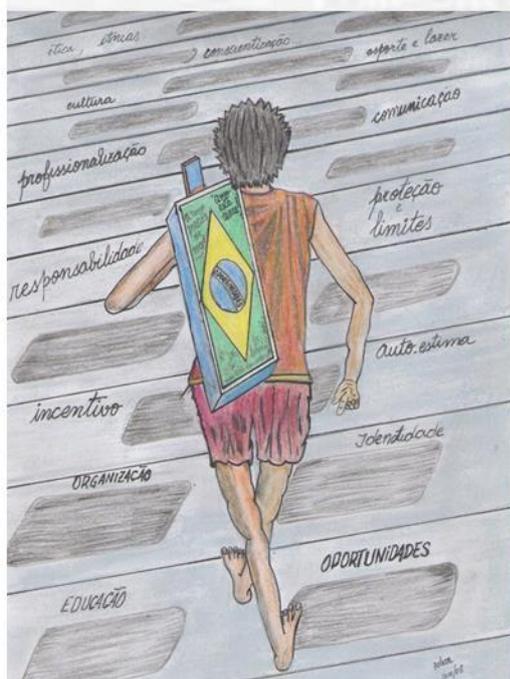


# Boitatá

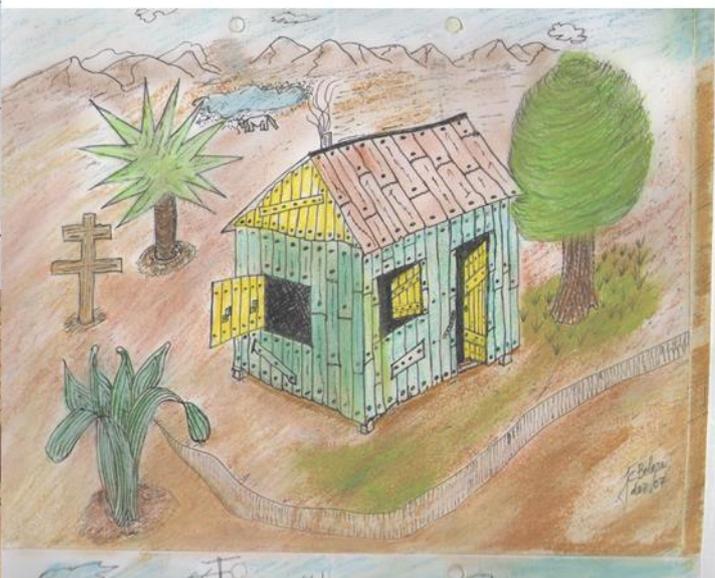
revista

ISSN 1980-4504

Número 18 (jul-Dez), 2014



## Rumos da Produção, Recepção, Circulação e Estudo da Literatura Popular no Século XXI



### Organização

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)  
Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros (UNIPAMPA)

### Edição

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

### Edição Técnica e Revisão

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



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL – ISSN 1980-4504

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

## **GT LITERATURA ORAL E POPULAR**

**BIÊNIO 2014/2016**

### **COORDENADORA**

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

### **VICE-COORDENADOR:**

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

### **SECRETÁRIA:**

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



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL – ISSN 1980-4504



ISSN 1980-4504

Número 18 (jul-Dez), 2014

**RUMOS DA PRODUÇÃO, RECEPÇÃO,  
CIRCULAÇÃO E ESTUDO DA  
LITERATURA POPULAR  
NO SÉCULO XXI**

**EXPEDIENTE****EDITORIA**

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

**EDITORIA TÉCNICA**

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

**ORGANIZAÇÃO DO NÚMERO ATUAL**

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)  
Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros (UNIPAMPA)

**COMISSÃO EDITORIAL**

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

Dra. Anna Christina Bentes  
Universidade Estadual de Campinas

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

Dra. Cláudia Neiva de Mattos  
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa  
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Eliana Mara de Freitas Chiossi  
Universidade Federal da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite  
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Ivete Walty  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

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

Dra. Jorge Carlos Guerrero  
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes  
Universidade Federal do Pará

Dra. Josebel Akel Fares  
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Luiz Roberto Cairo  
Universidade Estadual Paulista (Assis)

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

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões  
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite  
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Piers Armstrong  
University of California (Estados Unidos)

Dr. Sílvio Jorge Renato  
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera  
Universidade Estadual de Londrina

**PARECERISTAS DESTE NÚMERO**

Alessandra Bittencourt Flach  
Faculdades Portoalegrenses

Alai Garcia Diniz  
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dejair Dionisio  
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Edil Silva Costa  
Universidade do Estado da Bahia

Edvaldo Bergamo  
Universidade de Brasília

Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina

Josebel Akel Fares  
Universidade do Estado do Pará

Vera Lúcia Cardoso Medeiros  
Universidade Federal do Pampa

### CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES DA CAPA

O autor das imagens colocadas em sobreposição na capa é **José Carlos dos Santos**, mais conhecido como **Beleza**, morador da Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre/RS. No verso das gravuras o artista informa dimensões, técnicas e materiais empregados, bem como o tema e a data de produção:

**Tela 29,7 X 21,5 cm** – Crítica dos modelos de políticas públicas. Experimentação da **pintura em pastel**. Janeiro/2008.

**Tela 29,7 X 42 cm** – Fragmentos de personagens, modas, colagens. Aplicação de **nanquim e pintura pastel**. Dezembro/2008.

**Tela 27,2 X 39,5 cm - Maloca Querida:** a obra exemplifica a época das remoções dos primeiros moradores da Restinga, vindos de várias vilas de malocas de Porto Alegre (1967). Demonstrando que as malocas eram remontadas com as sobras de madeiras podres, papelão, pregos velhos e enferrujados e tortos. Assim, deixando frestas grandes entre as tábuas onde no inverno passava chuva e vento gelado. Pintura em tinta pastel. Dezembro/2007.

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Machado Firme CRB 10/2323

B685 –

Boitató: Rumos da Produção, Percepção, Circulação e Estudo da Literatura Popular no século XXI / GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística- ANPOLL, Universidade Estadual de Londrina. Vol. 18 (Jul./Dez. 2014) – Londrina, PR: ANPOLL, 2006 - . v. : il. ; p. 390.

Semestral

ISSN 1980-4504

Organizadores: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Vera Lúcia Cardoso Medeiros; editores: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Frederico Augusto Garcia Fernandes; editoras técnicas: Cristina Mielczarski dos Santos, Laura Regina dos Santos Dela Valle.

I.Literatura. Periódicos. I. Universidade Estadual de Londrina.

CDU 821

CDD 800

## SUMÁRIO

### **APRESENTAÇÃO**

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e Vera Lúcia Cardoso Medeiros .....10

### **SEÇÃO TEMÁTICA**

**UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE: DESAFIOS PARA O PESQUISADOR**

Alessandra Bittencourt Flach .....16

**ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940**

André Domingues dos Santos .....38

**O “ENTRE-LUGAR” NA PRODUÇÃO CORDELISTA DE GONÇALO FERREIRA DA SILVA**

Bárbara Laís Falcão da Silva Cação .....56

**O ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA DE CORDEL**

Carolina Veloso Costa .....68

**LITERATURA POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE: NA TRILHA DE GENTILEZA**

Deise Quintiliano Pereira .....83

**MALANDRO FOLCLÓRICO; UM PRODUTO SINGULAR OU UMA MERCADORIA RECUPERADA?**

Delmar Cruz Bomfim .....98

**AS FRONTEIRAS ENTRE O FOLCLORE E A LITERATURA NO ENSAIO “O FOLCLORE COMO FORMA ESPECÍFICA DE ARTE” DE PIOTR BOGATYRIOV E ROMAN JAKOBSON**

Ekaterina Vólkova Américo .....114

**DA VIDA BATIDA PARA A BATIDA VIVA: A BATALHA POÉTICA DO RAP DE IMPROVISO COMO LUGAR DE ARMA, RESISTÊNCIA E PROBLEMATIZAÇÃO DE TENSÕES NA ESCOLA**

Janaína Vianna da Conceição .....134

<b>O “ENTRE-LUGAR” DOS FOLHETOS DE CORDEL NO SÉCULO XXI</b> Linduarte Pereira Rodrigues .....	158
<b>CRISTAIS DE MENTALIDADE: DITADOS COMO SINAIS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE DA PEDRA DO REINO</b> Marcos Paulo Torres Pereira .....	177
<b>A CANTORIA CONCEBIDA COMO SISTEMA ARTÍSTICOCOMUNICACIONAL: PROPOSIÇÕES A PARTIR DO CONCEITO DE ANTONIO CANDIDO</b> Rafael Hofmeister de Aguiar .....	191
<b>COCO DANÇADO E CANDOMBE MINEIRO: TRADIÇÕES PERFORMÁTICAS BANTO-BRASILEIRAS</b> Ridalvo Felix de Araujo e Sônia Queiroz .....	211
<b>O SINCRETISMO ATRAVÉS DO ESTRANHO EM O PAGADOR DE PROMESSAS</b> Bruno Vinicius Kutelak Dias e Rogério Caetano de Almeida .....	234
<b>UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NO GÊNERO FARSA</b> Sandra Klafke Verbist e Marlene Teixeira .....	246
<b>A LITERATURA DE CORDEL NA EJA: UM DIÁLOGO COM DIFERENTES PRÁTICAS DE LETRAMENTO</b> Sílvia Gomes de Santana .....	266
<b>O POPULAR EM FOCO: LITERATURA MARGINAL OU PERIFÉRICA</b> Terena Thomassim Guimarães .....	281

### **SEÇÃO LIVRE**

<b>PERFORMANCE ORAL E O VIDEOGAME ENQUANTO SUPORTE DE TEXTO NARRATIVO: O CASO DO JOGO THE SIMS</b> Adriana Falqueto Lemos .....	300
<b>REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA DE POÉTICAS ORAIS ENTRE NÓS</b> Adriano Moraes Migliavacca .....	313
<b>A CONSTRUÇÃO DO MOSAICO ANTROPOFÁGICO EM ORÉ AWÉ ROIRU’A MA: TODAS AS VEZES QUE DISSEMOS ADEUS</b> Caroline Scheuer Neves .....	330

<b>A ESCOLA E O APAGAMENTO DAS POÉTICAS ORAIS DA INFÂNCIA</b>	
Sheila Oliveira Lima .....	350

<b>O INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE OLHARES ESTRANGEIROS E DO PRÓPRIO “ÍNDIO”</b>	
Tarsila de Andrade Ribeiro Lima .....	366

### ***ENTREVISTA***

<b>A VOZ DO FESTIVAL E O FESTIVAL DA VOZ, CLAUDIO POZZANI E SUAS NAVEGAÇÕES PELA POESIA</b>	
Entrevista de Frederico Fernandes a Claudio Pozzani .....	380

## APRESENTAÇÃO

O número 18 da **Revista Boitatá** busca refletir sobre os rumos dos estudos sobre literatura popular na contemporaneidade e responder a questões como estas: Ainda faz sentido estudar literatura popular no século XXI? Quem são os produtores desse tipo de manifestação literária? E seus receptores? Quais os seus suportes? Que referenciais teóricos são capazes de desvendar sua especificidade?

Tal reflexão foi motivada pela percepção de que, no século XXI, consolidaram-se conquistas do século anterior quanto ao reconhecimento das manifestações literárias nascidas fora de padrões estéticos definidos pelos canais convencionais de crítica literária. Por outro lado, o conceito de literatura popular tornou-se mais complexo, abrigando mudanças sociais, históricas, culturais e inclusive tecnológicas a que assistimos nos últimos tempos, alterando consideravelmente antigas percepções.

Desde as últimas décadas do século XX, o mundo ocidental tem paulatinamente reconhecido os direitos de grupos até então esquecidos ou silenciados pelos estratos dominantes por questões econômicas, étnicas, raciais, de gênero, com repercussões evidentes no campo literário, que tem alargado seus horizontes e tomado como objeto de estudo as manifestações de linguagem verbal consideradas artísticas, independentemente de quais são os suportes de circulação desses textos, quem são seus produtores ou receptores ou, ainda, em quais instâncias eles foram validados como formas de literatura popular.

Tanto os textos da **Seção Temática** quanto os que se encontram na **Seção Livre** permitem vislumbrar o estado da arte dos estudos sobre literatura popular. O quadro resultante reflete a complexidade crescente na abordagem sobre o tema ao longo de quase dois séculos. Se tomarmos como início dos estudos com foco na categoria “povo” as pesquisas dos literatos de meados do século XIX, constataremos desde a origem o, digamos assim, congelamento do conceito em torno de figuras consideradas típicas e pitorescas, associadas com a formação das nações por sua pureza e encanto. No seguimento, com as preocupações de teor científico dos

folcloristas, temos uma marca insistente dessa corrente, que é a intenção de preservação do material, tomado como em vias de desaparecer e dependente da chancela e das sistematizações dos intelectuais. Esse mecanismo recebe do historiador Michel de Certeau a designação de “discurso sobre o morto”, haja vista a permanente ameaça que paira sobre a “frágil” matéria popular. Um desdobramento bem humorado e até mesmo curioso dessa questão pode ser encontrado na célebre afirmação de Joãozinho Trinta, famoso carnavalesco do Rio de Janeiro: “Quem gosta de miséria é intelectual”. A constatação aponta para a predominância de letrados como os proponentes de reflexões sobre os assuntos do popular desenvolvidos nos séculos XIX e XX. Outra tendência recorrente nos estudos da literatura popular está em sua associação com oralidade e rusticidade, como se não pudesse haver complexidade no que não está escrito ou como se tudo que está na forma escrita possuía de *per si* qualidade estética. Mais um ingrediente se insere nesse entrevero conceitual quando se associam, equivocadamente, as culturas e produções populares com as da chamada estética de massas.

Os debates travados nestes primeiros anos do século XXI, com razão, buscaram superar as limitações de conceitos sedimentados e vêm elaborando conceitos como hibridismo, mestiçagem, entre-lugar, circularidade, para dar conta das vias de duas mãos entre os âmbitos da alta e da baixa cultura, ou do erudito e do popular, de modo que se torna um esforço invariavelmente inútil delimitar de forma categórica as origens de uma determinada manifestação ou hierarquizar as contribuições que cada sujeito ou grupo traz em suas criações “impuras”. Coube ainda a reflexões sobretudo das áreas da filosofia, da linguística e da sociologia a inserção das interferências do discurso e do poder sobre as criações literárias e artísticas, elementos que não podem ser ignorados quando se trata de pensar os valores e os sentidos atribuídos a cada manifestação ou autor.

Na capa desse número da Revista encontram-se gravuras produzidas com diferentes materiais e técnicas (tinta pastel, nanquim e colagem) por José Carlos dos Santos, mais conhecido como Beleza, um sujeito, sob vários aspectos, popular. Morador do bairro Restinga, da periferia de Porto Alegre/RS (abordado no texto da autora Alessandra Bittencourt Flach, presente na **Seção Temática**), vem sendo parceiro de pesquisas e ações da Universidade pública neste bairro. Nele a inteligência, a sabedoria e a criatividade se somam em anos de atuação em sua comunidade e em diálogos com outros atores da sociedade. O

desejo de diminuir os estigmas que pesam sobre o bairro e seus moradores transforma-se para Beleza em arte, voz, atitude, consciência, algumas das “táticas” para sobreviver sem ser esmagado pelas imagens e discursos de carência e preconceitos sobre os lugares periféricos. A nosso ver, as gravuras refletem a diversidade humana e social e os diferentes *loci* de enunciação e produção estética na sociedade contemporânea, um dos aspectos implicados no tema proposto para este número da **Boitatá**.

Tentando dar conta do conjunto de textos recebidos para o dossiê temático, observamos que alguns tomam por objeto de estudo gêneros ou debates consagrados na esfera do popular, como o cordel, o romanceiro, as cantorias, os ditados, os provérbios, a farsa, o folclore, o sincretismo, a canção, enquanto outros introduzem novos formatos de produção de literatura popular, considerando-se a amplitude que tal conceito vem adquirindo. É o caso dos estudos sobre a narrativa presente no rap e nas performances cantadas e dançadas do coco e do candombe, com suas peculiaridades quanto à articulação entre linguagem verbal, corpo, imagem e mídias. As respostas dadas à chamada deste número da **Boitatá** também possibilitam perceber os diferentes sujeitos e até mesmo tipos presentes nas criações abordadas pelos articulistas, seja na condição de personagens ou de autores. São eles figuras do cotidiano urbano contemporâneo; o malandro; os narradores e escritores das periferias dos grandes centros urbanos.

O artigo que abre a **Seção Temática, UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE: DESAFIOS PARA O PESQUISADOR**, de Alessandra Bittencourt Flach, investiga o lugar do contador de histórias na modernidade, bem como os elementos estéticos encontrados em narrativas orais a partir de pesquisa realizada no bairro Restinga, situado em região periférica na cidade de Porto Alegre (RS). Na sequência, **ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940**, de André Domingues dos Santos, analisa a produção dos dois artistas e como representaram o popular.

Já **“ENTRE-LUGAR” NA PRODUÇÃO CORDELISTA DE GONÇALO FERREIRA DA SILVA**, de Bárbara Laís Falcão da Silva Cação, detém-se no papel da literatura de cordel na contemporaneidade. Esse gênero é estudado em paralelo a outra forma típica da literatura popular em **O ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA DE CORDEL**, de Carolina Veloso Costa. **O**

**“ENTRE-LUGAR” DOS FOLHETOS DE CORDEL NO SÉCULO XXI**, de Linduarte Pereira Rodrigues, é outro trabalho que integra este número da **Boitató** e debruça-se sobre o papel que o cordel assume na contemporaneidade.

Ainda na **Seção Temática**, somos apresentados aos aforismos e afrescos do Profeta Gentileza em texto de Deise Quintiliano Pereira, **LITERATURA POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE: NA TRILHA DE GENTILEZA**. Em **MALANDRO FOLCLÓRICO; UM PRODUTO SINGULAR OU UMA MERCADORIA RECUPERADA?**, de Delmar Cruz Bomfim, temos a análise do modo como o malandro foi tratado durante a ditadura Vargas em comparação com o lugar concedido no período ao escritor negro e sua produção literária.

**AS FRONTEIRAS ENTRE O FOLCLORE E A LITERATURA NO ENSAIO “O FOLCLORE COMO FORMA ESPECÍFICA DE ARTE” DE PIOTR BOGATYRIOV E ROMAN JAKOBSON**, de Ekaterina Vólkova Américo, retoma texto clássico nos estudos do popular e reflete a respeito de sua pertinência na abordagem da cultura popular contemporânea em uma de suas manifestações: a literatura de massa. Na sequência, temos **DA VIDA BATIDA PARA A BATIDA VIVA: A BATALHA POÉTICA DO RAP DE IMPROVISO COMO LUGAR DE ARMA, RESISTÊNCIA E PROBLEMATIZAÇÃO DE TENSÕES NA ESCOLA**, de Janaína Vianna da Conceição, artigo que focaliza o gênero rap, uma das formas contemporâneas de literatura popular, e sua presença no contexto escolar.

**CRISTAIS DE MENTALIDADE: DITADOS COMO SINAIS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE DA PEDRA DO REINO**, de Marcos Paulo Torres Pereira, analisa o emprego de ditados e provérbios na obra de Ariano Suassuna enquanto índices do valor atribuído pelo autor à produção material e imaterial do povo. **UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NO GÊNERO FARSA**, de Sandra Klafke Verbist e Marlene Teixeira, dedica-se a outro texto de Suassuna, o qual é examinado a partir da noção de carnavalização. Também dedicado à literatura escrita é o artigo **O SINCRETISMO ATRAVÉS DO ESTRANHO EM O PAGADOR DE PROMESSAS**, de Bruno Vinicius Kutelak Dias e Rogério Caetano de Almeida, no qual a relação entre duas distintas concepções de religião e fé desencadeia análise sobre como obra de matriz popular leva a profundas reflexões históricas.

Acolhemos, na **Seção Temática**, trabalhos que envolvem manifestações artísticas que não se limitam à expressão escrita. É o caso do artigo **A CANTORIA CONCEBIDA COMO SISTEMA ARTÍSTICO COMUNICACIONAL: PROPOSIÇÕES A PARTIR DO CONCEITO DE ANTONIO CANDIDO**, em que Rafael Hofmeister de Aguiar trata da cantoria como sistema artístico-comunicacional a partir do conceito de sistema desenvolvido por Candido. Por sua vez, **COCO DANÇADO E CANDOMBE MINEIRO: TRADIÇÕES PERFORMÁTICAS BANTO-BRASILEIRAS**, de Ridalvo Felix de Araujo e Sônia Queiroz, debruça-se sobre duas culturas de cantos dançados encontradas no Nordeste e Sudeste do país - o coco dançado e o candombe mineiro -, as quais são analisadas por meio de suas performances, instrumentos musicais utilizados e ainda por depoimentos e narrativas de capitães e mestres.

**A LITERATURA DE CORDEL NA EJA: UM DIÁLOGO COM DIFERENTES PRÁTICAS DE LETRAMENTO**, de Sílvia Gomes de Santana, é outro artigo que parte da literatura de cordel como estratégia de letramento em grupos de EJA – Educação de jovens e adultos -, importante espaço de escolarização de classes populares e trabalhadoras. Encerrando a Seção Temática desta edição de **Boitató**, temos **O POPULAR EM FOCO: LITERATURA MARGINAL OU PERIFÉRICA**, de Terena Thomassim Guimarães, dedicado às obras *Graduado em Marginalidade* e *Estação Terminal*, de Sacolinha, *Da Cabula*, de Allan da Rosa, e *Literatura, Pão e Poesia*, de Sergio Vaz, nas quais temos acesso à voz do povo da perifeira.

Na **Seção Livre**, concentram-se abordagens críticas e teóricas com ênfase nas especificidades das poéticas orais em suas formulações teóricas e em sua inserção no ambiente do videogame e da escola. Destacam-se ainda artigos sobre a recente bifurcação dos povos indígenas brasileiros entre objetos de representação de outros e sujeitos de suas consciências e criações na forma escrita. Abrindo a **Seção Livre**, temos o artigo **PERFORMANCE ORAL E O VIDEOGAME ENQUANTO SUPORTE DE TEXTO NARRATIVO: O CASO DO JOGO THE SIMS**, em que Adriana Falqueto Lemos analisa o videogame como novo suporte textual, destacando a participação do jogador e sua oralidade como elemento importante na construção das narrativas do jogo. A seguir, em **REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA DE POÉTICAS ORAIS ENTRE NÓS**, de Adriano Moraes Migliavacca, propõe-se o diálogo entre as poéticas orais africanas e ameríndias e as poéticas

ocidentais no ambiente literário brasileiro. **A CONSTRUÇÃO DO MOSAICO ANTROPOFÁGICO EM ORÉ AWÉ ROIRU'A MA: TODAS AS VEZES QUE DISSEMOS ADEUS**, de Caroline Scheuer Neves, examina o processo de construção da obra de Kaká Werá Jecupé, a qual considera como prática social situada e relacionada ao poder. **A ESCOLA E O APAGAMENTO DAS POÉTICAS ORAIS DA INFÂNCIA**, de Sheila Oliveira Lima, reflete sobre a relevância do trabalho com textos da oralidade poética nos primeiros anos do ensino fundamental, respeitando-se seu suporte original – a voz – e sua dimensão performática. Por fim, o artigo **O INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE OLHARES ESTRANGEIROS E DO PRÓPRIO “ÍNDIO”**, de Tarsila de Andrade Ribeiro Lima, contrasta a imagem do índio encontrada nos textos de viajantes e missionários do século XVI com a representação contemporânea feita por autores indígenas como Kaka Werá Jecupé, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara e Lucio Flores, para quem a arte da escrita torna-se forma de luta e resistência.

Este volume encerra-se com a íntegra de **Entrevista** que o poeta italiano Cláudio Pozzani concedeu a Frederico Fernandes sobre poesia, oralidade e o *Festival Internacional de Poesia de Gênova*, que, em 2014, realizou sua vigésima edição.

Em síntese, o panorama dos estudos da literatura popular no século XXI oferecido pelos artigos que compõem este número, tanto na **Seção Temática** quanto na **Seção Livre** e mesmo na **Entrevista** apresentada, revela que são muitas as alternativas de abordagem do tema proposto, seja pela ótica do objeto de estudo escolhido, pela autoria da produção literária ou pelo enfoque de análise adotado, sendo que, se podemos identificar um ponto de contato entre tantas variáveis, esse reside no movimento de acolhida e inclusão de cada uma dessas variáveis, superando-se tendências do passado em que o conceito de povo ou popular, e a literatura daí decorrente, podiam ser aferidos por instrumentos tão precisos quanto excludentes. Os estudos da literatura popular refletem nossos tempos de diversidade, multiplicidade e imbricamentos, de tentativas e lutas para dar visibilidades a sujeitos, corpos, textos e discursos representativos de amplos setores da sociedade, independentemente do grau de reconhecimento que lhes seja conferido por instituições tradicionais e seus canais de legitimação.

Desejamos a todos excelente leitura e férteis reflexões!

## Seção Temática: Rumos da Produção, Recepção, Circulação e Estudo da Literatura Popular no Século XXI

### UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NA CIDADE: DESAFIOS PARA O PESQUISADOR

Alessandra Bittencourt Flach<sup>1</sup>

**RESUMO:** Qual o lugar do contador de histórias na pós-modernidade? A partir do relato de pesquisa realizada no bairro Restinga, em Porto Alegre (RS), pretende-se analisar o papel do contador de histórias na atualidade. De forma mais específica, pela análise de um registro em vídeo, busca-se discutir de que forma as narrativas orais em nosso cotidiano podem conter elementos estéticos que a tornem interessantes e passíveis de serem abordadas no âmbito dos estudos orais. O que se pode perceber é que, sob novas linguagens e recursos, contar histórias é uma prática essencial em qualquer sociedade, capaz de estabelecer vínculos, construir identidades coletivas e reafirmar a própria identidade.

**Palavras-chave:** Narrativas orais urbanas. Registro audiovisual. Restinga.

**ABSTRACT:** What is the place of the storyteller in postmodernity? Starting with the description of the research conducted in Restinga district in Porto Alegre (RS), the aim of this paper is to analyze the role of the storyteller in the present. More specifically, through the analysis of a video recording, we try to discuss how oral narratives in our daily lives can contain aesthetic elements that make it interesting and could be addressed in the context of oral studies. What may be perceived is that, even through new languages and resources, telling stories is still a fundamental practice in any society; it is capable of establishing bonds, building collective identities and reaffirming identity.

**Keywords:** Urban oral narratives. Audiovisual recordings. Restinga.

Este artigo propõe algumas reflexões sobre o contar histórias na modernidade. A base para as discussões é a experiência com alguns moradores do bairro Restinga, periferia de Porto Alegre (RS), nos anos de 2006 a 2009. O contato com esses moradores foi resultado do projeto de pesquisa *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (Instituto de Letras, UFRGS), do qual participei e cujo objetivo era fazer uma recolha em

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UFRGS). Professora de Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade Porto-Alegrense (FAPA). E-mail: [alessandraflach@fapa.com.br](mailto:alessandraflach@fapa.com.br).

vídeo das histórias contadas pelos moradores para posterior criação de um acervo eletrônico. Ao todo, foram cerca de 40 horas de gravações, das quais foram retirados os dados ora apresentados.<sup>2</sup>

Nos anos de contato com o bairro Restinga e com os registros audiovisuais, perceberam-se muitas áreas de interesse com potencial para estudo. Que o material coletado se permitia a abordagens multidisciplinares (etnográficas, antropológicas, linguísticas e sociológicas) era fato. Que qualquer recorte ou delimitação implicariam a necessidade de recorrer a todas essas áreas do conhecimento também era um aspecto natural. O que realmente causou inquietação foi pensar de que modo e com que finalidade algumas pessoas precisavam contar histórias.

O que se esperava obter com as visitas à Restinga era um conjunto de narrativas que expressassem claramente as crenças populares e os mitos e lendas que porventura persistissem em meios urbanos. Muito rapidamente, percebeu-se que não seria possível. Em um primeiro momento, isso gerou desânimo e desorientação, ainda que continuassem as visitas ao bairro e as filmagens.

Em um dos registros audiovisuais (08 nov. 2008), a moradora Jandira afirma assertivamente: “Só aqui na Restinga a gente não tem história”, com o que Beleza<sup>3</sup>, outro morador, concorda, lembrando que a constituição do bairro não permitiria que houvesse histórias. No diálogo entre os dois, fica claro que o conceito de histórias está vinculado a uma tradição coletiva. Beleza afirma que os moradores estão se conhecendo agora, que Restinga é recente, não há tempo, por isso não existem as histórias tradicionais e fantásticas que eles consideravam as únicas possíveis, como a lenda da noiva da Lagoa dos Barros lembrada por eles. A formação diversificada do bairro não permitia essa “identidade” necessária para o surgimento das histórias. É uma explicação bastante plausível daquilo que Bauman (2008) defende em relação às sociedades pós-modernas:

---

<sup>2</sup> Mais informações disponíveis no site do projeto: <http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site>. Dessa experiência, produzi uma tese (FLACH, 2013), na qual é possível obter maior aprofundamento dos aspectos aqui expostos.

<sup>3</sup> José Carlos dos Santos, ou Beleza, um senhor de 60 e poucos anos, será reiteradamente referido neste texto, uma vez que ele é uma das fontes mais expressivas e prolíferas entre os contadores. Além disso, grande parte dos encontros do grupo de pesquisa no bairro ocorriam em sua casa, tornando-se, assim, um importante parceiro do projeto.

Nenhum agregado de seres humanos é sentido como “comunidade” a menos que seja “bem tecido” de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação frequente e intensa. É essa experiência que falta hoje em dia, e é sua ausência que é referida como “decadência”, “desaparecimento” ou “eclipse” da comunidade. (BAUMAN, 2003, p. 48)

Sem as histórias tradicionais, outro tipo de histórias começou a se delinear. Pela análise do material até então obtido e pela recorrência semanal dos encontros no bairro, um aspecto destacou-se como passível de problematização: as histórias contadas por Beleza. Nelas, havia certa regularidade de temas e formas. Em especial, eram construídas sempre a partir de um “eu” que se articulava como o ponto referencial e organizador do discurso, um “eu” que tinha soberania, que resolvia conflitos e apresentava um olhar especializado sobre uma série de assuntos.

Com isso, há algo que parece de grande potencial: como pensar o conceito de “contador de histórias” aplicado à situação narrativa particular da Restinga, em que os próprios narradores não se reconhecem por esse rótulo. Neste artigo, pretende-se expandir as reflexões sobre o tratamento conferido às narrativas orais em contextos urbanos registradas em vídeo.

O ato de contar histórias é uma prática tão antiga e tão enraizada nas práticas sociais quanto a própria existência humana. Pode-se argumentar que mesmo as primeiras inscrições nas cavernas têm potencial para serem estudadas sob a perspectiva da organização da vida em forma de narrativa. Nicolau Sevcenko (1998) refere o xamã como o antecessor dos contadores de histórias, uma vez que estabelece relações entre o presente/cotidiano e o transcendente.

Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformados pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas. (SEVCENKO, 1998, p. 125)

De fato, conforme as culturas vão se organizando em grupos, destaca-se uma figura que une várias funções, que tem o respeito de seu grupo e uma autoridade para dizer e fazer em nome dele. Ao mesmo tempo em que faz a ligação entre o ordinário e o sagrado, perpetua as práticas e os valores de seu grupo, de forma ritualizada.

Nas sociedades orais, ao contrário das configurações sociais atuais, havia uma unidade social mais ou menos estabelecida, no sentido de que valores, crenças e comportamentos eram compartilhados. E esse compartilhar se perpetuava através das práticas de ouvir e contar histórias, a maioria das quais de cunho doutrinador e moralizante. No entanto, a palavra oral exercia um poder sobre os ouvintes, uma espécie de possessão.

Ao longo dos anos, foram se distanciando e se especializando as funções do xamã. Isso significa que aquelas atribuições antes concentradas na figura de uma só pessoa – médico, profeta, professor, juiz, contador de histórias – passaram a ser assumidas por outras, permanecendo o contador de histórias como aquele capaz de reter na memória uma série de episódios e revelá-los sempre que instigado/solicitado. Nessa acepção é que Paul Zumthor refere os vários papéis ocupados por aqueles “detentores da palavra pública”:

São eles e seus similares que subsumo com o nome de *intérpretes*; retenho assim seu único traço comum, pertinente para mim, a saber: que são os portadores da voz poética. [...] O que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo. (ZUMTHOR, 1993, p. 56-57)

O termo *intérprete* parece se adequar bem ao contexto estudado por Zumthor, porque as categorias analisadas por ele – jograis, menestréis, bardos – encerram em si a condição de atualização e reprodução de versos e fórmulas seculares, ainda que a *performance*, propriamente, constitua-se como um evento inusitado, original. Todavia, é um pouco problemático, se não enganoso, aplicá-lo ao caso de Beleza ou a qualquer pessoa que, como ele, não faz da prática de contar histórias um ofício. Também não se aplica no sentido de que as narrativas de Beleza não são uma nova versão ou uma atualização de textos outros, mas produto de uma interação, por isso é fragmentada, recortada, permeada por vários “ruídos”.

É quase impossível pensar o espaço de contação de histórias em nossos dias, em ambientes urbanos, principalmente, aos moldes de culturas orais tradicionais, pois, na contemporaneidade, há um esvaziamento da noção de grupo, essencial para haver o vínculo propício ao partilhar. Contudo, persistem ainda resquícios dessa unidade no contexto de

pesquisa de onde emergiram as narrativas estudadas<sup>4</sup>, pois ocorriam algumas práticas de contar histórias, mesmo sem toda a identificação comunitária que se poderia perceber em culturas orais tradicionais.

Zygmunt Bauman (2003, p. 60) atribui a dispersão das nossas sociedades atuais à ausência de “líderes locais de opinião” reconhecidos e legitimados como detentores de uma autoridade que seja, a um só tempo, reguladora e orientadora. No caso de Beleza, essa autoridade não é designada pelos outros, mas assumida como missão, como necessidade de integrar-se a uma conjuntura social que cada vez parece mais fluida e dispersa. Para muitos moradores da Restinga, Beleza é um líder. Hoje conta com a experiência, com a memória e com as histórias para aconselhar e ensinar. Em outras épocas, fez isso através de papéis sociais institucionalizados (conselheiro tutelar, professor, oficinairo). Portanto, se ele se distancia do conceito de intérprete proposto por Zumthor à luz do contexto medieval, demonstra, porém, alguns pontos de contato, no sentido de que assume a responsabilidade pelo que diz. Como o *griot* em volta da fogueira, sob a cumplicidade de seus ouvintes, Beleza centraliza a atenção dos seus interlocutores, na roda de chimarrão.

A constituição do que seja um contador de histórias está fortemente associada à conformação social. Como pensar em um contador de histórias hoje sem levar em consideração a conjuntura social? Só se pode assumir a possibilidade de existência desse papel hoje se o enquadrarmos na perspectiva difusa e dispersa das sociedades contemporâneas. Sem receio de equivocar-se, é possível afirmar que o contador de histórias como uma presença permanente e legitimada não existe mais. O que há é uma motivação, na maioria dos casos ocasional e temporária, da parte de alguns, em exercer essa função de contador de histórias.

Ainda assim, parece latente a necessidade de preenchimento desse espaço. As pessoas necessitam desses momentos de imersão no plano das histórias. Da mesma forma, há aquelas que, como Beleza, veem na possibilidade de contar o meio para partilharem suas experiências.

---

<sup>4</sup> O bairro Restinga possui cerca de 100 mil moradores. Apesar da grande diversidade cultural, social e econômica, o bairro tem uma história interessante: localizado no extremo sul da cidade, foi planejado, em meados de 1970, para receber a população pobre da cidade (que deveria deixar os espaços centrais da cidade para dar lugar à construção de prédios e indústrias). No entanto, esse planejamento ficou aquém das expectativas (sem saneamento, luz, transporte público, postos de saúde, escolas), o que, de certa forma, fez a comunidade se unir para reivindicar direitos e, por extensão, compartilhar uma história de sofrimentos e lutas.

Acerca dos momentos de contação que presenciamos no bairro Restinga, há que se refletir sobre a repercussão que a presença da câmera tem em seu desempenho narrativo. A consciência da presença impactante da câmera e da reprodução das imagens e as suposições sobre os meios de circulação desse material atuam na expressão do contador de histórias. Além disso, toda a constituição social do sujeito manifesta-se diante da câmera. É a partir dessa tensão (inevitável) de várias forças que sua *performance* precisa ser analisada.

Estabelecidos os sentidos que definem hoje o papel do contador de histórias, cabe, então, abordar a constituição das histórias. Em geral, tratam de experiência de vida, práticas sociais e vivências familiares: “As narrativas serão consideradas como uma técnica verbal de recapitulação da experiência, em particular, uma técnica de reconstrução das unidades narrativas que coincide com a sequência temporal da experiência”<sup>5</sup> (LABOV; WALETZKY, 1967, p. 13, tradução nossa). Tal abordagem corrobora a ideia de que, mesmo tendo surgido em um contexto de conversa, atende a uma lógica previsível de organização.

Entre todos os aspectos aqui referidos acerca da constituição da narrativa como uma estrutura sequencial e progressiva, destaca-se a perspectiva interacionista da narrativa. É o narrador quem escolhe, conduz, organiza e avalia aquilo que conta. No entanto, isso é feito em função de um objetivo e tendo em mente um grupo específico de interlocutores.

## **1 A ação enunciativa – *ethos e habitus***

Deve-se considerar, também, toda a situação enunciativa dentro da qual as narrativas se desenvolvem, seu contexto. Contexto, na acepção empregada aqui, dá conta, não só do espaço social em que se encontram os interlocutores, mas também da própria relação que se estabelece entre eles.

Pela análise do material já descrito, pelas visitas ao bairro e pela sustentação teórica, nota-se a constância de um *habitus* que rege as ações discursivas de Beleza, termo aqui entendido como “princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’” (BOURDIEU, 1983, p. 61). São reguladas porque ligadas a práticas sociais anteriores e reguladores porque se baseiam em representações do presente (WACQUANT, 2007).

---

<sup>5</sup> “Narrative will be considered as one verbal technique for recapitulating experience, in particular, a technique of constructing narrative units which match the temporal sequence of the experience”.

É impossível determinar quais foram as vivências ou as condições de existência que moldaram o sujeito social Beleza a que tivemos acesso (presencialmente e através das imagens). Interessa, no entanto, perceber seus discursos e suas narrativas nesse imbricado de tensões entre o individual e o social que resulta na percepção de um conjunto de estratégias sociais de certa forma regulares e coerentes com sua trajetória. Portanto, impressões sobre seu *habitus* podem ser deduzidas da análise das narrativas. Daí se construir a imagem de Beleza como sendo um intelectual, alguém que produz conhecimento e preocupa-se em articular-se com os outros. Nota-se, também, como parte de seu *habitus*, as várias experiências sociais pelas quais passou, sempre atuando em posição de liderança e mobilização – desde a infância (nas brincadeiras com os amigos), no trabalho, no bairro, na igreja, nas escolas, na casa, na vizinhança. Tudo isso se materializa através de sua conduta diante das situações enunciativas (filmadas, mas também aquelas que não foram registradas) no diálogo com os pesquisadores. O *habitus* torna-se a própria linguagem do sujeito (BOURDIEU, 1996, p. 22), através do que se relaciona com os outros.

Outro conceito produtivo para ajudar a compreender o espaço de interação que dá origem às narrativas é o de *ethos*. Sinteticamente, define-se como a “arte de viver” (MAINGUENEAU, 2006, p. 280), a conduta, “o modo de se relacionar com o mundo habitando o próprio corpo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 272). Assim, o *ethos*:

Recusa toda separação entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o traz: a qualidade do *ethos* remete a um fiador<sup>6</sup> que, através desse *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que lhe cabe fazer surgir. (MAINGUENEAU, 2006, p. 278)

A noção de “corpo enunciante”, de presença que faz parte do próprio ato de comunicação, é crucial para o reconhecimento da *performance* como uma situação comunicativa em interação, impossível de ser reproduzida. Da mesma maneira, é significativa a ideia de sinergia entre a identidade do fiador (ou narrador, neste caso), aquilo que é dito e “o mundo que lhe cabe fazer surgir”.

De certa forma, o *ethos* influencia a maneira como os interlocutores percebem e significam o narrador, tendo como referência uma série de pré-concepções e paradigmas

---

<sup>6</sup> Fiador é aquele que tem a responsabilidade do dizer (MAINGUENEAU, 2001, 2006).

sociais ao fazê-lo. O discurso (e as narrativas) torna-se eficaz pela capacidade que o *ethos* tem de suscitar a adesão, mediante a correspondência entre a “maneira de dizer” e a “maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2001, p. 146).

Relacionado o conceito de *ethos* com as percepções acerca dos discursos de Beleza, pode-se constatar quão vinculado ele está com aquilo que diz, porque experiencia aquilo de que fala. Em muitos momentos, durante as conversas, pudemos perceber que o “ser-Beleza” gerava significados a partir de seu *ethos* e seu *habitus*. Inclusive, antevíamos as reações dos personagens das suas histórias justamente porque era, de certa forma, previsível o comportamento ou a manifestação de Beleza em determinada situação.

Um último ponto ainda merece ser pensado a partir das práticas e discursos de um contador de histórias como Beleza: assumi-los como um “acontecimento discursivo”, entendido, segundo a proposta de Pêcheux (2012, p. 56), como um “índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação”. Para que um discurso seja um acontecimento discursivo, precisa ensejar uma ruptura discursiva, ou seja, trazer novas percepções a sentidos estáveis, novas configurações das memórias, novos modos de dizer.

Os discursos de Beleza pertencem a um morador do bairro que fala aos outros (aos demais moradores e aos membros do grupo de pesquisa), sem estar vinculado a um discurso autoritário ou institucionalizado (como o discurso do médico, dos professores, do juiz, dos políticos). A crítica à violência, à falta de união e de engajamento, inclusive a responsabilidade por muitas coisas não darem certo no bairro, fazem parte de uma abordagem um tanto inusitada se pensarmos na “filiação” de Beleza, que poderia alienar-se às questões que não dizem respeito diretamente a sua vinculação imediata, familiar, mas escolhe agir para uma coletividade, em favor de princípios de cidadania. Isso, de certa forma, subverte a ordem previsível, porque, para muitos, é dever do Estado e das Instituições satisfazer as necessidades da população, resolver as crises, oferecer suporte. Ao fazê-lo, Beleza passa a ser percebido de forma diferenciada através de seus discursos.

Mas também existe a atuação discursiva no momento em que Beleza narra. Ao fazê-lo, legitima essas práticas sociais, organiza-as, o que é o acontecimento discursivo em si, a condensação entre as práticas vividas, a experiência de contar e os novos sentidos que daí surgem. Percebe-se a recorrência desse ato ao longo das filmagens, a reavaliação e a ressignificação dessas experiências. E esse exercício ocorre na presença de outro grupo de

interlocutores (que não os membros do seu grupo, seus vizinhos), mas um grupo considerado de fora. É possível reconhecer aí também uma nova configuração das práticas sociais, uma vez que o papel da Academia deixa de ser o de “resolver” o problema, mas, passivamente, compreender como os moradores têm uma visão racional e ações produtivas quanto a suas questões internas.

As histórias contadas por Beleza e registradas em vídeo fazem parte de um conjunto de discursos que se articulam mediante pactos comunicativos que se estabelecem entre os enunciadores. Esses discursos concretizam as experiências e as visões de quem as conta e produzem novos significados, não só para quem ouve, mas também para o próprio narrador. A dinâmica desse processo é fundamental para entender a *performance* como evento e como ação comunicativa.

## **2 Beleza, personalidade encenada**

Um ponto importante é a perspectiva subjetiva dada às narrativas, tendo como “personagem” central o próprio narrador. Este conta a partir das suas experiências, como era de se esperar, mas também o faz colocando-se como peça-chave nos desdobramentos das histórias.

Um elemento indispensável à narrativa é o *conflito*, ou seja, as histórias surgem a partir da desestabilização de uma situação inicial. A partir disso, uma série de ações se sucede para demonstrar circunstâncias e desdobramentos do fato. Com base nessa estratégia, desenvolve-se a história.

A partir da leitura de *Tales of the city* (Finnegan, 1998), foi possível perceber que os temas e as estratégias narrativas evidenciados nas recolhidas da Restinga eram bastante semelhantes ao que Finnegan percebeu em sua pesquisa, o que mostra certa regularidade na composição das narrativas de vida. As explicações da pesquisadora decorrem de análises de narrativas urbanas, cujos temas principais abrangem histórias da cidade (Milton Keynes, Inglaterra). Surpreende como as motivações para contar as histórias (povoamento, mudanças, carências, expectativas, família, Estado) tenham tanta afinidade com os discursos produzidos na Restinga.

Em seu trabalho, as histórias ouvidas são transcritas para o livro<sup>7</sup>, ainda que a autora trate da *performance* e das habilidades comunicativas. Além disso, considera o ator como narrador, como herói das narrativas, o que, igualmente, é produtivo de se abordar aqui: “O temamais proeminente de todos, no entanto, gira em torno da ideia do ator individual na história – o ator que também é o narrador”<sup>8</sup> (FINNEGAN, 1998, p. 105, tradução nossa).

Na sequência, são apresentadas algumas temáticas identificadas pela autora nas narrativas de Milton Keynes que também foram evidentes no conjunto das narrativas da Restinga.

1. *Os narradores se colocam como heróis porque são pioneiros, uma vez que enfrentaram as dificuldades de construir uma nova cidade, mudar de residência.* Finnegan (1998) optou por estudar uma cidade que se formou a partir do surgimento de indústrias e oportunidades de trabalho. No caso da Restinga, há também uma história de formação que se confunde com as histórias de vida de seus moradores. Trata-se de um bairro que surgiu como resultado de um planejamento municipal deficitário em vários aspectos associados à infraestrutura. A maneira compulsória como muitos moradores chegaram ao bairro e a constatação de que faltavam os recursos são fortes motivos para compartilhar as experiências. No caso de Beleza, isso gerou várias narrativas – a mobilização junto aos colegas de trabalho para obter financiamento, a chegada ao bairro, a convivência, os deslocamentos, tudo isso mostrado sob uma perspectiva de enfrentamento, superação e pioneirismo.

2. *Mesmo que as histórias apresentem dificuldades familiares, crises, violência ou outros dilemas, enfatiza-se a maneira positiva como seus heróis lidaram com isso.* De fato, muitas das histórias articulam-se em torno de dificuldades, dramas e obstáculos. Contudo, privilegia-se o desfecho positivo obtido pelos heróis. Beleza apresenta relatos de como conseguiu cuidar da sogra (uma vez que os médicos queriam amputar suas pernas), como encaminhou jovens e crianças quando era conselheiro tutelar (e mesmo depois disso).

---

<sup>7</sup> Nota-se, nos textos transcritos por Finnegan (1998), a presença de uma organização linear e bastante completa, em termos de composição da narrativa. Isso mostra a intervenção da pesquisadora, ao reorganizar a fala em forma de escrita, tornando o texto coeso. Como este artigo foca um material em vídeo, as transcrições não têm esse estilo acabado e organizado, já que a oralidade é fragmentada e prolixa, não havendo interesse em compor um texto escrito que substituísse a expressão oral. Contudo, sabe-se que o deslocamento do oral para o escrito, por si só, já constitui uma intervenção do pesquisador.

<sup>8</sup> “The most prominent explanatory theme of all, however, centers on the idea of the *individual actor* in the story – the actor who is also the narrator.”

3. *Os heróis demonstram determinação individual e persistência.* Em todas as histórias que apresentam dificuldades a serem superadas, um ponto recorrente é a descrição detalhada dessas dificuldades. Os pormenores intensificam a imagem do problema, mostrando o tamanho do problema a ser superado. A despeito disso, os heróis enfrentam as barreiras e obtêm êxito.

4. *As histórias envolvem outras pessoas, havendo uma estreita relação entre o “Eu” e o “Nós”.* Ainda que o foco esteja nas ações do narrador como articulador principal, seu discurso, muitas vezes envolve um “nós”. Tendo em vista que boa parte das narrativas de Beleza associa-se a um discurso que defende a autonomia dos moradores do bairro, a presença desse “nós” em suas falas mostra o vínculo social das histórias. São as “nossas” experiências que se projetam na fala do “eu” que narra.

5. *Há uma grande ênfase na habilidade de ajudar os outros e controlar eventos.* Este foi o aspecto mais perceptível nas narrativas gravadas – o modo como as histórias são contadas a fim de mostrar o herói como aquele que age em função do outro. Nas narrativas selecionadas para análise, a seguir, fica evidente a representação de Beleza como o solucionador dos conflitos, a presença sóbria e racional que gerencia as crises.

6. *Parentes e amigos também surgem como heróis.* Algumas histórias expandem-se no sentido de englobar a atuação de familiares e amigos como co-agentes de mobilização. Assim é referido o exemplo da avó de Beleza, que ensinava a importância de ouvir os outros; a esposa, que, sempre que necessário, fazia valer seus direitos; os companheiros de oficina, que, junto com Beleza, organizavam-se para solucionar um conflito.

Pela percepção desses traços é que se pode aceitar o narrador/contador de histórias como uma personagem de si próprio, alguém que encena, através da *performance*, uma nova interpretação do vivido. Há, como ponto de partida e de chegada, o próprio narrador, que se transforma em agente de mudança e de transformação nas histórias. As histórias passam a ser oportunidades de reforçar essa imagem do herói, com vistas a consolidar noções como identidade e pertencimento.

Vich e Zavala (2004, p. 110-112) entendem esse processo como uma espécie de “épica do cotidiano”, um meio de ressignificar as experiências. Estas são carregadas de um sentido valorativo que as legitima como eventos singulares, que revelam força e, por isso, merecem ser narradas de forma engrandecedora. O herói épico era aquele que se destacava justamente

pela grandiosidade de seus atos, mas, principalmente, por lutar por sua sociedade, pelos valores do seu grupo. Hoje, essa representação de herói não é mais possível, uma vez que a condição de unidade e coletividade que era essencial ao desenvolvimento dos textos épicos passou por reformulações nas sociedades modernas. No entanto, pelas narrativas, pode-se perceber a permanência dessa conduta épica, no sentido de que o herói ainda se faz reconhecer (pelo menos no *corpus* analisado) por atos que demonstram a superação de dificuldades. Cabe aqui ressaltar que isso se dá através das narrativas, as quais são evocadas pela memória. Como lembra Benjamin (1994, p. 210), “a memória é a mais épica de todas as faculdades”. Evidentemente, a construção da imagem de herói não é assumida como fim único da narrativa, tampouco percebida conscientemente como indispensável. É mais um recurso narrativo, uma ferramenta, uma forma de dizer. O narrador assume outra identidade, coloca-se como um outro (há momentos em que até fala de si em terceira pessoa), o que reforça ainda mais o fato de a *performance* criar um espaço de vivência diferente do aqui-e-agora.

Erving Goffman (1999) tem como objeto de estudo as representações sociais do indivíduo, ou seja, como este constrói a própria imagem diante dos outros. Sua teoria envolve o conceito de atuação. Metaforicamente, o que o indivíduo faz é uma encenação de si. Para isso, precisa dispor da participação de seus interlocutores (plateia).

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 1999, p. 25)

O indivíduo assume uma personagem e estabelece-se um acordo de que isso deve ser aceito assim. Essa personagem passa a exercer influência sobre os outros através da recorrência da encenação. O indivíduo “inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros” (GOFFMAN, 1999, p. 36), contribuindo para a impressão que deseja que os outros tenham dele.

Neste trabalho, o indivíduo foi implicitamente dividido em dois papéis fundamentais: foi considerado como ator, um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e foi

considerado como personagem, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar. (GOFFMAN, 1999, p. 230-231)

Com base em tais observações aplicadas às representações de Beleza, pode-se perceber que estamos diante de uma *personalidade encenada*, tal como refere Erving Goffman. Como *ator*, Beleza constrói a imagem de um agente político, de alguém fortemente engajado em ações colaborativas, um intelectual. Como *personagem*, envolve-se em diferentes situações, mas consegue encontrar uma saída conciliadora, mediante seus “poderes especiais”, que são sua capacidade de adaptação e diálogo.

Beleza, ator e personagem da própria história, compartilha uma série de experiências, distintas no tempo e no espaço. Todas as quais, no entanto, convergem para a representação de um sujeito que se define à medida que refaz sua trajetória. Sua narrativa de vida, permeada por uma série de outras intervenções (comentários e divagações dos interlocutores, vizinho que chama no portão da casa, desvios de assuntos, distanciamentos no tempo), sempre retoma a temática da constituição desse sujeito pela lembrança de episódios que exaltam as atitudes dessa “figura admirável”.

Um ponto que se pode problematizar é a extensão dessa encenação. João Moreira Salles (2005, p. 59) levanta questões instigantes: “Encenações para a câmera são permitidas? O que é real? Devemos ou não ter compromisso com a verdade? Compromisso de que natureza, e qual verdade?”. A verdade, aqui, é tomada como uma representação. Não nos interessa cotejar fato e narrativa. Também não nos interessa saber se a “fachada” (GOFFMAN, 1999, p. 29) criada pelo narrador é condizente com determinadas posturas ou ideologias. Interessa-nos a verdade que nos é apresentada na materialidade da *performance* e que nos faz sentir e imaginar aquilo que a história propõe.

Nos registros audiovisuais, foi possível perceber regularidades em relação ao momento em que as narrativas surgem inseridas nos discursos de Beleza. Em todos os encontros, o bairro Restinga foi o tema predominante. A partir de fatos e acontecimentos da semana, surgiam reflexões mais amplas, envolvendo temas como cidadania, política e educação. Das questões pontuais e imediatas, chegava-se a discussões abrangentes, mas sempre mediadas pelas experiências exemplares de Beleza, exemplares no sentido de que as histórias de vida ilustravam modos de ser e agir que comprovavam as hipóteses e os

argumentos. As narrativas pessoais, portanto, surgiam em função do que se estava discutindo, como uma concretização das abstrações desenvolvidas por meio dos comentários.

Esse é o caso do exemplo a seguir, que ilustra o vínculo entre os comentários e a narração. Beleza aproveita a oportunidade para introduzir as palavras-chave “eu, por exemplo”. Com essa “deixa”, todos sabem que ouvirão uma de suas histórias. Mais do que isso: todos sabem que precisam cessar suas intervenções e ouvir.

Ele está inserido em uma situação de comunicação na qual se fala sobre disciplina na escola, ou melhor, sobre a falta dela. Isso faz o grupo lembrar a época da Ditadura, que, em sua visão, apresenta o outro extremo da disciplina, o excesso. Isso motiva Beleza a contar sobre sua experiência, a qual, como se pode perceber, é representativa justamente desse enfoque abusivo por parte do exército.

Eu, por exemplo, quando morava lá em Osório. Eu trabalhava, comecei a trabalhar com 11 ano, eu trabalhava numa olaria de tijolo. A gente ia de bicicleta. Saía 5 horas da manhã de casa. E atravessava um entroncamento que tem ali: vai pra Osório, Tramandaí, Torres. Um entroncamento grande que tem. Agora passou a *Freeway* por cima, né? Mas ali ficou, quando deu o negócio daquele Golpe Militar, os militar montaram uma base ali. Ali tinha canhoneira, tinha helicóptero. Todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa, senão não passava. Bicicleta, esvaziavam os pneu para ver o que que tu tinha dentro. Era assim. Eu ia trabalhar às 5 horas da manhã, tinha que descer. Eles abria tua vianda... Tinha lá: tinha feijão e arroz dentro, eles botava aquelas mão por dentro e faziam tu virá no chão. Eles faziam assim. E esse era o exército. Não permitiam nada, nada. Qualquer pessoa que passasse ali, veículo, gente. Não interessava que tu morava ali do lado. Nós morava próximo. Mas passou do lado, passou por dentro da barreira, tinha que fazer inspeção. Criança, velho, todo..., não interessava. (01 nov. 2007)

Partindo do pressuposto de que a maneira de dizer é tão importante quanto o que é dito, alguns pontos a esse respeito precisam ser mencionados. É possível associar a expressão “Eu, por exemplo” às fórmulas empregadas pelos contadores de história da tradição oral. Estes iniciavam os contos com frases como “Era uma vez...”, “Em um lugar muito, muito distante...”, entre outras. Sua função era, ao mesmo tempo, chamar a atenção dos ouvintes para o que seria contado, direcionando a atenção de todos para o contador, e marcar uma separação entre o plano ordinário e o plano das histórias.

Pode-se estabelecer um paralelo entre essas fórmulas e a estratégia de Beleza. No exemplo, a cidade de Osório é descrita como um lugar perdido, que só existe na memória, um lugar muito distante. Isso é expresso através da comparação com o momento atual, moderno e

frenético (“passou a *Freeway* por cima”). Mas a história é de Osório daquele tempo, um tempo que não existe mais. Os gestos enfáticos compondo os “entroncamentos” dão mais vivacidade à representação da cena. Ao presentificar o fato através da memória, esse lugar muito distante está diante dos olhos dos ouvintes, representado pelo advérbio “ali”, quatro vezes repetido neste pequeno trecho. Em oposição ao distante, ao “lá”, constitui um recurso para compor o cenário e introduzir os interlocutores nele.

Veja-se, também, a constituição das personagens. Há o embate entre duas forças antagônicas (essencial aos contos tradicionais) – o bem e o mal. O bem, obviamente, representado pelo narrador-personagem, o menino trabalhador, que precisa sair às 5 horas da manhã, de bicicleta, sem qualquer envolvimento com atos ilícitos, a vítima. O mal é representado pelas militares, que não têm sensibilidade, que, além de cumprirem suas tarefas, fazem questão de humilhar as pessoas (“Olhavam lá: tinha feijão, arroz, botava a mão dentro e faziam tu virá no chão”).

A descrição do espaço e das atitudes dos militares ganha um atrativo porque o narrador não está interessado só em relatar sua experiência, mas em fazê-lo de forma atrativa. Isso é obtido pelo detalhamento das imagens que compõem o cenário narrativo, cenário grandioso, com helicóptero e canhoneira, toda uma estrutura para enfrentar o perigo, em oposição à fragilidade e inocência das “crianças”, que tinham que sair cedo para trabalhar. Na inspeção, “todo mundo que passava ali, inclusive mosquito, tinha que tirar a roupa”. A referência ao mosquito é um recurso criativo e inesperado. Em vez de dizer que qualquer pessoa tinha que passar pelos mesmos procedimentos de revista, o narrador recorre ao mosquito, o que gera uma ruptura na expectativa e produz um efeito de jocosidade, mesmo na lembrança de um episódio tenso. Uma situação difícil e tensa acaba sendo recebida pelos interlocutores como agradável e engraçada, em decorrência da *performance*.

No trecho transcrito, percebe-se o uso de frases curtas, assertivas, bem com a repetição de palavras, que é própria da oralidade. Da mesma forma, ocorre a pronúncia mais demorada de algumas palavras para chamar a atenção (como o “todo mundo”) e uma espécie de balbúcio de frases inteiras, que acabam se tornando quase um resmungo (isso aparece ao referir a ação dos militares e a revista das pessoas), recurso este usado por Beleza em vários momentos, para reproduzir falas de terceiros (em especial, reclamações que ele deprecia). Também o movimento das mãos está presente em toda a narração.

É comum também o fechamento da história. Tal como o começo formular “Eu, por exemplo”, cuja função é marcar as diferenças entre o tempo presente e o tempo das histórias, as narrativas terminam por uma frase avaliativa, conclusiva. Assim, reforça-se o objetivo do narrado, que era mostrar concretamente a ação dos militares. A frase “E esse era o exército” condensa bem tudo o que foi demonstrado. Esse tipo de comentário indica que a narrativa está encerrada, que se pode voltar às divagações e reflexões, mas também reforça a ideia de que ela serviu a uma finalidade, que se acredita ter ficado clara (mas que, mesmo assim, é intensificada por essa frase final).

O que essa análise demonstra é uma estreita fusão entre as práticas do cotidiano e uma sensibilidade artística, uma vez que as histórias materializam uma visão poética da vida. Na visão de Nicolas Bourriaud (2011, p. 14), essa é a essência da arte na atualidade:

a produção de bens materiais (a *poiésis*) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a *práxis*) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições de existência da coletividade. A arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis igual a poiésis*. Criar é criar a si mesmo.

### 3 Interlocutores, público, ouvintes?

Nenhuma *performance* existe sem a presença física do outro. Ela se constitui exatamente porque há alguém para ouvir e para participar. Segundo Maingueneau (2001, p. 137): “o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”. Os ouvintes não são presença passiva ou neutra no processo de realização performática. A todo instante interferem, com palavras e expressões, ou, como lembra Paul Zumthor (1993, p. 222), “mesmo se reduzido a um papel silencioso”. Isso, de certa forma, induz o narrador no processo de contar.

É com vistas a esse co-enunciador que o contador de histórias cria seu modo de narrar, faz ajustes, decide o “tom” que a narrativa vai adquirir – mais sério, mais jocoso, mais irônico. A narrativa existe em função dos interlocutores e se legitima pela identificação que estabelece com eles, pela aceitação de que o narrado é plausível.

Outro aspecto importante é o caráter estético da *performance*.

A análise performática trata de captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance na narração num contexto social, e de captar o estilo poético – na linguagem, no uso da voz e do corpo, e nos outros mecanismos – que transformam o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes. (LANGDON, 1999, p. 25)

Assim, segundo Langdon, os mecanismos que conferem à *performance* seu tom dramático e divertido estão na forma como os participantes percebem as características do ato em relação a essa dramaticidade e ao prazer resultante. Para Mukarövský (1993), é na relação do sujeito interpretante com o mundo que se constitui o estético, e é desse modo que as narrativas de Beleza devem ser pensadas, como dotadas da potencialidade de serem percebidas em sua expressão estética. Segundo Zumthor (2010, p. 257), a poesia é o que é recebido. Portanto, a recepção “é um ato único, fugaz, irreversível... e individual”, em que o ouvinte “se compromete a uma interpretação”.

No âmbito da pesquisa ora compartilhada, havia um pressuposto compartilhado, que era o de quer ouvir histórias. A partir daí, o contador de histórias tem um referencial. Ele oferece as histórias. Mais ainda: conta aquilo que supõe nos interessar, muitas vezes instigado pelas perguntas e induções dos pesquisadores. A reação destes também oferece pistas de quais pontos enfatizar, quais aprofundar.

A própria seleção das narrativas e de seus desfechos tem relação direta com a presença dos interlocutores. Lembrando a noção de personalidade encenada, como sujeitos sociais, a interação comunicativa é uma oportunidade de ajudar o outro a compor, em relação a nós, a imagem que desejamos transmitir. Mostrar os desfechos como deveriam acontecer, sempre sob um viés de autoelogio, é, de certa forma, uma escolha feita em decorrência da presença do outro.

Além disso, esse “outro” que interage nas conversas é constituído por um grupo de pessoas de fora do espaço da casa ou da comunidade. São membros da Universidade. Simbolicamente, representam uma autoridade institucionalizada (a qual, como já apontado, é recorrentemente criticada por Beleza). Diante desse grupo (que é maioria em comparação com os membros locais), tem-se liberdade para fazer críticas, denunciar. No entanto, há um certo comedimento na presença dos pesquisadores. Não percebemos, no tratamento a nós conferido, nenhuma atitude de confrontação. Contudo, essa confrontação era constante nas narrativas

que escutávamos. Ou seja, o Beleza que conhecemos era muito mais pacato do que aquele que aparecia nas histórias, cheio de indignação diante de injustiças e desmandos.

Também a chegada de membros novos no grupo deixava notar uma alteração no modo de narrar. Nessas ocasiões, Beleza repetia histórias, dando novos enfoques. A reafirmação de sua posição como narrador se amparava nessa estratégia de recontar.

Para além da presença física dos pesquisadores, havia, ainda, uma presença simbólica – os próprios moradores do bairro. Em vários momentos, em especial quando se mencionava “nós”, era possível perceber a referência a esse outro, quase como se estivesse, de fato, compondo a roda da conversa. A intermediação entre Beleza e essa presença simbólica era feita pela câmara, cujo potencial intervencionista também precisa ser considerado como parte do processo comunicativo.

Saber-se sob a mira da lente, interromper a fala para um ajuste, um corte, tudo isso demonstra a atuação ruidosa da câmara, diante da qual talvez não se aja com a mesma naturalidade de outros momentos. A câmera também é uma lembrança constante do caráter documental que as sessões possuem, o que implica comedimento ao falar.

É certo que termos como *público*, *plateia* e *auditório* são adequados para definirem o papel dos ouvintes em relação aos narradores, em especial porque comportam a ideia de espetáculo que a *performance* demanda. No entanto, não podem ser entendidos como se somente o contador de histórias atuasse nesse processo, enquanto, na contraparte, os ouvintes fossem meros observadores. É essencial considerar a *performance* como um ato comunicativo e, portanto, uma constante interação entre os enunciadores.

#### **4 O pesquisador como narrador**

Gilberto Velho (1986, p. 18), ao ponderar sobre sua prática como antropólogo, chega à importante conclusão de que “deveria tentar não escamotear sua ‘interferência’ mas aprender a lidar com ela”, na certeza de que a subjetividade do pesquisador jamais pode ser eliminada ou escamoteada.

Ao ressignificar e reenquadrar fragmentos desses registros, o que se está fazendo também é assumir o controle sobre eles, é atuar como narrador com vistas a uma reação esperada. Quando fazemos recortes, privamos nossos interlocutores do conjunto situacional

de onde emergem as histórias. É preciso, portanto, confiar na palavra dos pesquisadores e, no caso deste artigo, confirmar na minha palavra de que aquilo que se informa sobre os contextos pode ser aceito, tem valor de verdade.

Ao se analisarem os vídeos, tem-se uma visão fragmentada do momento da enunciação, porque a câmera privilegia somente um ponto. Pessoas que estão presentes na cena não aparecem, vozes se sobrepõem a imagens de objetos, a planos abertos. As discussões aqui apresentadas têm como referência várias horas de filmagens, porém estas foram sintetizadas em alguns poucos minutos, os quais precisam ser percebidos como representativos desse conjunto. Portanto, os pesquisadores, ao manipularem discursos e imagens, contam uma história. O que João Moreira Salles (2005) afirma sobre a realização de documentários bem pode ser ampliado e considerado a respeito do que se fez aqui:

De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. (SALLES, 2005, p. 64)

Ainda que este não seja um trabalho etnográfico em essência, vale-se de muitos conceitos antropológicos para abordar esse “objeto” movente que são as imagens. Trata-se de uma pesquisa empírica que se baseia em três ações fundamentais: olhar, ouvir e escrever. Tais práticas estão, necessariamente, afetadas por nossa constituição como sujeitos, por nossas experiências e vivências. Estas interferem na maneira como vemos o mundo (OLIVEIRA, 2000) e, em consequência, no modo como lemos as imagens e atribuímos sentidos a elas.

Na focalização da câmera, na escolha das imagens a serem analisadas, nas intervenções manifestadas em momento de interação e na descrição/representação desse processo, há a presença testemunhal do pesquisador:

É na escuta atenta e na leitura detalhada das imagens produzidas que reside a maior ou menor capacidade do antropólogo ‘pensar por imagens’ no sentido de produzir conhecimento através de imagens técnicas. (DEVOS; ROCHA, 2009, p. 117)

Tal como o antropólogo, desejamos esta autonomia de “pensar por imagens”, de incluirmos nesse processo de seleção, organização e classificação nosso olhar, nossas percepções, nossas experiências com o evento do qual participamos. A marca de “estar lá”,

como refere Geertz (2001), aparece em todas as formas de divulgação desse material, desde os DVDs<sup>9</sup> produzidos em colaboração com os moradores até os escritos acadêmicos. Nossas impressões preenchem os espaços, os lapsos. Assim como o contador de histórias, o pesquisador recorre à memória para construir seu trabalho, o que, para Geertz (2001), revela a dimensão ficcional da descrição científica.

O enquadre fílmico e a *performance* mediada pelo foco da câmera, tanto quanto a própria encenação de si, compõem um novo sujeito, que só existe na representação que nós, pesquisadores, fazemos dele, deslocando-o para o espaço da ficção, como personagem, não mais como uma presença “viva”: “Ao ganhar a função de personalizar e particularizar um sujeito, a imagem lhe rouba o que ele tem de especial, que é o oposto exato de uma marca absolutamente particular” (GUIMARÃES, 2006, p. 43). Ao fazê-lo, assumimos, também nós, o papel de contadores de histórias.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria na prática. In: ORTIZ, Renato. (Org.) **Sociologia**. Tradução de Paula Monteiro e Alcía Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983, p.46-81.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a invenção moderna de si**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (col. Todas as artes)

DEVOS, Rafael Victorino; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Constelações de imagens e símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas orais. **Sessões do imaginário**, PUCRS, ano 14, n.22, dez. 2009, p.106-120.

FINNEGAN, Ruth. **Tales of the city: a study of narrative and urban life**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

---

<sup>9</sup> Parte da proposta do projeto foi elaborar DVDs sobre a história do bairro, com o auxílio dos próprios moradores, a fim de que esse material retornasse ao bairro, para ser trabalhado nas escolas.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu**, v.7, n.13, jul.-dez., 2006, p.38-48.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis : oral version of personal experience. In : HELM, June. **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle : University of Washington Press, 1967, p.12-44.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes antropológicos: antropologia e performance**. Porto Alegre, ano 5, n. 12, jul.-dez., 1999, p.13-36.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUKARŔVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 6 ed. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2012.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUNISC, 2005, p.57-71.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VICH, Vítor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus, **Educação & Linguagem**, São Bernardo do Campo, SP, ano 10, n.16, jul.-dez. 2007, p.63-71.

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

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

[Recebido: 15 out.14 – Aceito: 24 out.14]

## ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940

André Domingues dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O literato Jorge Amado e o cancionista Dorival Caymmi formaram na década de 1940, uma prolífica parceria em torno da baianidade, estabelecendo uma proximidade ímpar entre eruditos e populares no panorama cultural de seu tempo. Sob a imagem fraterna e confluyente dessa obra conjunta, porém, restava uma aguda disputa em torno da representação do popular, com um e outro manipulando a produção alheia, num jogo de ênfases e omissões dirigido à afirmação da sua própria situação no debate político e estético brasileiro. O presente trabalho analisa essa produção conjunta e busca reconstituir historicamente o jogo de tensões que a moldou.

**Palavras-chave:** Dorival Caymmi. Jorge Amado. Baianidade. Cultura Popular. Cultura Erudita.

**RESUMEN:** El escritor Jorge Amado y el compositor Dorival Caymmi han creado en los años de 1940 una asociación artística prolífica alrededor de la “baianidad”, estableciendo una cercanía única entre los eruditos y los populares en la paisaje cultural de su tiempo. Bajo la imagen fraterna y confluyente de este trabajo conjunto, sin embargo, se mantuvo una fuerte disputa por la representación popular entre sí, mediante la manipulación de la producción del otro, en un conjunto de énfasis y omisiones dirigido a la afirmación de su propia situación frente al debate político y estético de Brasil. Este trabajo analiza esa producción conjunta y busca reconstruir históricamente las tensiones juego que le dieron forma.

**Palabras clave:** Dorival Caymmi. Jorge Amado. Baianidad. Cultura Popular. Cultura clásica.

Na longa série de aproximações entre literatos eruditos e os cancionistas populares brasileiros durante o século XX, um marco fundamental foi a parceria que o compositor e cantor Dorival Caymmi e o escritor Jorge Amado estabeleceram nos anos de 1940. Foi o primeiro grande exemplo de uma colaboração mais horizontal que, adiante, daria frutos muito diversos, a exemplo das parcerias de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri ou Caetano Veloso e Augusto de Campos.

A famosa parceria inicial entre Jorge Amado e Dorival Caymmi, “É doce morrer no mar”, de 1940, atendia bem aos propósitos de uma consagração algo tardia do regionalismo proposto por Amado no início dos anos 1930 e de um reconhecimento avalizado das canções de temática regional apresentadas por Caymmi a partir de 1939. Vista de fora e isoladamente, poderia parecer, somente, uma sequência natural do ocasional fluxo de coproduções entre

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. do Campo das Artes: saberes e práticas da Universidade Federal do Sul da Bahia – Campus Paulo Freire (Praça Joana Angélica, 250, bairro São José. CEP: 45988-058. Teixeira de Freitas - BA). E-mail: Andre-domingues@uol.com.br.

eruditos e populares estabelecido no modernismo brasileiro. O tempo revelou, porém, algo que excedia relações como as de Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá ou mesmo de Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, fosse pela repetição, fosse pela visibilidade, fosse pela organicidade na representação da baianidade, elo identitário mais caro aos dois artistas. Sem manifestos e choques aparentes, Amado e Caymmi talvez tivessem, inicialmente, apenas empreendido um desdobramento do modernismo. Um desdobramento, porém, de originalidade, cumplicidade e repercussões tão inusitadas, que justificam um estudo particular.

A canção-praieira “É doce morrer no mar” nasceu num almoço de São João preparado na casa do “coronel” João Amado de Faria, pai de Jorge, em que também estavam Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo e, naturalmente, Jorge Amado e Dorival Caymmi, com suas esposas. Veja-se o relato do próprio Caymmi:

Nesse almoço aí, estava-se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: “Tem aí no *Mar Morto* uma citação de música que eu vou musicar” (...) Então, veio a ideia: “vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar”. Eu comecei: “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. Propus a eles: “Para escolher, escrevam três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música”. (...) Todas as ideias boas foram de Jorge, mas eu tive de consertar, completar a letra e tal. (CAYMMI, 2001, p. 192-193)

O tom “natural” do encontro e o perfil dos convidados envolvidos fazem lembrar uma significativa “noitada de violão” descrita e debatida por Hermano Viana (2004) para desvendar as circunstâncias que levaram o samba à condição de símbolo nacional nos anos 1930. A analogia, aí, é quase imediata: Amado era um eloquente entusiasta do pensamento mestiço de Gilberto Freyre (em torno de quem teria sido organizada a referida noitada), tendo, inclusive, dedicado palavras de exaltação ao célebre *Casa Grande & Senzala* (Cf.: AMADO, 1962); Caymmi, por sua vez, assim como Pixinguinha e Donga, era um artista popular que, desde o início, teve sua recepção fortemente folclorizada e identificada com o povo em estado supostamente mais puro, o que repercutiria por toda a sua carreira, tanto nos meios midiáticos, quanto nos intelectuais (CAYMMI, 2008, p. 119).

É preciso notar, contudo, que, embora houvesse uma evidente sintonia entre os dois encontros, o de Amado e Caymmi mostrou uma profundidade bastante maior. Basta dizer que, enquanto a aproximação dos modernistas dos anos 1920 com artistas populares legou apenas

alguns tímidos frutos em parceria, tais como a “Canção marinha”, de Marcelo Tupinambá e Mário de Andrade, ou o “Azulão” de Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, a dos baianos se desdobrou em seis canções, uma peça de teatro, um livro, três filmes e um disco, em se considerando apenas o período anterior à grande colaboração de populares e eruditos na bossa-nova<sup>2</sup>.

A canção iniciada naquele almoço é muito útil para se compreender o tipo relação que se estabeleceu, inicialmente, entre os autores. “É doce morrer no mar” é uma canção-praieira binária, de andamento em torno de 52 bpm, em Ré Menor e forma cíclica estrofe-refrão. Sua criação partiu de um refrão feito a partir de dois versos repetidos insistentemente no romance *Mar morto* (1936), de Amado – “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar” –, ao qual se acrescentaram três estrofes narrativas de quatro versos cada, sendo a primeira com três versos de Amado e um de Caymmi, a segunda toda de Amado, mas com pequenas adaptações de Caymmi, e a final só de Caymmi.

É doce morrer no mar,  
 Nas ondas verdes do mar.  
 A noite que ele não veio foi,  
 Foi de tristeza pra mim  
 Saveiro voltou sozinho  
 Triste noite foi pra mim.  
 É doce morrer no mar,  
 Nas ondas verdes do mar.  
 Saveiro partiu de noite, foi  
 Madrugada não voltou  
 O marinheiro bonito  
 Sereia do mar levou.  
 É doce morrer no mar,  
 Nas ondas verdes do mar.  
 Nas ondas verdes do mar, meu bem  
 Ele se foi afogar  
 Fez sua cama de noivo  
 No colo de Iemanjá.  
 É doce morrer no mar,  
 Nas ondas verdes do mar.

<sup>2</sup> Tomam-se, aqui, os termos ‘parceria’ e ‘colaboração’ não só a partir do seu sentido mais frequente no meio artístico, o de obra coassinada, mas também abarcando associações não-formalizadas em que o trabalho conjunto se efetiva. Canções: “É doce morrer no mar” (1940), “Cantiga de cego” (1947), “Hino da campanha de Prestes” (1945), “Retirantes” (1947), “Canto de obá” (1947) e “Beijos pela noite” (circa 1940 – com Carlos Lacerda na parceria). Livro: *Cancioneiro da Bahia* – assinado por Caymmi, mas escrito a quatro mãos com Amado. Peça de teatro: *Terras do sem-fim* – com trilha-sonora encomendada por Amado a Caymmi. Filmes: *Terras violentas* (1948) – adaptação da peça *Terras do sem-fim*; *Estrela da manhã* (1949) – com argumento de Amado e participação de Caymmi como ator e cantor, e *Mar morto* (não concluído) – adaptação do romance de Amado e participação de Caymmi na trilha-sonora e no elenco de atores. Disco *Canto de amor à Bahia e quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, com fundo musical feito por Caymmi.

Os versos do refrão trazem uma melodia de desenho passional, sobretudo pelos saltos intervalares descendentes iniciais de cada frase e pelas longas notas finais. As duas frases estão encadeadas num desdobramento descendente e resolutivo, com a segunda repetindo o desenho da primeira uma 2ª maior abaixo, apenas com diferenças nas notas iniciais e finais, já que a segunda frase começa com um salto intervalar maior (uma 6ª maior, contra o de 5ª justa) e termina num intervalo menor (uma 2ª maior, contra a 3ª menor).



A comunhão de sentido com a letra se mostra estreita, na medida em que a melodia, com saltos passionais maiores no começo e menores no final, conduz de maneira resignada o drama da morte do pescador, dando-lhe, ao invés do significado de ruptura comum na temporalidade linear moderna, o significado cíclico da existência numa cultura pré-capitalista (lembre-se que as comunidades de pescadores das praias semi-isoladas da Bahia foram as fontes de inspiração tanto do *Mar morto* de Amado, quanto das canções-praieiras de Caymmi). A ciclicidade existencial, inclusive, seria reforçada na repetição constante do refrão, que aparecia na abertura, no fechamento e entre cada estrofe da canção.

Na melodia da segunda parte, relativa às estrofes, predominou a aproximação à fala nos dois primeiros versos, com suas frases de início plano, mas com conclusão em ondulações de passionalidade suave, sendo a primeira a mais acentuada, com um salto ascendente de uma 3ª menor e um descendente de uma 5ª justa:



Compostas em paralelismo quase perfeito (exceto por pequenas diferenças de articulação rítmica e pela última nota), essas frases se encadeiam como um desdobramento, característica que pode ser explicada pelo respeito ao sentido majoritariamente narrativo dos

dois versos iniciais das três estrofes da canção. Não se deve desprezar, porém, alguns sinais de passionalização contidos nelas, tais como as mencionadas ondulações e a longa duração das últimas notas. Tais sinais se justificam pela antecipação do desfecho trágico, vindo a seguir, mas também pela expressão de tristeza, na primeira estrofe, e de afetividade – ao referir-se ao pescador como “*meu bem*” –, na última.

Nas melodias correspondentes aos dois últimos versos de cada estrofe, por outro lado, dá-se uma exploração maior da tessitura, chegando à altura mais aguda de toda a canção logo na segunda nota, passando, em seguida, a uma sequência de graus conjuntos em direção aos sons graves, repetindo o movimento em seguida. Apenas na conclusão do período usou-se um discreto salto intervalar de um tom rumo ao agudo, numa nota de duração longa, delineando uma dor ainda não completamente resolvida (o acorde dominante da Lá com 7ª que a acompanha sustenta a mesma tensão disjuntiva):



O caráter um pouco mais passional da melodia dessas frases finais se deve ao fato de que comportam uma vocação emotiva maior, narrando direta ou metaforicamente o desfecho desastroso daquela saída ao mar. Tal dramaticidade no final das estrofes, entretanto, deixa irresolvida a disjunção afetiva da companheira do pescador, na contramão da doçura da morte no mar cantada no refrão. Estabelece-se, assim, um jogo cíclico de tensão e apaziguamento entre as duas partes, mas prevalecendo o segundo, pela repetição.

Ritmicamente, “É doce morrer no mar” bem poderia ser um samba-canção, não fosse a opção segura de Caymmi de não definir uma fórmula rítmica, preferindo apenas arpejar as cordas no acompanhamento. Seu compasso lento, em 2/4, traz sinais sutis do corpo requebrante de um samba comum, tal como se vê no terceiro compasso do refrão ou no terceiro compasso da primeira frase da segunda parte (cujos desenhos rítmicos estão transcritos a seguir, numerados de 1 e 2, respectivamente), que perfazem um desenho bastante cométrico ao do primeiro compasso da batida mais comum do samba do Rio de Janeiro, tal como foi descrita por Carlos Sandroni (SANDRONI, 2001, p. 32-33).

Célula básica de tamborins descrita por Sandroni



Exemplo 1



Exemplo 2



A familiaridade com o samba era algo que vinha bem a calhar numa canção como essa, pois, de um lado, respaldava o tipo mulato do personagem da narrativa cantada, sugerido no conjunto da obra de Caymmi e Amado até então, e também na menção à divindade afro-brasileira Iemanjá nessa música, em especial. Por outro lado, é preciso notar que o samba fazia, na obra de Caymmi, o duplo papel de expressão de um elo privilegiado da brasilidade e de afirmação da primazia baiana no imaginário nacional (DOMINGUES, 2009, p. 83-88).

A criação musical de Caymmi garantiu, sem dúvida, a irretocável coesão da peça, estando plenamente de acordo com o desenvolvimento narrativo. A escrita verbal, por sua vez, também não apresenta fissuras. Pelo contrário, o que se verifica é uma grande habilidade de Amado para se aproximar dos padrões comuns da canção popular. Até mesmo uma possivelmente desnecessária reiteração do segundo verso da primeira estrofe, escrito por Amado, feita no último verso, enxertado por Caymmi em função de exigências melódicas, não seria de se reprovar. Tal discussão fica acessória e restrita a preferências de estilo, pois a matéria cancional da estrofe de Amado e Caymmi estava plenamente preservada, dada a farta presença de reiterações desse tipo na literatura e na canção populares, em geral destinadas a facilitar a apreensão mnemônica. Exemplos disso são muitos, inclusive na obra anterior do próprio Caymmi, como na estrofe final de “Noite de Temporal”, gravada em 1939 (“*Pescador se vai a pesca/Na noite de temporal/A mãe se senta na areia/ Esperando ele vortar/ A mãe se senta na areia/ Esperando ele vortar*”). Nas outras duas estrofes de “É doce morrer no mar” a escrita se mostra bastante homogênea, combinando versos narrativos simples, coloquiais, e eficientes desfechos metafóricos. Ligeiras diferenças entre as partes escritas por um e outro podem ser percebidas no enraizamento popular do início da estrofe de Caymmi, que aproveita

como mote o último verso do refrão à maneira dos cantadores nordestinos, e na sua menção direta a Iemanjá, sincretizada em sereia no verso de Amado. São diferenças tão pequenas que bem poderiam ser atribuídas a circunstâncias laterais da criação, não a alguma fissura de linguagem entre as duas escritas. Até porque em diversas passagens do mesmo *Mar morto* Amado demonstrou estar familiarizado com a arte dos cantadores nordestinos e também não se furta a usar nomes e vocábulos afro-brasileiros – até de forma mais radical, incompreensível para quem não fosse versado nas minúcias da cultura afro-baiana. Assim, mais do que qualquer desajuste, o resultado percebido nessa composição é homogêneo, refletindo os propósitos de associação dos dois autores, em que o literato buscava se irmanar com a escrita popular (já presente na escrita de *Mar Morto*), e o compositor se propunha a receber, confirmar e se integrar aos esforços do romancista.

É de se notar, aí, que ambos os esforços recaíram no campo popular, precisamente, na representação do que parecesse mais tipicamente popular, tangenciando o sentido folclórico. Essa busca foi algo que se reforçou nas singulares performances de Caymmi que divulgaram midiaticamente “É doce morrer no mar” em 1941, cantando e se acompanhando ao violão, sozinho, evocando a pureza do artista folclórico que nele se enxergava majoritariamente naquela época (CAYMMI, 2008, p. 115-118). O fato de serem duas as performances lançadas em disco naquele ano foi algo pouco relevante, inclusive porque a Colúmbia (analisada adiante neste estudo) e a Continental compunham um mesmo conglomerado empresarial no Brasil. Tanto é que os discos em que saíram tinham “A jangada voltou só” em gravação idêntica e “É doce morrer no mar” em matrizes muito parecidas, com uma pequeníssima alteração no desenho dos acordes da introdução.

A gravação de “É doce morrer no mar” começa com uma sequência de acordes arpejados ao violão, num movimento de subdominante–dominante–tônica repetido em desenhos diferentes, de modo a ambientar harmonicamente a canção. Em seguida, Caymmi entra no canto com um timbre escuro e colocação de voz retrovertida na sílaba “É...”, denotando uma busca da estética do bel-canto, na forma como era apropriada pelos artistas populares de maior prestígio, a exemplo de Francisco Alves e Orlando Silva (CAYMMI, 1941, 0’08”, 0’48’, 1’30”, 2’13”). Em seguida, a voz passa a se mostrar clara e com colocação mais extrovertida, próxima da fala comum, seguindo assim até o final do refrão. Em cada terminação de frase no refrão, porém, é usado um longo e suave vibrato, reiterando a intenção

de se manter traços da estética vocal mais prestigiosa e próxima do canto operístico (CAYMMI, 1941, 0'08''- 0'27'', 0'48''-1'27'', 1'30''-1'50'', 2'13''-2'44''). Dessa curiosa combinação se pode inferir que Caymmi desejava reivindicar o prestígio dos grandes cantores, mas também representar, fundamentalmente, a voz não-educada dos personagens populares retratados nos versos e no *Mar morto* de Jorge Amado.

Mais um elemento a chamar atenção na interpretação dos refrãos é a alternância constante da dinâmica no canto, em geral tendendo a um relativamente alto uso de intensidade sonora, mas também chegando a ter momentos muito suaves, como no par de frases final da segunda repetição do refrão (CAYMMI, 1941, 0'59''-1'08''). Tal alternância não segue um padrão rígido, mas delinea uma forma de interpretação caracterizada pela formação de seguidas ondas emotivas, o que também se estende às estrofes, reforçando a dramaticidade da canção. As estrofes, aliás, também se aproximam dos refrãos no uso de vibratos na sílaba final de cada frase, com especial ênfase nos vibratos das últimas frases, que, embora suaves, ficam bastante longos, fazendo com que o pulso rítmico da canção se suspendesse *ad libitum* e a tensão passional se prolongasse, como na tradição de canto seresteira.

Deve-se notar, ainda, o papel do violão na performance. É, afinal, um elemento importante na obra de Jorge Amado e de Dorival Caymmi. Na introdução do *Cancioneiro da Bahia*, por exemplo, Jorge Amado diz que “o moço Caymmi com seu violão conduz é a Bahia” (AMADO, 1967, p. 7). Tal unidade de cantor e violão também aparece, embora sem a mesma firmeza, no seu *Mar morto*, em que o violão surgiu por duas vezes nas mãos de pescadores: no canto do velho Francisco, que narrava histórias de Rosa Palmeirão, e nas emboladas de Rufino. É preciso observar, contudo, que o instrumento nunca aparece nos cantos mais profundos dos pescadores sobre o mar, representados na simplicidade ainda mais elementar de vozes sem acompanhamento (AMADO, 1980, p. 20, 25, 48-49, 70, 128-130, 137, 198, 215, 221). Afora as sugestões de *Mar morto*, a opção de Caymmi pela execução somente em voz e violão tinha algo de pessoal e, até, anterior à eleição definitiva desse formato por Amado no *Cancioneiro da Bahia*, uma vez que nos dois anos anteriores já se apresentava no rádio e gravava suas canções-praieiras apenas com o apoio de violões, assim como fizera nos registros de “Promessa de pescador” (de 1939) e “Noite de temporal” (de

1940). O uso do próprio violão em gravações foi uma novidade para Caymmi<sup>3</sup>. Tinha, do ponto de vista prático, o objetivo de acompanhar de perto a dramaticidade do canto, garantindo a coesão dos frequentes *trechos ad libitum* (CAYMMI, 1941, 0’07’’-0’08’’, 0’44’1-0’49’’, 1’25’’-1’32’’, 2’08’’-2’14’’, 2’33’’-2’44’’). Já no plano simbólico, fazia com que se concentrasse nele toda a significação da canção, estabelecendo-se como seu intérprete “natural”. Vale notar, contudo, que assumir o violão não foi um ato de uma pretensão desmedida de Caymmi, visto que desempenhou bem as funções que planejou para essa canção, ou seja: oferecer uma base harmônica segura e enfatizar sua passionalidade suave e resignada, com seguidos contrapontos livres de frases de baixo, todas feitas em gradações de sentido descendente e conclusivo, como no refrão, em que se ouve com variações a seguinte frase (CAYMMI, 1941, 0’18’’-0’26’’):



No mesmo sentido da coesão apresentada em “É doce morrer no mar”, Jorge Amado e Dorival Caymmi enfatizaram muitas vezes o parentesco entre as suas obras de inspiração baiana. A justificativa costumava ser o simples fato de serem baianos, numa celebração contínua dos encantos, requebros e mistérios da Boa Terra. Contudo, essa proximidade, muitas vezes manifesta nas obras de um e outro, estava ancorada não tanto nos atributos atemporais da Bahia, quanto na cultura baiana e nacional dos anos 1920 e 1930.

O contexto cultural em que se desenvolveram a literatura de Amado e, pouco depois, a música de Caymmi foi o da ampla adoção na Bahia das teses regionalistas surgidas nos anos 20, sobretudo a partir de Gilberto Freyre, com sua exaltação das características locais de raça, natureza, meio e história. O regionalismo penetrou nos seminiais grupos de vanguarda soteropolitanos Arco e Flexa, Os Rebeldes e Samba, chegou a instituições centrais da alta cultura baiana, como a da Academia de Letras da Bahia e a Faculdade de Medicina de Salvador, e, no ano de 1937, se mostrou incrivelmente vigoroso no Segundo Congresso Afro-

---

<sup>3</sup> Tal uso não está solidamente documentado, mas é aqui inferido pela organicidade com que a performance se apresenta e pela semelhança com os registros de voz e violão de Caymmi nos anos de 1950, como em CAYMMI, D.: “É doce morrer no mar” (D. Caymmi/J. Amado) do LP *Caymmi e seu violão*, de 1959.

Brasileiro, organizado pelo folclorista Edson Carneiro – ex-companheiro de Amado no grupo Os Rebeldes –, no ano de 1937 (o primeiro havia sido realizado no ano de 1934, no Recife, sob o comando de Gilberto Freyre). Segundo a pesquisadora Celeste Pacheco de Andrade, tal capilarização do regionalismo se explicaria pela aptidão dessa ideologia para atender a demandas profundas da burguesia de Salvador, enfraquecida por uma severa crise econômica e ressentida pela já distante perda da primazia nacional para o Rio de Janeiro e pela ainda recente perda da primazia regional para o Recife (ANDRADE, 1999, p. 13-15). A mola propulsora desse processo foi o conceito de antiguidade histórica, que elevou hierarquicamente a “Cidade da Bahia”, primeira capital brasileira, ante as demais cidades da nação, tomando-a como guardiã das tradições brasileiras, inclusive com ênfase nos termos da ideologia da mestiçagem propagada a partir de Gilberto Freyre (ANDRADE, 1999, p. 35).

Foi precisamente por esse vínculo de primazia estabelecido entre a Bahia e a configuração moderna do caráter nacional brasileiro que o regionalismo local se relacionou e pressionou o nacionalismo-modernista, então hegemônico. Aliás, Jorge Amado, autor de maior projeção do regionalismo baiano – publicou, só nos anos 1930, cinco romances regionalistas, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, tendo enorme sucesso nos três últimos –, repetidamente afirmou que a Bahia era “a célula-mãe” do Brasil, como em *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios: “Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira, da qual é a célula mater”* (AMADO, 1983, p. 21)<sup>4</sup>.

Dorival Caymmi, nascido em 1914, formou-se num tempo em que a cultura baiana estava tomada por uma febre regionalista, mas teve muito mais contato com a cultura massiva do cinema e do rádio do que com as letras cultas (DOMINGUES, 2009, p. 33-51). Suas primeiras criações musicais foram concebidas nos moldes da cultura urbana do Rio de Janeiro e a temática regional baiana só apareceu em “Noite de Temporal” (depois incluída no célebre *corpus* das ‘canções praieiras’), composta no mesmo ano em que o citado *Mar Morto* foi publicado, 1936. O parentesco entre a canção e o livro parece incontornável. Mesmo que não seja conhecido nenhum relato em que Caymmi afirme ter lido o romance antes de compor sua primeira canção-praieira, as ressonâncias são muitas e indicam uma influência, senão direta, ao menos mediada pelo forte impacto de Amado no ambiente cultural da Bahia da época.

---

<sup>4</sup> Muitos anos mais tarde, em depoimento sobre Caymmi, Amado voltou ao mesmíssimo ponto. (CAYMMI, 2001, p. 36)

Seria precipitado, porém, tomar o regionalismo de Dorival Caymmi como uma transposição das preocupações de Jorge Amado e outros vanguardistas baianos para a música popular. Caymmi construiu sua obra regionalista seguindo menos os literatos baianos, do que os padrões da música popular feita no Rio de Janeiro, que também estava carregada de discursos sobre a Bahia, principalmente no samba, que identificava na Boa Terra o berço de sua tradição (CASTRO, 2005, p. 164; SANDRONI, 1998, p. 39-99). Basta analisar o sucesso “O que é que a baiana tem?”, lançado por Caymmi e Carmen Miranda em 1939, para se comprovar a sutil mediação do samba urbano carioca na óbvia referência ao samba-de-roda do folclore baiano (DOMINGUES, 2009, p. 67-74)<sup>5</sup>. Ficou, assim, algo ambíguo nas canções de temática regional de Caymmi: se, de um lado, sofreram influências do regionalismo culto, principalmente de Jorge Amado, de outro, se integraram fundamentalmente numa tradição estabelecida no campo da música popular. A ambiguidade se fez sentir pouco nas consonâncias entre os dois campos, como na exaltação da mestiçagem baiana e de sua primazia histórica, mas bastante nos momentos em que as canções de Caymmi fugiram da expressão típica desejada por Amado. Tais fugas podem ser observadas, sobretudo, nos sambas-canção de temática urbana e subjetiva das décadas de 1940 e 1950, que tiveram como principais intérpretes os “jazzificados” Dick Farney e Lúcio Alves (DOMINGUES, 2009, p. 74-88). Foi sintomático, aliás, o silêncio de Jorge Amado quanto a essa importante parcela da produção de Caymmi, já estabelecida na época da escrita do *Cancioneiro da Bahia* através de obras como “Dora” e “Marina”. Apesar do sucesso que tiveram nos anos de 1945 e 1946, o escritor não lhes dedicou uma linha, sequer, de comentário nas páginas do livro. Seus olhos (e ouvidos) estavam voltados para as possibilidades de atravessar barreiras sociais e culturais desvelando as manifestações “típicas” populares, num avanço que lhe permitisse legitimar seu discurso regionalista, de acordo com as expectativas dos intelectuais eruditos identificadas por Hermano Vianna naquela noitada de violão (VIANNA, 2004, p. 31).

O avanço da intelectualidade nacionalista sobre a cultura popular estaria no âmago da colaboração artística de Amado e Caymmi. Rompendo a naturalidade forjada para a narrativa do almoço de São João, em que nasceu “É doce morrer no mar”, observa-se que a composição não resultou de uma brincadeira qualquer, desinteressada. De um lado, havia uma roda de intelectuais que tinham no universo popular nacional um de seus principais temas e que

---

<sup>5</sup> O mesmo é observado por Walter Garcia em relação a “A Preta do Acarajé”. (GARCIA, 2006, p. 93-94)

necessitavam atestar sua proximidade com o que simbolizasse o povo em estado “puro” para se legitimar; de outro, um músico popular honrado por partilhar o espaço com uma elite intelectual relevante na definição dos rumos da cultura e da política brasileiras e interessado em extrair dali uma composição coletiva, algo próprio para ser tornado público como produto e testemunho. Era, enfim, algo interessante aos dois lados. Vale lembrar que Caymmi já tinha esboçado algo semelhante num encontro com Amado e Carlos Lacerda, quando fizeram “Beijos pela noite” (CAYMMI, 2001, p. 149-152), sendo bem provável, então, que tivesse planejado previamente a composição coletiva. Essa complementaridade de esforços entre Amado e Caymmi na parceria inicial, assim, adequava-se perfeitamente ao mecanismo formulado por José Miguel Wisnik (1983, p. 129-191) para descrever relação entre músicos populares e intelectuais modernistas: a troca de legitimação dos discursos nacionalistas de Jorge Amado pela possibilidade de elevação artística de Dorival Caymmi no reconhecimento da cultura dominante (sobretudo, depois que associada à política ditatorial de Getúlio Vargas). Descrita dessa maneira, a primeira parceria de Jorge Amado e Dorival Caymmi se inscreve na mesma rede de relações em que figuram os contatos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Heitor Villa-Lobos com a cultura popular. O forte pendor do resultado final para o que se tinha como expressão “pura” dos sentimentos e pensamentos dos dois quanto ao povo de sua terra natal não deve encobrir uma implícita relação de forças desigual e francamente favorável ao intelectual erudito. Seguindo em plena década de 1940 a busca vanguardista do modernismo por revelar um Brasil desconhecido, tirar o país de seu sonho europeizante e afirmar uma primazia política na representação do nacional, a matéria-prima empregada era popular, oferecida por Caymmi, mas a palavra final cabia a um literato, como Amado.

A bem sucedida parceria inicial dos baianos ecoou imediatamente num outro projeto em que Caymmi se propunha musicar versos e motivos dos romances regionalistas *Mar Morto* e *Jubiabá* (CAYMMI, 1941), mas que não saiu do papel. A parceria só seria retomada, para valer, em torno de 1945, quando Amado passou a encomendar canções a Caymmi – “Hino à Campanha de Prestes”, “Cantiga de cego”, “Retirantes” e “Canto de obá” –, todas marcadas por temas político-ideológicos da sua convicção comunista. Ali, enfim, os esforços de aproximação de memórias culturais tão diversas, vistos em “É doce morrer no mar”, atingiram os resultados mais radicais do jogo de tensões em que se inseriam, expondo estruturas desconcertantemente conflituosas.

Em relação ao fundo político dessas novas parcerias, pode-se argumentar, de antemão, que Amado vivia o auge de sua militância na década de 1940, sendo “natural”, portanto, a vinculação de qualquer uma das suas obras às propostas esquerdistas. O vínculo, contudo, não era necessário, tal como mostram as primeiras parcerias, “É doce morrer no mar” e “Beijos pela noite”, também escritas nessa década. Mais plausível, então, seria atribuir a ênfase na politicidade ao fim da ditadura do Estado Novo, em 1945, que renovou as perspectivas políticas de Amado e o levou a empregar o mesmo recurso com que aquele governo buscou popularizar o combinado ideológico de trabalhismo e nacionalismo: o farto uso dos meios de comunicação massivos para veicular mensagens doutrinárias (Cf., por exemplo: TOTA, 1980 e SAROLDI & MOREIRA, 2005). Bem mais do que o sabido entusiasmo das convicções políticas de Amado, esse vultoso precedente era capaz de “naturalizar” o aproveitamento da figura de um artista popular para fins políticos. Stella Caymmi expôs com muita propriedade a disputa pelo potencial social e político da obra e da figura massiva do avô nos anos 1940:

Dorival Caymmi, com a fama recém-adquirida, naturalmente, tornou-se requisitado por muitos e disputado por tantos outros. Ora queriam sua presença para abrilhantar um evento, como no caso do espetáculo *Joujoux e Balangandãs* – cuja importância para o Estado Novo merecia ser mais bem analisada –, ora para brigar nas fileiras do direito autoral, como no caso de instituições como ABCA e UBC, ora ainda para reforçar lutas ideológicas, como as do grupo comunista de Jorge Amado, ou mesmo para participar do seletivo grupo do empresário Carlinhos Guinle, que se reunia para apreciar música e discutir pintura. (CAYMMI, 2013, p. 181)

É revelador o fato de Amado ter retomado a parceria com Caymmi, passando a ser quem mais demandava essa relação, justamente no ano de 1945, quando o Brasil se redemocratizou e renovou as perspectivas de realização dos ideais políticos de esquerda, antes reprimidos violentamente pela ditadura de Getúlio Vargas. Naquele momento, com o Estado Novo desmontado e, conseqüentemente, com a sua canalização da politicidade dos artistas de massa desfeita, emergiu a oportunidade para que outras forças políticas pudessem incorporá-los a projetos de poder distintos. Foi nesse contexto, então, que Caymmi foi procurado para a nova safra de parcerias, iniciada, não por acaso, com o “Hino da campanha de Prestes”, dirigido à eleição de Luiz Carlos Prestes ao Senado Federal naquele ano, pelo Partido Comunista Brasileiro. Jorge Amado, contudo, deu mostras de saber que forçava os limites da parceria e que Caymmi, por vontade própria, não comporia tal canção política. Ainda assim, insistiu. Tanto é que pediu ajuda a um amigo comum, o artista plástico e também comunista

Clóvis Graciano – idealizador primeiro do hino de campanha –, para convencê-lo a criar a melodia dos versos que havia preparado para impulsionar a ocasião. Pouco afeito a tomar parte no jogo da política institucional, Caymmi acabou aceitando, e chegou a cantar o hino e até mesmo a discursar em comícios do PCB em São Miguel Paulista, novamente a pedido de Amado. Sua contrariedade acabou expressa, somente, no significativo fato de nunca ter gravado essa canção. A melodia do hino, inclusive, ficou perdida até hoje, tendo sido apenas a letra conservada na memória da romancista Zélia Gattai, esposa de Amado – depois transcrita por Stella Caymmi, no extenso relato que fez desse acontecimento (2001, p. 238-240; 2013, p. 240-241):

(Ai, ai, Maria!) [*verso acrescentado posteriormente por Amado*]

Vamos votar!

Em Prestes vamos votar,

No Partido Comunista!

Para todos terem terra

E o pão de cada dia,

Para o povo liberdade,

Para o Brasil democracia!

Ordem e tranquilidade,

Progresso e democracia,

Para o povo igualdade,

O Partido é o nosso guia!

É difícil mensurar a contribuição de tal hino à campanha de Luiz Carlos Prestes, mas o fato é que o comunista se elegeu com ótima votação. Vale lembrar, também, que Amado, já bastante conhecido por sua literatura, foi eleito Deputado Federal naquela mesma eleição. O que esse movimento revela de mais profundo é que, além da legitimação buscada pelos eruditos no contato com artistas populares, surgiu um forte interesse dos primeiros no capital político que os segundos tinham a oferecer. Jorge Amado foi um pioneiro na exploração direta desse recurso – algo apenas ensaiado antes na marcha “Passo do soldado”, de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá –, encontrando em Caymmi uma valiosa ponte para popularizar e viabilizar seu projeto comunista no Brasil – o que, aliás, não foi a tônica só dessas quatro canções feitas a partir de 1945, mas também de todas as realizações em parceria para as quais Amado viria a convidar Caymmi nas décadas de 1940 e 1950.

É interessante notar o sofisticado esforço de moldagem estética e política da obra de Caymmi empreendido por Jorge Amado na maior parceria dos dois na década de 1940, o livro de canções e comentários *Cancioneiro da Bahia*, publicado em nome Caymmi, com canções de Caymmi, mas de textos verdadeiramente escritos por ele (Cf.: CAYMMI, 2001, p. 257), que também assinou o prefácio. Nesses textos, as autorreferências do escritor aparecem em grande quantidade, mas tomando corpo de citação apenas uma vez, no caso de “Santa Bárbara” (samba inédito e que não consta nas principais antologias de obras do compositor, como as feitas pelo músico Almyr Chediak e pela jornalista e pesquisadora Stella Caymmi, sua neta), em que aparece um excerto de *Bahia de Todos os Santos* (CAYMMI, 1967, p. 156). No mais, a autorreferência é velada, ainda que sensível, como na insistência em identificar o compositor com o cenário do cais de Salvador – cenário recorrente na literatura de Amado e central em *Mar morto*, mas que Caymmi nunca citou em qualquer canção. Amado também aproveita as canções do amigo para introduzir uma pitada das suas preocupações sociopolíticas, chegando à estranheza de enxergar na brejeira “Eu fiz uma viagem” o drama dos retirantes nordestinos, “*homens batidos pela seca e pelo latifúndio que arribam para a cidade em busca de melhor vida*” (CAYMMI, 1967, p. 104-105).

Para justificar os conteúdos políticos e sociais que atribuía a Caymmi – àquela altura, um elemento central na parceria que mantinha com o compositor –, Amado afirmava haver uma politização “natural” na obra do amigo:

Não que seja interessadamente social ou político. Mas o social – e mesmo o político – se impõe sobrando da dor em torno, da miséria em derredor. A vida difícil dos pescadores lhe fornece suas melhores composições. Pungentes de dor, aquela tragédia de homens e mulheres amarrados ao mar como a grillhetas, mas o amor ao mar sobrepujando tudo: “O Mar/ quando quebra na praia/ é bonito... é bonito...”. (AMADO, 1967, p. 9)

O Caymmi de Amado parecia, assim, revolucionário, puro, folclorizado – e secundário –, no campo de atuação estética e política. Era uma idealização, sem dúvida. Basta recorrer as canções-praieiras (DOMINGUES, 2009, p. 55-63) ou o relato do próprio Caymmi sobre sua “descoberta” das comunidades de pescadores de Salvador na juventude para se ter uma visão oposta à conjunção de dor e miséria descrita pelo escritor:

Era aquele paraíso, andava de canoa, via cardume. Aquele coqueiral e aquela quantidade imensa de coco. Você dizia assim: “Vamos no Justiniano”. Chegava lá,

entrava naquela roça de coqueiral e dizia assim: ‘Arranja um coco aí pra gente’. Ele subia no coqueiro, jogava lá de cima meia dúzia de cocos de primeira. (...) Eu passei a amar o mar. Via gente de lá com roupas simples, chapéu de palha, aquelas agulhas de tecer rede, tudo feito por eles mesmos. Fui me acostumando e vendo a poesia do mar. (CAYMMI, 2001, p. 78)

Nota-se, assim, que foi constante e exaustiva a tentativa de manipulação política de Jorge Amado sobre a obra e a figura pública de Dorival Caymmi. Contudo, no momento em que o escritor pleiteou e auferiu ganhos políticos na parceria com Caymmi, tendo olhos não só para a legitimação popular, mas também para o capital social e político inerente à cultura de massa, transformou-se aquele mecanismo de trocas de legitimação por reconhecimento entre populares e eruditos estabelecido no modernismo. Agora, dispondo de um bem de barganha a mais, o artista popular também pôde requerer um maior reconhecimento da cultura erudita, evidente nas relações progressivamente mais horizontais dos baianos – e alcançar uma posição diferenciada, e ocupar um papel de maior destaque no panorama da cultura brasileira.

O movimento aqui descrito, obviamente, não se restringiu a Caymmi, ainda que tivesse nele um dos seus principais exemplos, graças à sua simultânea relação com os meios de comunicação de massa (rádio, discos, cinema) e intelectuais eruditos de tanto peso, como Jorge Amado, Heitor Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade. Através dele e de outros produtores do mesmo tipo de atuação consolidou-se, então, um novo grupo cultural no país: o dos intelectuais populares, integrado por personalidades formadas nos campos midiáticos – pela e para a comunicação de massa –, a exemplo do cantor e radialista Almirante, do compositor Ary Barroso ou do jornalista Jota Efegê, mas que tinham sua autoridade vinculada à interlocução com os eruditos nacionalistas. Tomar esse grupo como secundário em assuntos estéticos ou políticos, como fazia Amado nos traços de seu Caymmi folclorizado, não pode ser visto apenas como um inocente atavismo elitista: era uma disputa por poder. Isso fica claro porque, de um lado, a cultura de massa já havia se imposto como uma arena privilegiada desses debates, haja vista a colaboração de Amado e Caymmi nesse período; de outro, porque a política também passou a ser ocupada por esses intelectuais populares. Foram os casos, por exemplo, de dois artistas intimamente ligados ao campo de atuação de Caymmi: o compositor e radialista Ary Barroso, que se elegeu Vereador com a segunda maior votação do Distrito Federal, em 1946, e o compositor de canções regionais Humberto Teixeira, que ocupou uma cadeira no Congresso Federal pelo Ceará, em 1950. O próprio Caymmi não quis tentar a

política institucional, ficando apenas no campo cultural. Sua atuação, contudo, deixou expostas férteis perspectivas de intervenção política e estética que, anos adiante, dariam em intelectuais populares como Chico Buarque e Caetano Veloso.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge: O moço Caymmi e a Bahia. In: CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 4 ed. São Paulo: Ed.: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_: **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. 35 ed.. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.

\_\_\_\_\_: **Mar morto**. 51 ed.. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1980.

\_\_\_\_\_: Casa Grande e senzala e a revolução cultural. In: **Gilberto Freyre**: sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de Casa-grande & senzala, e sua influência na moderna cultura do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1962. Disponível em:<[http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf\\_cfa\\_amado.htm](http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_amado.htm)>. Acesso em: 05 nov. 2013.

ANDRADE, C. M. P.: **Bahia, Cidade-Síntese da Nação Brasileira**: Uma leitura em Jorge Amado (Tese de Doutorado). São Paulo: HS-PUCSP, 1999.

CASTRO, Ruy. **Carmen, uma biografia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 4 ed.. São Paulo, Ed.: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. **É doce morrer no mar**. (D. Caymmi/J. Amado). Rio de Janeiro: Grav. Colúmbia, 1941.

Disponível em: <[http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo\\_sophia=7130](http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=7130)> . Acesso em: 15 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Porque estou musicando motivos de ‘Mar Morto’ e ‘Jubiabá’. In: **Anuário Brasileiro de Literatura, n° 4**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1940.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi e a Bossa Nova**: O Portador Inesperado - A obra de Dorival Caymmi (1938-1958). Rio de Janeiro: Ed. Ibris Libris, 2008.

\_\_\_\_\_: **Dorival Caymmi, o Mar e o Tempo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_: **O que é que a baiana tem?**: Dorival Caymmi na era do rádio. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013.

DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2009.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil** (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora-Ed. UFRJ, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. **A Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TOTA, Antônio Pedro. **Samba da Legitimidade** (orientadora: Sonia Aparecida de Siqueira). São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.- Ed. UFRJ, 2004.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música**. 2 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

[Recebido: 14 out.14 – Aceito: 27 out.14]

## O “ENTRE-LUGAR” NA PRODUÇÃO CORDELISTA DE GONÇALO FERREIRA DA SILVA

Bárbara Laís Falcão da Silva Cação<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar os folhetos de cordel *O Bataclan Moderno*, de Leandro Gomes de Barros e *A incrível traição da mulher do Ricardão*, de Gonçalo Ferreira da Silva, para discutir o processo de transformação da produção cordelista ao longo de 100 anos. Parece pertinente utilizar o conceito de “entre-lugar”, desenvolvido por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar no discurso latino-americano”, para discorrer sobre o papel ocupado pela literatura de cordel na contemporaneidade e de que forma a cultura popular se apropriou de algumas temáticas e figuras pertencentes à cultura oficial para que assumisse uma nova posição e com isso, despertasse o interesse de um novo público, mais diversificado e distanciado daqueles ouvintes do cordel, que, durante a Primeira República, voltavam sua atenção para ouvir a voz ritmada do folheteiro na praça.

**Palavras-chave:** Entre-lugar. Leandro Gomes de Barros. Gonçalo Ferreira da Silva. Literatura de cordel.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze Leandro Gomes de Barros’ *O Bataclan Moderno* and Gonçalo Ferreira da Silva’s *A incrível traição da mulher do Ricardão* cordel booklets to discuss the transformation process of cordel production over 100 years. It seems relevant to use the term “in-between”, developed by Silviano Santiago in his essay “The in-between in latin-american discourse”, to discuss about cordel literature’s role in contemporaneity and which way the popular culture took over some themes and characters from the official culture in order to establish a new position and, from that, incite a new target, more diversified and distant from the current cordel listeners, which, during the First Republic, had their attention focused on listening the folheteiro’s rhythmic voice at the plaza.

**Keywords:** In-between. Leandro Gomes de Barros. Gonçalo Ferreira da Silva. Cordel Literature.

### 1 Introdução

O conceito de “entre-lugar”, apresentado por Silviano Santiago, fornece ao pesquisador uma base bastante sólida e possibilidades relevantes no processo de análise e compreensão de diversos elementos presentes em diferentes campos do conhecimento. Núbia Jacques Hanciau nos mostra a pertinência da aplicação deste conceito:

O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares. Marcado por múltiplas acepções, o entre-lugar é valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta do

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Assis (CAPES). E-mail: barbarafalcaoc@hotmail.com

último século, quando a desmistificação dos imperialismos revela-se urgente. (HANCIAU, 2005, p. 1)

Com base nessas observações, é possível concluir que a literatura de cordel contemporânea ocupa uma espécie de “entre-lugar”, principalmente pelo fato de ter adequado a sua produção para atender às exigências e a curiosidade de um novo público, sobretudo urbano. O cordel contemporâneo apresenta uma nova ideologia e também um trabalho mais elaborado com a linguagem, embora alguns poetas atuais continuem usando esquemas e clichês pertencentes à literatura de folhetos tradicional.

Antes de nos preocuparmos em conceber a produção cordelista contemporânea no âmbito das discussões acerca do “entre-lugar”, tal e qual apresentada por Santiago, faz-se necessário analisar a produção mais tradicional para compreender de que forma se deu esse processo de transformação e quais mudanças relevantes foram realizadas.

Leandro Gomes de Barros foi um dos primeiros poetas populares a publicar seus folhetos na forma impressa e também, uma figura tida como grande mestre pelos novos poetas, tendo influenciado toda a geração que lhe sucedeu, levando em consideração o fato de que até hoje é citado, lido e respeitado por muitos poetas populares e pesquisadores.

Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918) nasceu em Pombal-PB e publicou folhetos até a data de sua morte. Seu espólio foi vendido por sua esposa para o poeta João Martins de Athayde, outro nome muito importante para a literatura de cordel, o que acabou evidenciando o problema da autoria, próprio desta produção, haja vista que ela surge no contexto oral, transmitida de boca em boca, nas histórias passadas de geração em geração, daí a dificuldade em atribuir a autoria a determinado poeta.

Como a escolaridade formal era quase ou inexistente no Nordeste de começo do século XX, os poetas e cantadores que frequentavam as praças públicas eram também agentes propagadores de notícias e de conscientização política e social. Nenhum local seria mais favorável para o esclarecimento do público do que as praças e feiras, pela acessibilidade e democratização oferecida.

Assim, a difusão oral de histórias e notícias em versos, associada à ideia de espaço público, praças e feiras, já demonstra que somente esse pontual meio de difusão poderia ser um objeto de transformação social adequado para que os oprimidos manifestassem sua indignação relativamente ao poder instituído; demonstrasse, por meio da literatura rústica dos

poetas, sua insatisfação frente aos desmandos cometidos pelas classes dominantes e dominadoras, representadas pela Igreja e pelos grandes proprietários de terra, principais detentores do poder naquele contexto.

Os cordéis do poeta Leandro Gomes de Barros apresentam temática variada, embora os folhetos satíricos tenham conquistado um espaço especial na sua produção, já que o riso e o sarcasmo serviam ao poeta popular no desafio à ordem constituída, aos poderosos e também àqueles que ajudavam a propagar a sua ideologia e a de seus prepostos: os bacharéis, os padres, os políticos etc. O poema *O Bataclan Moderno*, da lavra de Leandro, constitui-se um verdadeiro manifesto de negação dos costumes adotados pela sociedade da era republicana, principalmente pelas mulheres. Com isso, o poeta posiciona-se frente ao público-ouvinte num tom moralista e exortativo, reprovando, com veemência, o comportamento da sociedade, e com certa misoginia, das mulheres em particular, pelo fato de tal conduta destoar completamente de sua ideologia: Leandro era confessadamente monarquista.

Na literatura de cordel contemporânea destaca-se a figura do poeta cearense Gonçalo Ferreira da Silva, fundador da ABLC – Academia Brasileira de Literatura de Cordel (7/09/1988), no Rio de Janeiro. Antes de apresentarmos o poeta, é preciso ressaltar que na década de 60 e início da década de 70, a produção cordelista atravessou um período considerável de declínio, fenômeno que resultou, sobretudo, da difusão dos meios de comunicação de massa por todas as regiões onde o cordel representava a única fonte de entretenimento e informação. Nesse período, os poetas populares passam a produzir bem menos e o público atingido por essa literatura se encontra bastante reduzido.

A popularização do rádio e, posteriormente, da televisão – veículos disseminadores dos novos meios de entretenimento –, acabou por reduzir o interesse da população pela leitura e escuta de folhetos. Como sabido, um dos anseios do público-ouvinte do cordel foi sempre a presença dos elementos romanescos nos poemas populares. Além de representar uma forma de entretenimento, os folhetos ajudavam a satisfazer a necessidade de ficção. Com a ameaça dos novos aparelhos, os cordelistas viram a manutenção da produção ameaçada e, então, resolveram transitar entre diferentes elementos, pertencentes às culturas erudita, de massa e popular (da qual o cordel já se ocupava em sua própria essência) para resgatar o público que se deixava encantar pelas ofertas do rádio e da televisão.

Essa iniciativa se deu porque no momento em que a literatura de cordel se viu ameaçada de cair no ostracismo, os poetas populares sentiram a necessidade de reafirmar essa produção artística no cenário brasileiro, por dois motivos: a) para uma boa parte deles, os folhetos representavam a única fonte de renda; e b) pela própria necessidade de preservação de sua cultura, que vive no seio da tradição, muitas vezes sendo passada através de gerações.

Vale ressaltar ainda que Gonçalves Ferreira da Silva foi um dos principais mentores do processo de revitalização da literatura de cordel, tendo criado a Academia Brasileira de Literatura de Cordel e influenciado muitos dos novos poetas populares, além de divulgar a produção cordelista contemporânea, reeditar folhetos produzidos pelos poetas pioneiros ou recriar a partir deles.

Contudo, é preciso salientar que a produção de Gonçalves se diferencia em relação à de seus pioneiros. Apesar das pertinentes modificações que ocorreram na produção cordelista ao longo de mais de 100 anos de produção, o poeta popular atual ainda retoma temas e procedimentos composicionais muito usados pelos cordelistas do começo do século XX. Isso é notório nos folhetos que utilizam a sátira para criticar acontecimentos sociais e políticos, como em *Briga do Bispo Macedo com o Diabo*, da lavra de Gonçalves, no qual o poeta descreve uma briga entre o bispo Macedo e o Diabo em que ambos figuram como demônios, ávidos por decidir quem “mandaria mais” no mundo.

Embora o poeta cearense tenha escrito alguns folhetos de crítica política e social, sua produção satírica não é vasta como a de Leandro, optando por um outro viés ideológico. Geralmente, os folhetos onde emprega um tom mais sério são extraídos de fatos circunstanciais, corriqueiramente veiculados pela imprensa, como em *Meninos de rua e a chacina da Candelária* e também em *Não sei se choro ou se rio da violência no Rio*, que, apesar do título jocoso, opta por uma crítica mais dura na qual o riso não serve de meio de expressão. A maioria de seus folhetos narram sobre lendas brasileiras, biografias de personalidades históricas e famosas, pelejas (retomando uma prática comum no pioneirismo e conservando a tradição), romances, os folhetos-ciência, entre outros que não se encaixam na referida classificação.

Outro aspecto que deve ser ressaltado para a compreensão da revitalização da literatura de cordel, é o fato de a sua difusão ter atingido um público mais diversificado em função das próprias temáticas, que se tornaram menos localistas ao longo dos anos, prova

disso é que hoje os folhetos de Gonçalo já são traduzidos para o inglês, o francês, e até para o japonês, acenando para a formação de um novo público não só no Brasil, mas também no exterior, levando-nos a entender que o cordel se despreendeu um pouco de seu rótulo inicial, de literatura localista, para suscitar interesse em diferentes públicos, um interesse novo e não aquele outrora destinado ao “bom selvagem”, como ocorreu nas primeiras apreciações desta literatura.

## 2 O “entre-lugar” na produção de Gonçalo Ferreira da Silva

Para que possamos discutir o conceito de “entre-lugar” na produção de Gonçalo Ferreira da Silva, selecionamos um folheto pertencente à primeira fase da produção cordelista com vistas a identificar e elencar algumas das modificações sofridas pela literatura de cordel ao longo das décadas que se seguiram. Embora distante no tempo e no espaço – os folhetos de Leandro datam do começo do século XX com divulgação na Zona da Mata; os de Gonçalo são posteriores à década de 1960 e são produzidos no Rio de Janeiro –, o folheto *O Bataclan Moderno*, de Leandro Gomes de Barros, será usado como contraponto à produção do poeta contemporâneo Gonçalo Ferreira da Silva. Pretendemos não só identificar as mudanças pelas quais passou o cordel, mas apontar o “entre-lugar” no discurso do poeta contemporâneo.

*O Bataclan Moderno* caracteriza-se, sobretudo, por uma argumentação permeada pela moralidade. Em uma sátira mordaz aos novos costumes e à inversão dos papéis sociais nas primeiras décadas da República, Leandro critica com veemência e certa misoginia as vestes e alguns hábitos das mulheres, como o de cortar o cabelo e “raspar o sovaquinho”, hábitos que, segundo ele, são perniciosos e não condizentes com a moral da época, o que é evidenciado na repetição de algumas palavras, como “meretriz”, por exemplo. É o que podemos constatar nesta estrofe do poema:

As senhoritas de agora  
É certo que o povo diz,  
Não há vivente no mundo  
Da sorte tão infeliz  
Vê se uma mulher raspada  
Não se sabe se é casada.  
Se é donzela ou é meretriz. (BARROS, s.d., p. 2)

O poeta ainda é traído pelo próprio conservadorismo, porque embora critique em todas as estrofes de seu folheto o comportamento transviado das mulheres e dos homens, também observa com olhos desejosos, e de certo modo absorvendo, a nova tendência: “Mostrou os seios bem alvos/fez o povo estremecer” (BARROS, s.d., p. 3).

No discurso de Leandro a tópica da religião logo reclama o seu lugar: uma constante na produção cordelista pioneira e que ainda ocorre na contemporânea, mas não com a mesma intensidade. O poeta acredita que o padre, representante da dogmática moral católica, fez bem em “negar a comunhão” às mulheres que andavam “seminuas”, desrespeitando a sociedade da época, ou seja, a moral vigente.

A ideologia do catolicismo, embutida na ideia de punição, se faz presente ainda no desfecho de *O Bataclan Moderno*, quando o poeta popular encerra a sua “fala” retomando um acontecimento bíblico, visto por ele como a única solução para a afronta sofrida pela moral naquele período:

Era bom que o Padre Eterno  
Novo dilúvio inundasse  
E que da face da terra  
Toda corrupção levasse  
e viesse nova gente  
pregar a moral decente,  
aquele que se salvasse. (BARROS, s.d. p. 10)

Com isso, concluímos que os poetas populares pertencentes à produção pioneira sentiam a necessidade de impor os seus ideais de sociedade, não só em relação à conduta de homens e mulheres, haja vista que, através de seus poemas, ditavam modelos de comportamento e moralidade para a sociedade como um todo, deixando transparecer uma visão de mundo particular e por vezes repressora.

Em contrapartida, em *A incrível traição da mulher do Ricardão*, de Gonçalo Ferreira da Silva, temos um folheto que se constrói no riso, mas que, além disso, emancipa a mulher pelos olhos do poeta popular, porque de início já apresenta a figura do “Ricardão” com um olhar de crítica, embora sutil, particularizando aspectos do caráter dessa personagem:

Ricardão é um sujeito  
sem mistério, sem segredo,  
para conquistar as mulheres  
foi campeão logo cedo

deixando muitos maridos  
pelas mulheres traídos  
tristonhos, chupando o dedo.

O Ricardão não precisa  
nem mesmo de profissão  
pois não é só o tabaco  
que as mulheres lhe dão  
mas roubam os próprios maridos,  
estes além de traídos  
dão sustento ao Ricardão. (SILVA, s.d, p. 1)

Vale ressaltar que o próprio nome do personagem já remete a uma figura conhecida popularmente, a do “Ricardão”, alcunha que serve para designar os homens amantes de mulheres casadas e comprometidas, chegando até figurar em alguns dicionários como palavra já adicionada ao português brasileiro.

Depois da apresentação de Ricardão, o poeta apresenta Maria Caridosa, a esposa de Ricardão, uma mulher que aparentemente não ligava para o comportamento infiel de seu marido, já que acreditava que um dia descobriria a traição de Ricardão por seus próprios meios e não pelas conversas que ouvia. Assim, Maria Caridosa começa a desconfiar fortemente de Ricardão, que sofre ao pensar que poderia estar sendo traído, embora se relacionasse com muitas mulheres casadas. Não por acaso, Maria Caridosa marcou um encontro com seu amante no mesmo hotel em que o marido estava com a esposa do homem com a qual ela se encontrava.

Mas, de fato, o que realmente importa no enredo deste folheto é o desfecho pelo fato de propor uma situação inesperada, aguçando a curiosidade dos leitores/ouvintes. O desfecho inesperado também é desorganizado e quebra com uma ordem estabelecida, rompendo com tabus impostos pela sociedade hipócrita:

Com violência sem nome  
jogaram a porta no chão  
mas a metade da porta  
despencou sobre o colchão,  
o trabalho que Maria,  
junto com Miguel fazia  
não teve interrupção.

Ricardão tentou mandar  
para o céu Miguel Pastor  
por traí-lo com Maria.  
Miguel disse igual ator:  
- Com Ana você fazia

o que eu fiz com Maria  
tudo em nome do amor.

“Maria Caridosa disse:  
- Está tudo muito bem,  
nós estamos todos quites  
pois ninguém é de ninguém,  
isto é só em hora vaga,  
chifre com chifre se paga  
podem se deitar também.

Dali pra frente os quatro  
ficaram com a porta aberta  
num convívio de amigos  
sem parar de hora certa,  
em cima da mesma cama,  
fizeram longo programa  
numa transação esperta. (SILVA, *s.d.*, p. 8)

Assim, observamos a quebra de ordem proposta pelo poeta popular, como o próprio verso “ninguém é de ninguém” que vigora no imaginário popular e também no senso comum, quando as pessoas querem se queixar ou criticar as regras sociais impostas aos relacionamentos. Vale ressaltar que, no tocante às questões relacionadas à conduta feminina no contexto do casamento, Gonçalo se desprende daquela visão tradicional, expressando em seu folheto uma realidade que foge aos valores e costumes não só do público dos primeiros tempos, mas também de alguns leitores contemporâneos.

Contudo, outros aspectos devem ser comentados acerca das modificações na produção cordelista contemporânea. É possível observar que o trabalho da linguagem feito pelo poeta cearense é diferente, embora os esquemas e clichês tenham se mantido no decorrer do tempo. No folheto de Gonçalo as rimas e a musicalidade que beneficiam a memorização dos folhetos são elaboradas com mais acuidade, haja vista que o poeta cearense frequentou a Academia. A busca pelo refinamento da linguagem também pode ser observado no fato de que as palavras utilizadas por Gonçalo pouco ou nunca se repetem, diferentemente do que ocorre no folheto de Leandro, no qual a sonoridade, as rimas e a memorização se pela ostensiva repetição das palavras: “donzela”, “sovaco” e “meretriz”.

Beneficiado pelas novas técnicas de composição e editoração, pelas novas temáticas portadoras de visões de mundo menos particulares, é que o cordel conseguiu se restabelecer após seu declínio na década de 1960, propondo aos seus ouvintes (em menor número) e

leitores (hoje, a maioria), uma literatura de cordel mais diversificada, menos localista, mas ainda assim, preocupada com a manutenção da tradição e, sobretudo, com questões políticas e sociais.

Assim, a literatura de cordel contemporânea acabou se despidendo do rótulo que sustentou por muito tempo, endossado, de certo modo, pelos próprios cordelistas pioneiros que desenhavam em seus poemas um Nordeste mítico e folclórico, como nos alerta Albuquerque Diniz:

O cordel fornece inclusive a visão tradicionalista que impregnará parte da produção sobre esta região. O “primitivismo” ou o “barbarismo” da fabulação oral parece, pois, ser a forma mais adequada para expressar uma região cujo conteúdo também se vê como “primitivo” ou “bárbaro”, uma forma não moderna de expressão para mostrar uma região também não moderna. Um Nordeste construído com narrativas de ex-escravos, de pessoas sem sobrenome, com histórias que circulavam em toda aquela área; histórias de cangaceiros, de santos, de coronéis, de milagres, de secas, de cabras valentes e brigões, de crimes, de mulheres perdidas, do sertão mítico, repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não “desnaturalizado” pelas relações sociais burguesas. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 130)

Em oposição a essa visão propagada pelos poetas tradicionais, a literatura de cordel contemporânea passou a ocupar um lugar fronteiro, um entre-lugar, em função dos diferentes elementos que se combinaram para que esse tipo particular de literatura se reafirmasse e conquistasse um novo público, mais amplo e diversificado, que não buscasse nesse tipo de literatura apenas o exótico, a cor local, ensinamentos e moralidades, mas temas mais abrangentes, universais.

O cordel contemporâneo se modificou em virtude de sua configuração híbrida, misturada, heterogênea. A presença dessa mistura é forte na produção de Gonçalo Ferreira da Silva que nos traz elementos da cultura erudita pelo trato mais acurado com a linguagem; da cultura de massa pelas temáticas e recriação das notícias vertidas para o folheto e da cultura popular pela sua própria essência, a tradição, a forma e os elementos genuinamente populares.

Essa mistura que define o cordel de Gonçalo é recorrente no mundo moderno, é este o entre-lugar no qual a literatura de cordel contemporânea se insere em função de sua necessidade de revitalização. Hanciau descreve o “fenômeno da mistura” nos seguintes termos:

O fenômeno da mistura tornou-se realidade quotidiana, visível nas ruas e telas. Multiforme e onipresente, associa seres e formas que, a *priori*, nada aproximaria. Esta telescopagem de estilos prolifera, surpreende e sacode as referências tradicionais. Um mundo moderno, homogêneo e coerente vai ceder lugar a um universo pós-moderno, fragmentado, heterogêneo e imprevisível. Misturar, entrecruzar, cruzar, telescopar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir, são algumas palavras entre tantas outras aplicadas à mestiçagem, que abafam – numa profusão de vocábulos – a imprecisão das descrições e o fluxo de pensamento. (HANCIAU, *Op. cit.*, p. 6)

Dito isso, ainda vale ressaltar que a literatura de cordel só conseguiu a sua revitalização na contemporaneidade por se permitir uma ampliação em sua produção, que nasceu justamente dessas misturas. Assim, o público-leitor se tornou mais denso e os pesquisadores deixaram de valorizar essa literatura tão somente em função dos estudos das fontes, responsável por chamar a atenção para o cordel somente pela sua herança europeia, abandonando um “método tradicional e reacionário do estudo das fontes e influências”, como sinalizou Silviano Santiago:

É preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas conduzem ao estudo das fontes e das influências. Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos em seu verdadeiro lugar. Tal tipo de discurso apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação dos artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. (SANTIAGO, 2008, p. 18)

Assim, a produção cordelista de Gonçalo e boa parte da literatura de cordel contemporânea ocupa um entre-lugar por ter encontrado na mistura do passado com o presente, pioneirismo e contemporaneidade, uma autonomia significativa para os poetas populares, que retomam os antigos esquemas da literatura de cordel por apego à tradição, mas que não se prendem mais a modelos fixos, conquistando assim, um público mais diversificado, temáticas menos localistas e cordéis mais ricos em diferentes aspectos.

### **3 Considerações Finais**

O presente trabalho ocupou-se de demonstrar que a literatura de cordel atravessou um período de declínio intenso, mais ou menos por volta da década de 1960, só conseguindo

reergue-se porque os poetas populares abandonaram o caráter localista e reducionista que caracterizaram a produção cordelista tradicional.

Além disso, os poetas de cordel contemporâneos compreenderam que as opções de entretenimento propostas pelos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, eram mais sedutoras e satisfaziam facilmente a necessidade de ficção de seu antigo público, fazendo com que ele já não se interessasse exclusivamente pelas ofertas de entretenimento da literatura de cordel. Em razão dessa busca por um novo público, a revitalização ocorreu de forma consistente porque acabou unindo cultura de massa, popular e erudita; unindo pioneirismo e contemporaneidade, tradição e inovação, levando o cordel a ocupar um novo espaço nas letras nacionais, um “entre-lugar”.

O hibridismo da literatura de cordel, especificamente da produção de Gonçalves, não só permitiu que o poeta utilizasse o seu fazer literário para viver por meio de sua arte, como também atraiu um grande público-leitor para os seus folhetos, sem deixar de frequentar as feiras e praças públicas, sem deixar de cantar a sua obra, unindo assim, sua busca pela manutenção da tradição com o despertar do interesse do público para uma literatura de cordel revitalizada e com maior autonomia.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval M. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Bataclan Moderno**. Juazeiro do Norte: s. ed., s.d.

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

CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em Cordel**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

HANCIAU, Núbia Jacques. O entre-lugar. In: **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora/MG: Editora UFJF; Niterói: EdUFF, 2005, p. 215-141.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar no discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTOS, Boaventura Souza. “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”. In: **Tempo Social**. Revista de Sociologia. São Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993. Disponível em:

<[www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Modernidade.pdf](http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Modernidade.pdf)>. Acesso em: 05 ago. 2014

SILVA, Gonçalo Ferreira. **A incrível traição da mulher do Ricardão**. Rio de Janeiro: s.n., s.d.

SLATER, Candace. **A vida no barbante**: a literatura de cordel no Brasil. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memórias de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930). São Paulo: Global, 1983.

[Recebido: 17 set.14 – Aceito: 10 out.14]

## O ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA DE CORDEL<sup>1</sup>

Carolina Veloso Costa<sup>2</sup>

**RESUMO:** O trabalho, fruto de pesquisas ainda iniciais, pretende fazer uma breve introdução sobre os estudos de literatura comparada, com ênfase no romanceiro de tradição oral e na literatura de cordel, ambos presentes, principalmente, na região Nordeste do Brasil. As diversas leituras realizadas revelaram uma forte aproximação dos dois gêneros literários, tendo em vista suas raízes na literatura popular e oral. Esta constatação demonstra a importância dos estudos sobre o folclore popular brasileiro e sua inserção nas pesquisas acadêmicas das universidades brasileiras. Procurou-se analisar a questão a partir do pressuposto de que a literatura de cordel nordestina contém mais afinidade com os romances orais do que com os cordéis lusitanos, devido à característica poética presente nos dois gêneros.

**Palavras-chave:** Romance de Tradição Oral. Literatura de Cordel. Literatura Oral.

**Resumen:** El trabajo, fruto de investigaciones iniciales, pretende hacer una corta introducción de los estudios de la literatura comparada, con énfasis en el romancero de tradición oral y en la *literatura de cordel*, ambos encontrados, principalmente, en la región Nordeste del Brasil. Las diversas lecturas realizadas revelaron una fuerte aproximación de dos géneros literarios, teniendo en cuenta en vista de sus raíces en la literatura popular y oral. Esta constatación demuestra la importancia de los estudios sobre el folclore popular brasileño y su inserción en las investigaciones académicas de las universidades brasileñas. Se buscó analizar la cuestión desde el pressupuesto de que la *literatura de cordel* nordestina posee más afinidad con los romances orales do que con los cordeles lusitanos, debido la característica poética presente en los dos géneros.

**Palabras clave:** Romancero de Tradición Oral. Literatura de Cordel. Literatura Oral.

### 1 Introdução

O trabalho, fruto de pesquisas ainda iniciais, pretende fazer uma breve introdução sobre os estudos de literatura comparada, com ênfase no romanceiro de tradição oral e na literatura de cordel, ambos presentes, principalmente, na região Nordeste do Brasil. As diversas leituras realizadas revelaram uma forte aproximação dos dois gêneros literários e de suas raízes na literatura popular e oral. Esta constatação demonstra a importância dos estudos

---

<sup>1</sup>Artigo apresentado como requisito parcial para avaliação da disciplina de “Tópicos Avançados de Literatura Comparada”, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvie Dion.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (História da Literatura) na Universidade Federal do Rio Grande – FURG. E-mail: carolina.veloso@furg.br.

sobre o folclore popular brasileiro e sua inserção nas pesquisas acadêmicas das universidades brasileiras.

Procurou-se analisar a questão a partir do pressuposto de que a literatura de cordel nordestina contém mais afinidade com os romances orais do que com os cordéis lusitanos, devido à característica poética presente nos dois gêneros. Estas composições poéticas são criações em contínuo devir, já que estão presente em nossa sociedade há séculos e cada *performance* corresponde a uma nova produção. De acordo com Cascudo (1988), o hábito de conservar a memória através do canto poético é mundial e milenar, no Brasil desde antes do século XVI, pelos indígenas, em seguida pelos colonizadores e os africanos, todos registravam, e ainda registram suas tradições em poemas. A princípio, é preciso fazer uma breve introdução sobre a literatura oral e popular e em seguida apresentar a definição, ou definições destes gêneros literários.

## **2 Literatura oral e popular**

O termo literatura origina-se da palavra latina *littera* (letra do alfabeto), por isso muitos estudiosos acham contraditória a utilização do termo literatura para os discursos orais. Tendo em vista conceitos da literatura e a marginalidade da oralidade perante o sistema literário, Pierre Jakès Hélias também defende a utilização do termo “oratura”, ao invés de literatura oral, visto que “o termo literatura sofre aqui de uma impropriedade etimológica consagrada pelo uso, pois ele remete primeiramente à literatura escrita, enquanto o fenômeno ao qual nos atemos diz respeito à oralidade” (HÉLIAS, 1975 apud BERGERON, 2010, p. 41). Dessa maneira, “oratura” não possui material escrito e sua produção dá-se de forma coletiva, torna-se individual somente quando recolhida pelo estudioso/historiador, pois, até então, é constituída por um narrador pontual e de um ouvinte receptor. O texto oral passa de boca em boca e de boca a ouvido e não possui um autor conhecido; por isso, a comunidade pode apropriar-se dessa autoria, ou seja, a “oratura” possui autor anônimo e coletivo. Entretanto esse termo não permaneceu sendo utilizado pela academia e sim, literatura oral, que por sua vez, foi utilizado pela primeira vez por Paul Sébillot.

De modo que Paul Sébillot (1881) ao rotular toda criação popular de literatura oral refere-se à cultura popular, porém nem toda criação popular é de origem oral, mas sua difusão

na maioria das vezes sim. A cultura popular equivale ao processo mútuo de influências e transformações que algo está sujeito, assim como o folclore, que, por sua vez, é a cultura popular transformada em tradição. Com isso, a literatura oral, por se tratar de manifestações culturais do povo, reflete a diversidade étnica e a transformação sofrida pela sociedade temporalmente. Naturalmente, a cultura popular brasileira sofreu, e ainda sofre influência de diversas etnias, como: europeia, africana e indígena.

Luís da Câmara Cascudo, na introdução do livro *Cantos Populares do Brasil*, de Silvio Romero, diz que “o folclore é, essencialmente, a ciência do homem comum, a cultura tradicional e esta independe das línguas e da História oficial. [...] Essa normalidade popular, que é expressa pelo folclore, literatura oral e etnografia, é matéria real e expressiva para o estudo do social” (CASCUDO, 1988, p. 26). A literatura oral é uma tradição de caráter social, visto que se trata de uma atividade popular, onde sua existência, preservação e difusão dependem da comunidade, ou seja, requer a presença do outro para ser conservada.

O folclore vai além do texto em si. Ele é composto pelo texto oral ou escrito, pela forma como o narrador passa esse texto para os ouvintes-leitores, ou seja, a *performance* utilizada por ele, a forma como os ouvintes-leitores recebem e a leitura que fazem. Por isso, segundo Bertrand Bergeron, 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). A *performance* está diretamente relacionada com a forma com que o texto é recebido pelo leitor, seja ela através de palavras, expressões, gestos, olhares, etc. Segundo o especialista Paul Zumthor, “assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura” (ZUMTHOR, 2000, p. 72).

O texto <sup>3</sup> é materializado virtualmente na memória coletiva, atualizado com a língua da época e com marcas locais, tornando-se patrimônio cultural da comunidade de que faz parte. Por isso, diz-se que não existe autor e nem dono da literatura oral. Ela é propriedade de todos, o que dá o direito de intervir e transmitir como sua a autoria. Para Zumthor, “o mais frequente invocado é o anonimato; alguns consideram de modo dinâmico uma canção tornar-se popular quando se perder a lembrança de sua origem” (ZUMTHOR, 1997, p. 25), e esse

---

<sup>3</sup> O termo texto é empregado como concebe a Análise do Discurso pecheuxiana: não apenas um “dado” linguístico, mas também um “fato” discursivo, de natureza heterogênea, que pode ser tanto oral quanto escrito (ORLANDI, 2010).

processo de memorização e repetição faz com que cada obra seja única e inédita, pois cada versão possui a reprodução e a recriação do “autor”. Além da liberdade para acrescentar marcas pessoais, marcas locais e intervir no enredo; ou seja, a produção oral é uma obra viva em constante mutação, acompanhando a evolução da língua, do espaço e do tempo em que está inserido. Segundo Bergeron (2010), o texto deve atualizar-se de acordo com o estado atual da língua e a da localidade em que se encontra presente. Cada vez que a história é contada, ela é diferente, tornando-se um momento único e irreversível, podendo sofrer inúmeras alterações no texto sem causar prejuízo. Da mesma forma que sofre alterações no contexto em que está sendo apresentada, a literatura oral também sofre alterações de acordo com a época e o contexto social em que está inserido. Então, faz-se importante considerar o momento histórico em que esse texto está sendo apresentado ou foi recolhido e, conforme mencionado, ela é conservada virtualmente na memória e é apresentada de acordo com a interpretação que o narrador teve, quando estava na condição de leitor.

### **3 O Romance de Tradição Oral**

O termo romance está presente há muitos séculos na cultura ocidental. Supostamente, ele surgiu em oposição a *latino*, do latim. O que não fosse latim era romance (*rimance*), portanto, pertencia à população iletrada e até hoje essa relação “romances e analfabetos” é feita, visto que, os romances costumam serem encontrados em comunidades menos favorecidas da sociedade. De acordo com Antônio Lopes, Celso Magalhães ao constatar a presença de romance no Nordeste brasileiro disse que essa “tradição foi esquecida pelas chamadas classes cultas, refugiando-se no meio do povo” (MAGALHÃES apud LOPES, 1967, p. 6). A mesma observação Menéndez Pidal faz sobre o romanceliro castelhano: “... se refugió en los pueblos retirados y en los campos, entre la gente menos letrada” (PIDAL, 1946, p.37 apud LOPES, 1948, p. 6).

As informações anteriores tendem a justificar a marginalização e a falta de registro do romance e da literatura oral, tendo em vista o desprestígio da cultura popular e oral entre os séculos XVII e o início do século XIX. Segundo Alvanita Santos,

o que ocorreu, provavelmente, foi uma ausência de interesse pelo registro e compilação desses romances, porque, no período que se estende do século XVII ao início do século XIX, pelo desenvolvimento dos ideais racionalistas iluministas que passaram a definir “alta” e “baixa” cultura, não houve vontade de considerar tais

textos. No entanto, o povo continuava cantando-os, nos ambientes mais íntimos ou nos grupos de trabalho. (SANTOS, 2005, p. 56)

O Romanceiro de Tradição Oral está presente na sociedade há mais de sete séculos e faz parte do estudo da literatura oral, que admite a sua importância popular e caracteriza uma comunidade. Pode-se dizer ainda que o romance contém uma ação coletiva, visto que o narrador e o ouvinte são figuras essenciais para o desenvolvimento da contação de história. Todas as expressões gestuais, verbais do narrador são importantes para compreender a reação do ouvinte, que pode ser tanto de repulsão quanto de aceitação e, além disso, pode se tornar o próximo a fazer a *performance* desse romance em outro lugar, e que será diferente, afinal cada apresentação é única. Segundo João David Pinto-Correia (1984), os romances tradicionais são práticas complexas, pois reúnem marcas linguísticas, literária, musicais e teatrais.

Nem a transcrição é capaz de captar com tanta precisão o momento da *performance*. Cada vez que um romance é transcrito, uma nova versão é recolhida, ou seja, as inúmeras transformações na forma oral/escrita não substituem as versões anteriores, além de não existir data de origem e, muito menos, autor: cada localidade tem seu tempo e sua história sobre o romance. Segundo Silvio Romero, “As tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas, a História não sabe do seu dia natalício, sabe apenas da época de seu desenvolvimento” (ROMERO, 1985, p. 31). A impossibilidade de saber a origem desses textos e sobre seu processo de criação faz com que cada narrador se torne também autor, visto que, ao cantar/contar o romance, pode acrescentar marcas pessoais e marcas linguísticas da localidade da qual faz parte.

Nesse sentido, por fazer parte da tradição oral, toda *performance* do romance é única e irreversível. É possível considerar que os locais de origem são múltiplos, ou seja, cada versão do romance pertence ao local em que foi encontrado, conforme destaca Lima:

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)

Quando se trata dos registros desses textos orais no Brasil, de acordo com o livro *Presença do Romanceiro: versões maranhenses* (1967), de Antônio Lopes, pode-se dizer que as primeiras pesquisas de cunho científico a respeito do folclore brasileiro iniciaram com o

escritor maranhense Celso de Magalhães, quando publicou, em 1873, uma série de artigos que continham inúmeros romances de tradição oral, transcritos com o título de *A poesia popular brasileira*, na maior parte deteve-se aos encontrados no Maranhão. Sílvio Romero e, posteriormente, Câmara Cascudo também recolheram alguns romances, com o intuito de “tentar salvar, o mais cedo possível, as melodias dos romances e xácaras tradicionais, ainda hoje tão parcamente registradas” (LIMA, 1977, p. 21). Diferentemente dos demais, Sílvio Romero não pretendia, com a transcrição dos cantos, iniciar um estudo sobre o folclore brasileiro, mas, sim, cada vez mais, afirmar o Brasil como dependente cultural de Portugal, segundo o próprio autor, “é evidente a origem portuguesa de alguns e a transformação mestiça de outros” (ROMERO, 1985, p. 44). Foram encontrados romances semelhantes nas cinco regiões brasileiras, porém cada uma com sua peculiaridade, ou seja, são diversas versões de um mesmo romance, conforme diz Lopes em seu estudo sobre o romanceiro maranhense:

Como aconteceu na Europa, os romances receberam no Maranhão alterações, trocadilhos, palavras novas, antimetáboles, repetições, o que se verificará a cada passo da leitura das versões maranhenses compendiadas no nosso trabalho. A linguagem das versões dos romances que ainda encontramos no Maranhão basta para tirar qualquer dúvida quanto ao seu caráter popular, ou melhor, lidimamente folclórico. (LOPES, 1967, p. 9)

De certo existem versões recolhidas nas cinco regiões do país, porém é mais comum encontrar nas regiões Norte e Nordeste. Muitas versões foram encontradas em todo contexto dessas regiões, muitos chamam de história cantada, canção de roda... Segundo Lima, “nenhum dos informantes mencionou a palavra romance na acepção do romanceiro tradicional [...] a expressão corriqueira é *estória de trancoso cantada* ou simplesmente *estória cantada*” (LIMA, 1977, p. 24). Algumas vezes esses textos são identificados de outras formas, por exemplo, crianças brincando de roda ou encenando alguma história trágica com personagens.

#### 4 A Literatura de Cordel do nordeste brasileiro

(...)  
O CORDEL veio ao Brasil  
Com os colonizadores,  
Por migrantes romanceiros,

Saudosistas, trovadores,  
Que liam e escreviam versos  
Pra minorar suas dores  
(...)<sup>4</sup>

“Folhetos a baixo preço, registrando o pensamento do povo em poesia popular, são vendidos em feiras e festas religiosas” (BATISTA, 1976, p. 9). É assim que Abraão Batista define literatura de cordel e inicia o segundo volume do livro *Literatura de Cordel – Antologia*. Já a pesquisadora Márcia Abreu em seu livro *Histórias de Cordéis e Folhetos* afirma que é “impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda...” (ABREU, 2006, p. 20). Pode-se perceber que não é simples conceituar o Cordel, por vezes é através dos temas tratados, sua forma, seu gênero, etc., mas a princípio a literatura de cordel vem de Portugal e recebe esse nome por tratar-se de folhetos presos em um pequeno pedaço de cordel ou barbante, que ficavam expostos em casas e locais públicos.

Quanto à época e ao local de surgimento da literatura de cordel é possível dizer que sua primeira manifestação aconteceu em meados do século XVII em Portugal (PROENÇA, 1976), atravessou o Atlântico com os colonizadores e chegou ao Nordeste brasileiro, onde teve sua maior divulgação e incorporação nas tradições locais. A princípio a primeira literatura de cordel data de 1562 e vincula-se ao nome de Gil Vicente, alguns dos textos permanecem sendo divulgadas através de folhetos e conservadas conforme sua origem.

O cordel lusitano possui características diversas do cordel desenvolvido no Brasil. Segundo Márcia Abreu, os folhetos de Portugal aproximam-se dos contos de fadas, ou seja, “instauram um tempo e um espaço próprios, alheios às convenções cronológicas e geográficas, um tempo e um espaço que podem ser de *qualquer* época e *qualquer* local” (ABREU, 2006, p. 69). Já no Nordeste “têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios” (ABREU, 2006, p. 73), além de possuir forma bem codificada, diferente da de Portugal, que não possuía uniformidade em sua produção. De acordo com Abraão Batista, o Brasil possuía condições favoráveis para a difusão do Cordel devido ao fato de:

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a

---

<sup>4</sup> Trecho retirado do poema *Breve história do Cordel* de Medeiros Braga, disponível em: <<http://www.camarabrasileira.com/cordel111.htm>>. Acesso em: 08 set. 2013.

organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (BATISTA, 1997, p.74)

A literatura de cordel das terras lusitanas teve seus primeiros registros na cultura escrita, já no Nordeste brasileiro o processo aconteceu de forma diferente. Na verdade, as primeiras manifestações literárias de cordel no Brasil ocorreram oralmente, somente no século XIX os cordéis foram editados e publicados em folhetos. Segundo Márcia Abreu, o primeiro cordel impresso data de 1893 e foi escrito pelo autor Leandro G. Barros, esses primeiros poetas costumavam anotar seus poemas em tiras de papel ou em cadernos, sem a intenção de publicá-los. Aliás, esses escritores antes de dedicarem suas vidas à escrita eram vendedores, operários, agricultores [...] mudaram-se para as grandes cidades e passaram a compor e vender suas obras, “vivendo exclusivamente de seu trabalho poético” (ABREU, 2006, p. 94). Porém, o incentivo que esses autores recebiam era pouco, por vezes fazia-se necessário ir a locais públicos e recitar as produções a fim de aguçar o interesse do público para a continuação da história – prática conhecida e desenvolvida pelos contadores de história desde antes da Idade Média.

A literatura de cordel brasileira atraía a atenção dos leitores por ter temas tanto fantásticos quanto contemporâneos, além de destacarem-se por serem histórias curtas com oito a trinta e duas páginas, no máximo, quantidades diferentes seriam um desperdício de papel e às vezes uma história por folhetos, outros reuniam uma história principal e outras secundárias mais curtas (ABREU, 2006). Após todos esses anos, é possível dizer que a literatura de cordel brasileira e a literatura de cordel portuguesa não possuem afinidades, além da origem. Conforme dito anteriormente, no Brasil, a maioria dos folhetos tematizam o dia-a-dia do nordestino, e os portugueses se interessavam mais pelas histórias medievais, cavaleiros, vida de nobres e fantasia, como “contos de fadas”. Entretanto, de acordo com Proença (1976), algumas regiões costumam tratar nos poemas histórias sobrenaturais, o que atraía a atenção do público leitor, ainda mais quando estes personagens interagiam com personagens históricos, como o diabo e o lampião.

O sobrenatural fascina o sertanejo. E a presença do diabo perdendo as almas, enganando os homens, ou sendo afinal por eles enganado, é constante: “O estudante

que se vendeu ao diabo”, “A noiva que o diabo protegeu”, “A mulher que pediu um filho ao diabo”. “A sociedade de São Pedro com o diabo” e uma infinidade de outros... E infinito é o número de romances propriamente ditos, de amor, de aventuras, trágicos, humorísticos. (PROENÇA, 1976, p.43)

Apesar das semelhanças, hoje a literatura de cordel brasileira é independente da literatura portuguesa e continua a ser difundida no Norte e no Nordeste brasileiro. Os cantadores e jogralescos animam as festas populares, publicam e vendem seus textos que, por sua vez, são consumidos pela comunidade local e por ela difundidos, além de ter como público também os estudantes e os pesquisadores da área.

## **5 Uma viagem pelo Atlântico – Relações entre Cordéis e Romances**

Após esse breve esclarecimento sobre a teoria e a origem dos romances de tradição oral e da literatura de cordel, pode-se constatar que ambos os gêneros literários atravessaram o Oceano Atlântico com os colonizadores e sofreram diversas influências até tornarem-se o que são hoje e pertencerem ao folclore brasileiro. Versões de romances não são registradas com tanta frequência atualmente e os cordéis contemporâneos também estão bem distintos dos primeiros folhetins publicados, porém a semelhança entre ambos continua sendo notável.

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* em castelhano)” (PINTO-CORREIA, 1984, p. 54). Conforme relatado anteriormente, o romanceiro esteve presente primeiramente na Península Ibérica, da qual migrou para outras localidades através das inúmeras colonizações realizadas por esses povos. A data de 1421 não significa que *Gentil dona* é o primeiro texto e nem que o romance foi criado nesse ano, uma vez que o romanceiro é de tradição oral e depende da memorização para ser conservado e transmitido. Desta forma, não coincide com a tradição escrita e demonstra que talvez ele tenha surgido anteriormente, entre meados do século XIII e XIV. Do mesmo modo, o nome literatura de cordel vem de Portugal e, como é sabido, é devido ao fato de serem folhetins presos por barbante ou cordel expostos em locais públicos. Esse nome lhe foi dado, possivelmente pela primeira vez, pelo escritor português Teófilo Braga no século XVII.

Alguns historiadores e pesquisadores literários relacionam a literatura de cordel com os romances de tradição oral, devido a sua estrutura de poesia narrativa e seus principais temas. Segundo Proença, “A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam estes romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens” (PROENÇA, 1976, p. 28). Entretanto, quando se trata do cordel brasileiro e do cordel português, a pesquisadora Márcia Abreu (2006) desvincula-os, pois estes não possuem muita semelhança na forma e na temática, os primeiros cordéis no Brasil seriam reproduções dos cordéis de Portugal, mas os produzidos em território brasileiro já não possuíam características lusitanas, tendo em vista que o texto português era escrito em prosa e quando reproduzido no Brasil já possuía versos e rimas, característica principal dos cordéis nordestinos e dos romances. Aliás, a presença do teor poético nos cordéis deve-se a proximidade com a literatura oral, aproximando-o mais do romanceiro, já a prosa, específica portuguesa, deve-se à cultura escrita dos folhetins.

É possível dizer que, a aproximação com as narrativas orais é parte das estratégias de criação, para que sejam facilmente memorizadas, para tanto é necessária a presença de rimas e de estrofes que sejam em sextilhas, décimas, setessilábicas ou em decassilábicos prevendo rimas ABCBDC, ABCBDDDB ou ABBAACCCDDC (CAVALCANTE, 1982). Contudo, é preciso além de construir versos e estrofes de maneira coerente, é necessário que todo o texto dialogue e possua unidade narrativa, ou seja, sua estrutura deve centrar-se no desenrolar de uma única ação, com causa e consequência. O mesmo processo de criação ocorre com os romances, todavia estes não possuem fase escrita. Tecnicamente, compreendem-se em narrativas orais que contam histórias com forma fixa, no Brasil não heptassílabos e possuem, quase sempre, uma única rima (do segundo com o quarto verso). Dessa forma, muitos estudiosos definem o romance e o cordel como uma poesia de caráter narrativo, às vezes cantada, outrora narrada.

É possível encontrar os romances em versos e com melodia lírica, assim como em modinhas, cantigas e em forma de prosa. Desse modo, ao definir Romance Tradicional, David Pinto-Correia parafraseia Menéndez Pidal e menciona, como característica fundamental, 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” (PINTO-CORREIA, 1984, p. 23). Os cordéis nordestinos também possuem musicalidade em sua poesia. Segundo Proença (1976), o cantador de cordel não precisa ter boa voz, canta acima do tom do seu instrumento, não se preocupa com o compasso musical e sim com os versos e o ritmo. 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 descuido<sup>5</sup>. Conforme explica Lopes:

Em algumas versões maranhenses que colhemos não há estrofação regular e outras não têm estrofes: são “corridas”, como diz o povo, apresentando a sequência dos versos algumas interrupções por exigência de enredo, e principalmente da mudança de interlocutor, ou “para tomar fôlego”, como nos explicou, certa vez, um contador. (LOPES, 1948, p.10)

Além de melodiar as narrativas, o Romanceiro nunca conta uma história completa. Reduz-se a um ou dois episódios, com possibilidade de transformação na expressão e no conteúdo. Por isso diz-se que são narrativas abertas e estão unidas ao processo de memorização e reprodução. Segundo Siqueira (2009), os romanceiros são influenciados pelo cotidiano dos transmissores, priorizando personagens universais e com nomes reais, a fim de dar veracidade à história. Além disso, cada cantador coloca marcas pessoais e temporais na história que conta, por isso, os romances são enredos aplicáveis e verossímeis em qualquer tempo e espaço. Tal como a literatura de cordel, os poetas evitam o acúmulo de personagens, tanto que não é comum encontrar personagens secundários e tramas paralelas. A descrição do ambiente como a flora e a fauna não são bem-vindos na história, assim como a intervenção direta do narrador, tudo isso para evitar o desvio de atenção do ouvinte-leitor e desrespeitar a ideia de desdobramento de uma única ação.

Como comentado, o romance é uma narrativa curta, já o cordel pode vir a ter até trinta e duas páginas. Esse caráter longo dá-se também pelo fato de possuírem uma espécie de sinopse da história no início dos folhetos, comum a esses textos, pois facilita a compreensão e ajuda a “formar uma história bonita”, para as narrativas orais, a maneira como os fatos são

---

<sup>5</sup> 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)

apresentados é importante tanto quanto o enredo em si, assim como a repetição. Ambos são instrumentos da criação (ABREU, 2006).

Tanto o romanceiro quanto o cordel possuem enredos fantásticos em sua trama e contam um único episódio por história. No entanto, há pequenas diferenças no teor dessas histórias, visto que os romances são variações de uma mesma história que vão sendo contadas, recontadas e reinventadas oralmente com o passar dos séculos. Já o cordel podem ser criações novas, inéditas e com assuntos contemporâneos, principalmente após o século XIX, quando passaram a possuir o caráter de folhetim e a oralidade passou a ser um mecanismo da escrita e de divulgação. Para tanto, os temas e motivos dos romances vão desde histórias de reis, donzelas, adultério, morte, etc, mantendo sempre o tom trágico e os finais inesperados que atraem a atenção dos adultos e, principalmente, das crianças. Como, por exemplo, o romance conhecido como *O Famanaz*, recolhido em Santo Antônio de Almas, Maranhão, em 1916. O referido romance conta a história de um conde que foi a guerra e morreu devido ao seu cavalo ter caído por cima de seu corpo, existem versões em que o cavalo é personificado e responde as acusações do pai do conde.

D. Roldão foi na guerra, foi na guerra e não voltou  
Só deram por falta dele quando a tropa retirou  
O pai dele, quando soube, no seu cavalo montou  
Procurando pelo filho, muitos dias caminhou,  
Andando por secas e mecas onde Cristo não passou [...] (LOPES, 1967, p. 167)

Os cordéis, assim como os romances, contam como protagonistas de suas histórias princesas, condes, cegos, donzelas, além de diabos, lobisomem, mitos locais e, principalmente, animais personificados. Os animais não são simples personagens, eles possuem características humanas e narram as histórias com detalhes que somente um conhecedor saberia. Diferentemente dos romances que atualmente contam histórias universais passadas em um tempo e espaço que podem mudar de acordo com o contador, mas que um dia também foram contemporâneos a sua “criação”. Conforme é possível notar na citação a seguir do romance *Conde Ninho*:

Lá se vai o Conde Ninho,  
Seu cavalo vai banhar,  
Enquanto o cavalo bebe  
Arma-le lindo cantar:

Bibe, bibe, ó meu cavalo,  
Deus te defenda do mal,  
Dos p'rigos do mundo  
E da sereia do mar. (PINTO-CORREA, 1984, p. 217)

O cordel possui temas contemporâneos à época em que foi contado/escrito, mesmo que os personagens sejam animais, condes, princesas, anjos ou o diabo. Segundo Proença (1976), existe uma forte ideologia na literatura de cordel, a qual é materializada, por exemplo, no tema das eleições, em *A vitória do bode cheiroso*, de Delarme Monteiro Silva:

Com esse aperto de vida  
O povo que nada pode  
Pra se esquecer da fome  
Leva tudo no pagode  
Agora, na eleição  
Nas urnas de Jaboaão  
O povo votou num bode. (PROENÇA, 1976, p. 90)

No cordel citado, é possível notar a presença da personificação de animais, nesse caso um bode que foi eleito vereador. Há outros que presam mais a história de realezas e de mitos locais, como *O príncipe Ribamar e o Reino das 5 pontas* ou *A origem das Amazonas*. Nesse cordel, o contador faz um jogo entre o passado, o presente e elementos míticos: há príncipe, espaço naves, Saci, Caapora e a crença no Deus católico.

[...] O Ribamar do presente  
Difere com o do passado  
Este é pobre e inconsciente,  
Aquele foi potentado  
  
Do dagora todos zombam  
O outro foi magistrado [...](BATISTA, 1976, p. 42)

Constata-se que os romances possuem origem medieval e preservam isso nas poesias narradas, já o cordel nordestino não possui mais laços com o cordel lusitano, mas preserva personagens medievais em enredos contemporâneos aos leitores, além de trazer elementos do folclore popular tanto universal: diabo, bruxas e lobisomem, como locais: Saci, Caapora, Chacrinha, Pássaros encantados, Ubirajaras, etc.

## 6 Conclusão

Concluindo, a literatura popular, nesses textos, caracteriza-se por priorizar a oralidade, não quer isso dizer que seja somente por isso, pois também é pelo teor imaginativo de seus enredos, pela a observação, pela participação do leitor durante a *performance* e a crítica da vida cotidiana de sua época. Para enfatizar, constata-se que os folhetos e os romances possuem grande afinidade com os textos jornalísticos e têm grande aceitação do público, pois não há crime, catástrofe, publica ou privada, que não germine a curiosidade e dê subsistência para outras histórias.

Tanto a literatura de cordel quanto o romance de tradição oral estão presentes há séculos em nossa sociedade, e mesmo com o desenvolvimento de tecnologias e a tradição escrita cada vez mais difundida, permanecerão por mais séculos e continuarão despertando a curiosidade do leitor, do ouvinte e dos pesquisadores. Essa curiosidade é suscitada pela temporalidade desses textos, pelos seus temas e motivos e *performances*.

Portanto, esse trabalho propôs fazer uma breve comparação entre esses gêneros literários, que possuem diversas características em comum e despertam tanto interesse e atenção daqueles que estudam e gostam de partilhar sobre o folclore popular. Ademais, a literatura de cordel e o romance de tradição oral são materializados virtualmente na memória coletiva, atualizado com a língua da época e com marcas locais, tornando-se patrimônio cultural da comunidade de que faz parte.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. São Paulo: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2006.

BATISTA, Abraão. **Literatura de Cordel – Antologia**, v2. São Paulo: Global Editora, 1976.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. Prefácio. In: GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Lisboa, 1963.

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

LIMA, Rossini Tavares de. **Achegas ao estudo do Romanceiro no Brasil**. São Paulo: Revista do Arquivo n CLXII, 1959.

LOPES, Antonio. **Presença do Romanceiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.  
ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editora, 2010.

PINTO-CORREIA, João David. **Romanceiro Tradicional Português**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A Ideologia do Cordel**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília, INL, 1976.

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

SANTOS. A.A. **Os cantos das mulheres – Entre bailar e trabalhar: Relações de gênero em narrativas orais (romances)**. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Letras e Linguística. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Reflexões a respeito dos romanceiros: simbologias e continuidades. **Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP**. Salvador: UFBA, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires. Ferreira, Maria Lucia Pochat e Maria Ines de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

[Recebido: 10 set.14 - Aceito: 21 set. 14]

## LITERATURA POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE: NA TRILHA DE GENTILEZA

Deise Quintiliano Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Análise da estética da pós-modernidade para a compreensão da ruptura híbrida, polifônica, transdisciplinar corporificada nos afrescos e aforismos elaborados pelo "Profeta Gentileza". A dramaticidade do mal-estar na pós-modernidade pelo viés da sociologia de Zygmunt Bauman, com vistas a valorizar uma performatividade poética transgressora que enriquece uma vertente inusitada da literatura e cultura popular brasileiras, sustentada por elementos *sui generis* que conduzem ao processo de estetização da existência.

**Palavras-chave:** Gentileza. Literatura popular. Estética da pós-modernidade. Transdisciplinaridade. Polifonia.

**ABSTRACT:** Analysis of post-modern aesthetics in order to understand the hybrid, polyphonic, transdisciplinary rupture embodied in the frescos and aphorisms made by "Gentileza, the Prophet". The dramaticity of the malaise of postmodern is seen through the sociological perspective of Zygmunt Bauman, so as to value a poetic transgressive performativity which enriches an unusual branch of Popular Literature and Culture, highlighting particular elements, which leads to the process of aestheticization of existence.

**Keywords:** Gentileza. Popular Literature. Post-modernity Aesthetic. Transdisciplinarity. Polyphony.

### 1 Mapeando o caminho

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1988, p. 116-118), a designação de literatura popular é ambígua, beirando o equívoco, devido à polissemia do termo "popular". Se analisarmos o conceito dentro de uma perspectiva canônica, com colorações românticas, podemos depreender que literatura popular significa "aquela literatura que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuinidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na particularidade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico". Neste sentido, aproxima-se dos conceitos de literatura oral, literatura tradicional e até de romanceiro, na qualidade de literatura que, opondo-se ao eruditismo da cultura letrada, é composta para o povo, ou criada pelo próprio povo, muitas vezes anonimamente.

---

<sup>1</sup> Professora Associada em Letras Francesas da UERJ. Doutora em Letras Neolatinas (Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa) pela UFRJ e EHESS de Paris. Pesquisadora do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística da UERJ. Bolsista em Pós-Doutorado CAPES-SÊNIOR-EXTERIOR, Université Paris 8. E-mail: deisequintiliano@uol.com.br

Ao veicular informações sobre eventos e personagens históricos ou mesmo míticos, evidencia os seus anseios diante de fenômenos da Natureza, as suas formas de reagir à insegurança, o seu imaginário, sendo transmitida quer oralmente (com recurso a processos mnemônicos como a rima, o refrão, a isometria, etc.), quer pelo viés de circuitos e estratégias particulares de distribuição (caso, por exemplo, da literatura de cordel) <sup>2</sup>.

Nesse ensaio propomos a leitura de uma vertente da literatura popular (ou de uma de suas possíveis concreções) – o grafatismo de Gentileza – amalgamada ao flutuante conceito de “pós-modernidade”, no sentido largo, refletindo a própria vida compreendida esteticamente como obra de arte.

## **2 Polifonia e Pós-modernidade: as ruas, os pilares, a exterioridade.**

As noções de “pós-moderno” e “pós-modernismo” inscrevem-se sob o signo da experimentação exploratória, tendo um valor de instabilidade, uma vez que são utilizadas ora para definir um período, ora para interpretar uma estética, ainda controversos e carecendo de uma precisão teórica mais categórica e rigorosa. O conceito de pós-história parece-nos anteceder o contrassenso contido na figura de linguagem denominada "catacrese", isto é, no emprego abusivo de uma palavra numa acepção distanciada de seu sentido etimológico: "pós-modernidade" (DE SOUZA, 2011, p. 15).

Aparecendo vinte anos antes da cunhagem de Lyotard, mais especificamente nos cursos de Kojève sobre Hegel, o termo não nos desembaraça da areia movediça das transformações que nos rodeiam, porém situa nosso momento histórico num “após” vago e indeterminado. Como muito pertinentemente afirma Rudolf Burger: “O 'postismo' não é nem uma teoria nem um discurso – sob pena de autodestruir-se. A rigor, pode-se dizer que se trata de um meta-discurso, concernindo o fim dos meta-discursos, particularmente, os da modernidade e os da história geral” (BURGER, 1991, p. 139).

Não se configurando como uma corrente literária ou artística no sentido clássico, algumas constantes operacionais que balizam esse *slogan* midiático permitem-nos repensar criticamente uma literatura de campo que emerge a partir dos anos 1980, historicamente

---

<sup>2</sup> A esse respeito, disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$literatura-popular;jsessionid=l18dVnu0YEa3eWJxljtakA](http://www.infopedia.pt/$literatura-popular;jsessionid=l18dVnu0YEa3eWJxljtakA)>. Acesso em: em 15 set. 2014.

marcada pela queda do muro de Berlim e pelo desmoronamento da utopia comunista. A modernidade surge sob a égide do Século das Luzes, da razão, do progresso das ciências, das tecnologias, instando uma lógica dialética que parte de uma oposição binária dos contrários para promover uma síntese unitária, passível de ser exemplificada pela gramática semiótico-estruturalista de Greimas, ancorada em dicotomias como *langue/parole*, *sintagma/paradigma*, *conotação/denotação*, *superfície/estrutura*.

Tais taxionomias e teorias estilísticas renovam, sem dúvida, o campo ético-estético dos anos 1960, encontrando representatividade no dispositivo programático do eixo binário da guerra fria, que divide o mundo em blocos de esquerda e direita, de marxismo e capitalismo, levando-nos a refletir sobre as consequências trazidas à obra literária, à sociedade como sistema, à identidade do sujeito como ideia de “unidade-totalidade”, isto é, sobre os desvios que vão das inúmeras formas de imperialismo aos *goulags*, passando pelos campos de concentração.

A “pós-modernidade” surge, então, da crise dessa consciência, dos desenvolvimentos da física das partículas, da mecânica quântica do início do séc. XX, questionando toda ideia de determinismo em favor das noções de instabilidade, de hibridização, de dialogismo, de imprevisibilidade, de ruptura e de descontinuidade que são as marcas desse novo tempo, resumidas pelo princípio de incerteza de Heisenberg. Assim, renunciando às categorias de “novo” e de “progresso”, a “pós-modernidade” encontra-se na base da fragmentação e da descentralização, que abre espaço ao conceito de “impureté” (Scarpetta), à revisitação de “formas do passado” (Eco) e ao “paralogismo” (Lyotard).

No plano conceptual, teóricos como o filósofo Jean-François Lyotard ou o sociólogo Zygmunt Bauman desvelam algumas marcas que caracterizam a velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas e culturais do cotidiano como tributárias de procedimentos suscetíveis de serem acolhidos sob a designação genérica de “pós-modernas”. Para Bauman, essas novas experiências definem o mundo como incerto, incontrolável, assustador, onde ocorre a universalização do medo ou das perdas derivadas da troca da ordem pela busca da liberdade.

No capítulo intitulado “turistas e vagabundos”, ao discorrer sobre o modo como a fragmentação, a desinstitucionalização e o subjetivismo são mediados dentro das estruturas da

vida contemporânea, o sociólogo polonês remete às formulações da liberdade que é pura prospecção:

Sugiro-lhes que, em nossa sociedade pós-moderna, estamos todos – de uma forma ou de outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado – em movimento; nenhum de nós pode estar certo/a de que adquiriu o direito a algum lugar uma vez por todas, e ninguém acha que sua permanência num lugar, para sempre, é uma perspectiva provável. (BAUMAN, 1997, p. 118)

Na cultura brasileira, um ícone popular e performático é passível de resumir o desarranjo dessa nova ordem, produtora de uma estética compatível com todos os desajustes produzidos pela aceleração pós-moderna: Gentileza.

### 3 Os transbordamentos da performatividade estética

Conhecido como o “Profeta Gentileza”, José Datrino, desde sua infância, era possuidor de um comportamento atípico. Por volta dos doze anos, passou a ter premonições sobre seu engajamento existencial: acreditava que um dia, depois de constituir família, filhos e bens, deixaria tudo em prol de sua missão.

No dia 17 de dezembro de 1961, na cidade de Niterói, houve um grande incêndio no "Gran Circus Norte-Americano", tendo sido considerada uma das maiores tragédias circenses do mundo. Neste incidente morreram mais de 500 pessoas, a maioria, crianças. Na antevéspera do Natal, seis dias após o acontecimento, José acordou alegando ter ouvido "vozes astrais", segundo suas próprias palavras, que o mandavam abandonar o mundo material e a se dedicar apenas ao mundo espiritual.

O Profeta pegou um de seus caminhões e foi para o local do incêndio. Plantou jardim e horta sobre as cinzas do circo, local que um dia foi palco de tantas alegrias, mas também de muita tristeza. Aquela foi sua morada por quatro anos. Lá, José Datrino incutiu nas pessoas o real sentido dos vocábulos *Agradecido* e *Gentileza*. Foi um consolador voluntário, que confortou os familiares das vítimas da tragédia com suas palavras de bondade. Daquele dia em diante, passou a se chamar "José Agradecido", ou simplesmente "Profeta Gentileza".

A exemplo do *flâneur* de Baudelaire que no século XIX percorria ruas, espaços e galerias de Paris e após deixar o local denominado "Paraíso Gentileza", o profeta popular

começou a sua jornada como personagem andarilho. A partir de 1970, deambulou fantasmagoricamente por toda a cidade, sendo visto em ruas, praças, nas barcas que efetua a travessia entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói, em trens e ônibus, fazendo sua pregação e levando sua oratória de amor, bondade e respeito pelo próximo e pela natureza, a todos que cruzassem seu caminho. Aos que o chamavam de louco, respondia: – "*Sou maluco para te amar e louco para te salvar*".

Assim, escolheu 56 pilastras, no espaço geográfico compreendido entre o viaduto do Caju, no acesso às avenidas Perimetral (atualmente, em vias de demolição, no processo de remodelagem da cidade) e Francisco Bicalho, junto ao início da Avenida Brasil e da Rodoviária Novo Rio, numa extensão de aproximadamente 1,5 km, e as preencheu com inscrições poético-proféticas *sui generis*, em verde-amarelo. Durante a Eco-92<sup>3</sup>, o Profeta Gentileza colocava-se estrategicamente no lugar por onde passavam os representantes dos povos, incitando-os a "aplicarem a gentileza em toda a Terra", propondo sua crítica cáustica do mundo desagregado e apresentando, simbolicamente, sua alternativa ao mal-estar da civilização.

Dessa forma, identificamos em Gentileza a expressão máxima de uma produção artística que trafega marginalmente na sociedade carioca e fluminense, ao depreender, de sua argamassa reflexiva, estratégias sofisticadas, que caracterizam elementos representativos da cultura popular. Essa cultura se circunscreve na pós-modernidade, graças à valorização de uma estética alternativa, engendrada por meio de manifestações híbridas, de variantes performáticas e dramatúrgicas, de numa nova composição do teatro urbano, saindo da zona de conforto de um paradigma canônico de elaborações literárias. Com efeito, num ato de atrevimento solerte, esse personagem atemporal, (pós-moderno ou pré-histórico), incorpora a seu repertório múltiplas formas simbólicas que povoam o imaginário de nossa época: o consumo, a fragmentação, a oralidade, a descontinuidade, a amalgamação, a exposição e a inovação, o apelo midiático e performático, a re copilação e a exterioridade.

---

<sup>3</sup> Cúpula ou Cimeira da Terra, como é mais conhecida a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD), realizada entre 3 e 14 de junho de 1992, no Rio de Janeiro, e cujo objetivo principal era buscar meios de conciliar o desenvolvimento sócio-econômico com a conservação e proteção dos ecossistemas da Terra. Esse evento foi complementado por outro, intitulado Rio+20, a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, realizada de 13 a 22 de junho de 2012. A Rio+20 ficou assim conhecida porque marcou os vinte anos de realização da CNUMAD (Rio-92) e visou contribuir para definir a agenda do desenvolvimento sustentável para as próximas décadas.

Nesse particular aspecto, cumpre estabelecer um contraponto entre a forma e o conteúdo dos escritos de Gentileza: enquanto a primeira evoca uma estética visual ultramoderna, detentora de recursos sofisticados (como a repetição de consoantes, por exemplo), o teor de suas mensagens religiosas, reduplicadoras do modelo e mantenedoras do *status quo*, é extremamente conservador. Nessa polivalência, todavia, pode estar contida a maior contribuição de nosso personagem peregrino às formulações da estética da existência, na pós-modernidade, eivadas de ambiguidades e contradições.

#### 4 Hibridização: do marginal ao genial

Pode-se avaliar uma das múltiplas formas simbólicas de expressão da cultura brasileira, na pós-modernidade, através da análise formal dos murais do “Profeta Gentileza”.



Fig. 1 - escritos em pilastras de viadutos

Podendo, num primeiro momento, ser decifrada como uma elaboração de afrescos contemporâneos, essa obra pictórica proporciona uma multiplicidade de interpretações e de efeitos expressivos cujas consequências exercem significativa influência na sociedade atual. Num segundo momento, cumpre demonstrar que os estudos de Zygmunt Bauman buscam promover o diálogo permanente com a estética moderna. Entretanto, tal diálogo é mediado

pela visão revolucionária de Walter Benjamin e por sua crítica artística encontrada no projeto estético de Charles Baudelaire, crítica esta que concebe a vida como obra de arte na modernidade.

Segundo Marcondes (2007), Em *Iniciação à história da filosofia dos pré-socráticos a Wittgenstein*, a filosofia de Walter Benjamin está inserida no contexto do pensamento da Escola de Frankfurt:

Os pensadores da Escola de Frankfurt procuraram desenvolver uma teoria crítica do conhecimento e da sociedade inspirados na obra de Marx e em suas raízes hegelianas, relacionando o marxismo com a tradição moderna. (...) Dentre os críticos da modernidade, aqueles que procuram uma nova forma de filosofar, destacam-se os pensadores contemporâneos do que tem sido denominado “pós-estruturalismo” e “pós-modernismo”. (MARCONDES, 2007, p. 239)

A obra de arte, afirma Walter Benjamin, é uma formação com funções completamente novas, na qual o artista desfila como aquele que no futuro poderá ser conhecido como o marginal, o periférico, o circundante. Desse modo, engenho e arte já teriam perdido o conceito de aura, em detrimento do expositivo e popularesco, com implicações que resvalam na estética e na política: na estetização da política e na politização da estética.

Para Benjamin, é na poesia de Baudelaire que encontraremos o herói moderno, assumindo seus múltiplos papéis sociais. Vislumbrado a partir de seu deslocamento físico na cidade: "O incógnito é a lei de sua poesia. Sua versificação é comparável à planta de uma grande cidade, na qual alguém pode movimentar-se despercebido, encoberto por quarteirões de casas, portais, cocheiras e pátios" (BENJAMIN, 1989, p. 95).

Ocultado na modernidade, esse desregramento de corpatura atingirá o paroxismo na "pós-modernidade" – termo que, como vimos, ainda carece de muitas precisões, mas que conglomeram um sem-número de traços significativamente delineados. Ou seja, partindo dessa linha de pensamento, pode-se questionar que perfil substituiria o do herói na nova desarticulação encetada pela pós-modernidade.

Em *O Mal estar na pós-modernidade*, no capítulo intitulado "Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade", Bauman, trata a modernidade como sendo a impossibilidade de se permanecer fixo: “ser moderno significa estar em movimento” (BAUMAN, 1997, p. 92). Tal assertiva norteia o processo de ampla discussão sobre o papel do turista e do vagabundo, do dândi e do louco, da realidade e do simulacro, em constante

movimento interdisciplinar e polimorfo, na modernidade e na pós-modernidade, assim como os reflexos que incidem na sociedade, através da obra de arte. Ancorando-se em preceitos basilares de uma análise estética, podem-se examinar algumas questões relevantes acerca do tópico.

A escolha do “Profeta Gentileza” como tema e de seus aforismos – expressão máxima na produção artística do *outsider* – enquanto objeto de análise nasceu de uma inquietude que acompanha uma nova ordem e de suas consequências nos homens e mulheres pós-modernos. Assim, uma atualizada concepção de tempo-espço, apoiada nas noções de instabilidade e imprevisibilidade, de ruptura e descontinuidade traduzem as marcas, por excelência, de revitalização inaudita de uma resistente crítica literária.

Os turistas iniciam – ou pensam – sua viagem por escolha, os vagabundos sem ela. Turistas e vagabundos são metáforas de sociedades contemporâneas. A sociedade pós-moderna encontra-se estendida entre dois pólos: o do "turista perfeito" e o do "vagabundo incurável". Quanto mais liberdade de escolha se tem, mais alta é a posição alcançada na hierarquia pós-moderna. O jogral (na acepção larga de artista popular itinerante, saltimbanco, declamador, vagabundo) desse *locus* esfumado pode travestir-se na pele de uma idiosincrasia emblemática e performática como Gentileza:

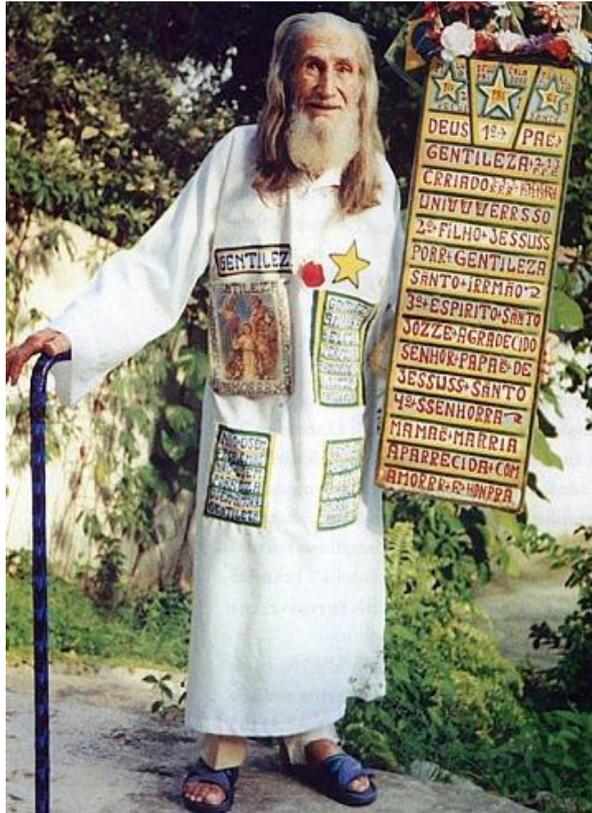


Fig. 2. O poeta-profeta é uma manifestação dessa nova des-ordem estética

Os grafites aforísticos acenam para uma representação fragmentada, em perfeita consonância com a vasta rede de possibilidades que se inscrevem nas aspirações pós-modernas. As balizas dessa inusitada estética prefiguram um período de síntese problemática com o qual nos vemos confrontar: *retorno ao indivíduo, assunção da subjetividade e da história, sentido da liberdade, recusa de grandes máquinas conceptuais, gosto pelo fragmento, pela ruptura, pela oralidade.*

Atente-se para a “força estranha” depreendida do slogan profético-midiático, criado pelo poeta andarilho: “Gentileza gera gentileza”, hoje ostentado em um sem-número de objetos, camisetas, botons e adesivos, enfim, confirmado o primado da visualidade nas tábuas esculpidas pelo senhor barbudo, reedição pós-moderna da religiosidade de Moisés e suas tábuas de pedras entalhadas e de outro peregrino carismático e messiânico: Antonio Conselheiro. Uma pouco evidente obediência a um princípio de prazer, reconhecido como fonte viva de toda criação, em perfeita consonância com a concepção de Hal Foster (1985, p. 08/09) também encontra eco na alvenaria de Gentileza:

A poem or picture is not necessarily privileged, and the artifact is likely to be treated less as a *work* in a modernist terms – unique, symbolic, visionary – than as a *text* in a postmodernist sense – “already written”, allegorical, contingent. With this textual model, one postmodernist strategy becomes clear: to deconstruct modernism not in order to seal it in its own image but in order to open it, to rewrite it; to open its closed systems (like the museum) to the “heterogeneity of texts” (Crimp), to rewrite its universal techniques in terms of “synthetic contradictions” (Frampton) – in short, to challenge its master narratives with the “discourses of others”. (OWENS apud FOSTER, 1985, p. 8-9)<sup>4</sup>

O desejo de aniquilação dos estranhos pelo eclipsamento das linhas fronteiriças que diferem o “eu” do “outro”, lançando a ideia da liberdade dentro dos limites da incerteza, para Bauman, faz parte das angústias pós-modernas. A necessidade de criação de uma identidade sólida e duradoura, representada por uma justa e segura posição na sociedade, determina que “todo padrão deva ser mantido” (BAUMAN, 1997, p. 38). Toda ambiguidade referente à perda de certo grau de segurança dessa identidade, compreendida como uma anomalia e vista como “imundície” ou “sujeira”, deve, então, ser lavada.

Ao analisar a obra de Don DeLillo, *Underworld*, Ferroni (2005) também enfatiza a vertente pós-moderna que, conglomerando medo e sujeira, expressa a visão aterradora da humanidade, em face de novos fenômenos que lhe concernem:

Tra tante variazioni sull’invasione dell’immondizia che appaiono nel romanzo, riportiamo [quella in cui] l’immondizia appare come l’entità a cui approda non soltanto la produzione materiale, ma l’insieme dei comportamenti, dei bisogni, dei desideri e delle passioni degli uomini, che nel suo eccesso minaccia di sopraffare la stessa umanità. Questa riflessione e visione è per noi oggi tanto più inquietante, in quanto sullo sfondo appaiono le torri gemelle del World Trade Center, poi abbattute (e ridotte anch’esse a sinistro residuo) nel terribile attentato dell’11 settembre 2001, che del resto ha cancellato quell’ipotesi di *pace*, di mondo fatto solo di terrori “locali”, su cui si chiude *Underworld*. (FERRONI, 2005, p. 73)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Um poema ou uma imagem não é necessariamente privilegiado, o artefato é susceptível de ser tratado menos como um *trabalho* em alguns termos modernistas – único, simbólico, visionário – do que como um texto em um sentido pós-moderno – “já escrito”, alegórico, contingente. Com este modelo textual, uma estratégia pós-moderna torna-se clara: desconstruir o modernismo não para selá-lo em sua própria imagem, mas para abri-lo, reescrevê-lo, abrindo seus sistemas fechados (como o museu) à heterogeneidade “dos textos” (Crimp), reescrevendo suas técnicas universais em termos de “contradições sintéticas” (Frampton) – em suma, desafiando suas narrativas mestras com os “discursos dos outros”(Owens). (tradução nossa).

<sup>5</sup> Entre tantas variações sobre a invasão do lixo que aparecem no romance, relatamos [aquela em que] o lixo revela-se uma entidade à qual se une não apenas a produção material, mas o conjunto de comportamentos, necessidades, desejos e paixões dos homens, que no seu excesso ameaça sobrecarregar a própria humanidade. Esta reflexão e visão é para nós hoje ainda mais preocupante porque no fundo aparecem as torres gêmeas do World Trade Center, derrubadas (e reduzidas a um sinistro resíduo) nos terríveis atentados de 11 de Setembro de

O estranho é odioso e temido, assim como o é o viscoso, na leitura de Bauman (1997, p. 40): “o mesmo princípio de relatividade que governa a constituição da ‘viscosidade’ regula a constituição dos estranhos ressentidos, dos estranhos como pessoas a se ressentirem: a acuidade da estranheza e a intensidade de seu ressentimento crescem com a correspondente falta de poder e diminuem com o crescimento da correspondente liberdade”.

Nessa mesma direção crítica, a concepção performativa de Lyotard (1979, p. 11) anuncia que “o mal-estar da pós-modernidade” refere-se ao fato de todo saber científico designar uma espécie de discurso, no qual “as técnicas consideradas de ponta dizem respeito à linguagem”. Na idade pós-industrial e pós-moderna, a mercantilização do saber, dominado por máquinas conceptuais encarregadas da produção e difusão do conhecimento em larga escala, são tão mais ricas quanto mais fáceis se tornem as informações a serem decodificadas:

Pode-se imaginar que os conhecimentos sejam colocados em circulação segundo as mesmas redes que a moeda e que as oposições deixem de ser estabelecidas em termos de saber/ignorância, para se tornar, como para a moeda, “conhecimentos de pagamento/conhecimentos de investimento”, isto é, conhecimentos trocados no desenvolvimento da vida cotidiana *versus* créditos de conhecimentos visando otimizar as performances de um programa. (LYOTARD, 1979, p. 17)

A grande contribuição da análise de Lyotard sobre a “condição Pós-moderna” diz, sem dúvida, respeito à inserção dos jogos de linguagem cujas regras não necessitam de uma legitimação exterior ao próprio jogo, mas que instauram um contrato explícito ou não entre os jogadores. Nesse contexto, as metáforas de Gentileza adquirem sentido, ampliando sua esfera de significações: o papel é o concreto, o giz sua tinta, a sujeira das ruas seu habitat, mas também pano de fundo que dá cor à sua estetização da vida como obra de arte, os medos do mundo sua motivação ético-profética, a marginalidade (como a dos mendigos) sua identidade e a exterioridade, o espaço físico de sua eleição.

Como afirma Marc Gontard<sup>6</sup>, no plano formal, o “pós-modernismo” pretende-se, antes de tudo, um pensamento do descontínuo, da diferença, do discurso polifônico, da vocalidade,

---

2001, que, aliás, excluiu a possibilidade de paz, de mundo feito apenas de terrores “locais”, tema que fecha *Underworld*. (tradução nossa).

<sup>6</sup> GONTARD, Marc. “Le Postmodernisme en France: définition, critères, périodisation. Disponível em: <[www.limag.refer.org/Cours/.../GontardPostmod](http://www.limag.refer.org/Cours/.../GontardPostmod)>. Acesso em: 13 out. 2013.

que privilegia os dispositivos de heterogeneidade como a colagem, o fragmento, a mestiçagem do texto. De fato, a forma que até hoje identifica e singulariza a produção estética de Gentileza concentra-se na técnica imagética e no caráter pictórico que a reveste. Na busca de outras linguagens, vislumbro o Profeta no seio das preocupações críticas dos fenômenos de intertextualidade e na “arte do pastiche” – forma eminente de crítica criadora, que lança novamente luz sobre a altissonante indagação: O que é a literatura? Para Fredric Jameson (1991):

Modernist styles thereby become postmodernist codes. [...] Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody [...] what Wayne Booth calls the "stable ironies" of the eighteenth century....This situation evidently determines what the architecture historians call "historicism," namely, the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, and in general what Henri Lefebvre has called the increasing primacy of the "neo". (JAMESON, 1991, p. 18)<sup>7</sup>

A análise da *Condition postmoderne* de Lyotard (1979, p. 98) converge para essa posição: “O recurso às longas narrativas está excluído [...] a pequena narrativa assume a forma por excelência da grande invenção imaginativa”.

Na história moderna, para Lyotard (1979, p. 59), o verdadeiro saber “é sempre um saber indireto, feito de enunciados referidos e incorporados ao metadiscurso de um sujeito que lhe garante a legitimidade”. Destarte, o saber não se valida por ele mesmo, num sujeito que desenvolve, competentemente, suas possibilidades de conhecimento, mas num sujeito prático

---

<sup>7</sup> Estilos modernistas, assim, tornam-se códigos de pós-modernistas. [...] O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo peculiar ou único, idiossincrático, o uso de uma máscara linguística da fala, numa língua morta. Mas é uma prática neutra, verdadeiro arremedo, sem quaisquer segundas intenções paródicas, amputadas do impulso satírico, desprovidas de riso e de qualquer convicção de que ao lado da língua anormal que você toma momentaneamente emprestada, alguma normalidade linguística saudável ainda exista. Pastiche é, portanto, paródia em branco, uma estátua com olhos cegos: é também paródia [...] o que Wayne Booth chama de "ironias estáveis" do século XVIII ... Essa situação evidentemente determina o que historiadores da arquitetura denominam de "historicismo", ou seja, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo de alusão estilística aleatória e, em geral, o que Henri Lefebvre denominou a primazia crescente do "neo". Tradução nossa.

que é a humanidade, nele encarnada, autolegitimada pela liberdade: “o sujeito é um sujeito concreto, ou suposto como tal, sua epopeia é a de sua emancipação com relação a tudo o que lhe impede de autogovernar-se” (LYOTARD, 1979, p. 60). Uma vez mais, vislumbramos o personagem Gentileza na simbologia significativa de um grito rebelde que cinde o tempo-espaço, na produção amplificada de novas configurações.

Promovendo o esfacelamento das fronteiras epistemológicas, a atenuação das delimitações clássicas das disciplinas científicas permite que as ciências efetuem um caráter migratório de hibridização. Os deslocamentos hierárquicos do conhecimento movem-se à velocidade da luz. As universidades perdem sua função de legitimação especulativa, parecendo atender a certa normatização desses novos tempos. No plano filosófico, recordemos a lição de Pascal, segundo a qual o espírito geométrico, representando a razão calculatória, instrumental-analítica, contrapõe-se ao espírito de finura que traduzimos por espírito de gentileza, mais afeito à razão cordial –*logique du coeur* (lógica do coração) – em estreita correlação com as pessoas e as relações sociais, Em suma, com um tipo de ciência que cuida da subjetividade, do sentido da vida, da espiritualidade e da qualidade das relações humanas.

É preciso imaginar uma força que desestabilize as capacidades de explicar e que se manifeste pela prescrição de novas normas de inteligência ou, se preferirmos, pela proposta de novas regras do jogo da linguagem científica que circunscrevem um novo campo de investigação. (LYOTARD, 1979, p. 99)

É Gentileza quem dá as cartas. No terreno da experimentação, sua “marginalidade” consolida-se na migração entre campos epistemológicos, fora de sistemas canônicos legitimados (universidades, partidos políticos, cultura clássica) e na passagem de campo a campo (literário, político, filosófico, espiritual). As reflexões de Lyotard são esclarecedoras no que diz respeito às representações interdisciplinares e proteiformes do “saber” no mundo pós-moderno, tão bem encarnadas pelo artesão dramático: “Pode-se representar o mundo do saber pós-moderno como regido por um jogo de informação completa, no qual emerge a capacidade de conectar campos que a organização tradicional isola, com inveja” (LYOTARD, 1979, p. 86).

Os pilares das construções do profeta dialogam com imagens fortes: o desregramento da forma, o desvio da norma, as descontinuidades estabelecidas por Gentileza<sup>8</sup> em seu grafitismo estético e vocalismo poético. Nesse sentido, “é o ecletismo da cultura que reina” (LIPOVETSKY, 1993, p. 169), numa fusão completa de todos os estilos: “não se trata de criar um novo estilo, mas de integrar todos os estilos, inclusive os mais modernos [...]”. O pós-modernismo insurge-se, outrossim, contra a unidimensionalidade da arte moderna e acena às obras fantasiosas, inconsistentes, híbridas, imaginativas, popularescas. Alicerça-se, assim, numa realidade descontínua, fragmentada, modular, que se centraliza numa forma de disseminação, paradoxalmente convergente para uma desalinhada desordem que se instaura desde o início do século XX, já se fazendo pressentir, com força, no realinhamento performático que brota no limiar do século XXI.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**, 8 ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. .

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução de Hemerson Alves Baptista. In: **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo : Brasiliense, 1989.

---

<sup>8</sup> Em 29 de maio de 1996, aos 79 anos, faleceu na cidade de seus familiares, onde se encontra enterrado, no “Cemitério Saudades”. Com o decorrer dos anos, os murais foram danificados por pichadores, sofreram vandalismo, sendo mais tarde cobertos com tinta de cor cinza. Com ajuda da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, foi organizado o projeto “Rio com Gentileza”, que teve como objetivo restaurar os murais das pilastras. Começaram a ser recuperados em janeiro de 1999. Em maio de 2000, a restauração das inscrições foi concluída e o patrimônio urbano carioca foi preservado. No final do ano 2000, foi publicado pela EdUFF (Editora da Universidade Federal Fluminense) o livro *Brasil: Tempo de Gentileza*, do professor Leonardo Guelman. A obra introduz o leitor no “universo” do profeta Gentileza através de sua trajetória, da estilização de seus objetos, de sua caligrafia singular e de todos os 56 painéis criados por ele, além de trazer fatos relacionados ao projeto “Rio com Gentileza” e descrever as etapas do processo de restauração dos escritos. O livro é ricamente ilustrado com inúmeras fotografias, principalmente do profeta e de seus penduricalhos e painéis. Além de fotos do próprio profeta Gentileza trabalhando junto a algumas pilastras, existem imagens dos escritos antes, durante e após o processo de restauração. Disponível em: <<http://oimpressionista.wordpress.com/museu-virtual-gentileza/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

BURGER, Rudolf. “Petit commentaire historico-philosophique pour contribuer à la phénoménologie de altérité chez Husserl, Hegel et Sartre”, traduit de l’allemand par Lucien Pelletier, in Jacques Poulain éd., **Critique de la raison phénoménologique**. Actes du colloque de Vienne. 10-13 mai 1985. Paris: Éd. du Cerf, 1991, p. 139-154.

DE SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

ECO, Umberto. **La misteriosa fiamma della Regina Loana**. Milano: Bompiani, 2004.

FERRONI, Giulio et alii. “Ideologie e forme culturali nel tempo del “postmoderno”. In: **Storia e testi della letteratura italiana**(verso una civiltà planetaria (1968-2005). Città di Castello: Mondadori, 2005.

FOSTER, Hal. Postmodernism: A preface. In: **Postmodern culture**. Edited and introduced by Hal Foster. London: Pluto Press, 1985.

GUELMAN, Leonardo. Brasil: **Tempo de Gentileza**. Niterói: Ed. UFF, 2000.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Post-Contemporary Interventions. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. **L’Ere du vide**. Paris: Gallimard, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 11 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

SCARPETTA, Guy. **L’impureté**. Paris: Grasset, 1985.

[Recebido: 20 set. 14 – Aceito: 22 set. 14]

## MALANDRO FOLCLÓRICO; UM PRODUTO SINGULAR OU UMA MERCADORIA RECUPERADA?

Delmar Cruz Bomfim<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende investigar por que o governo ditatorial do presidente Vargas promoveu a folclorização do malandro folclórico, dando fomento para divulgação e circulação da sua produção musical na época do Estado Novo; e não deu importância à produção da literatura negra desenvolvida pelo escritor negro nesta mesma época, o mesmo acontecendo no regime de 1964. Este trabalho objetivou também questionar esses dois indivíduos quanto à postura política, cultural, social, racial e étnica dentro dos Estados totalitários (Estado Novo e ditadura militar) e comparar essas duas realidades, no que concerne à divulgação, circulação e recepção das suas obras. Tomou-se como aporte teórico para a investigação de ambos a cultura dentro das concepções desenvolvidas por Thompson, Clifford, Guattari e Culler. Conclui-se dessa investigação que a visibilidade do malandro folclórico foi maior, porque a cultura popular da qual ele era protagonista foi facilmente transformada em cultura de massa.

**Palavras chave:** Malandro. Folclorização. Desterritorialização. Cultura.

**ABSTRACT:** This paper intend to investigate why the Brazilian president Getúlio Vargas promoted the trickster folklore process, giving financial support to the diffusion and commercialization of the musical production in the “Estado Novo” epoch; and did not give credit to the black literature production written by black writer in the same epoch; the same happened 1964’s dictatorship. This article also aimed to question both individuals, concerning to their political, cultural, social, racial and ethical attitude in these periods and compare both realities in terms of diffusion, commercialization and reception of these works. The theoretical foundation of this paper is based on the works of Thompson, Clifford, Guattari and Culler. We draw a conclusion that the trickster visibility was greater because the popular culture, from which the trickster was protagonist, was easily transformed in mass culture.

**Keywords:** Trickster. Folklore process. Deterritorialization. Culture.

O objetivo deste trabalho por um lado é investigar como o presidente Vargas, através da cultura, promoveu a folclorização do malandro brasileiro – alcunhado pela mídia e intelectualidade de malandro ‘folclórico’ ‘empírico’, ‘emblemático’, ‘primitivo’, ‘de essência’, ‘romântico’ ou ‘embrionário’ –, e deu fomento para a produção musical do malandro compositor; e por outro lado também investigar porque ele não deu importância à produção da literatura negra desenvolvida por indivíduos também negros, nessa mesma época, o mesmo ocorrendo na ditadura militar de 1964. Dessa proposta de investigação surgem alguns questionamentos: qual era a postura cultural, política, racial e étnica desses dois indivíduos dentro desses Estados totalitários? E qual a relação que pode ser estabelecida entre ambos no que concerne à produção, divulgação e recepção das suas obras? Para investigar esses dois indivíduos tomou-se como aporte teórico o conceito de cultura proposto pelos

seguintes teóricos: Thompson (1995) que conceitua a cultura como uma concepção simbólica estruturada em contextos sociais; Geertz (1989) que também vê a cultura como uma concepção simbólica, embora leve em consideração os mecanismos de controle; Guattari (2000) que concebe a cultura como um conceito reacionário; e por fim a visão de Jonathan Culler (1999) que tem duas concepções de cultura. A primeira baseada nos conceitos expressos pelos estudos culturais na sua relação com a literatura, na qual, vê a cultura como cultura de massa, ou seja, como uma imposição ideológica, uma formação opressora – visão defendida pela teoria literária marxista –; e a segunda através de uma concepção que “tem o desejo de recuperar a cultura como expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados, (indagando) em que medida somos manipulados pelas formas culturais, e em que medida somos capazes de usá-las para outros propósitos, (questionando) também em que medida podemos ser sujeitos responsáveis por nossas ações e em que medida nossas escolhas aparentes são limitadas por forças que não controlamos” (CULLER, 1999, p. 51). A razão de refletir sobre essas questões repousa no questionamento de como são tratadas as minorias artísticas pelo poder instituído.

Entender a razão da folclorização desse malandro é entender o motivo pelo qual ele foi consentido como expressão de uma cultura popular, que ao ser usado como operador político pelo projeto populista do governo Vargas, se transforma em cultura de massa. Com essa mudança de sentido da cultura popular, o governo Vargas teve o intuito de controlar as ações do malandro e transformá-lo em mercadoria simbólica.

Essas ações manipuladoras do Estado eram realizadas através de mecanismos de controle, que variavam desde a institucionalização das manifestações culturais como a capoeira, o samba e o candomblé até a censura imposta pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que censurava as músicas malandras que tinham como tema a malandragem. Essa censura estava aliada a ação coercitiva exercida pelo poder policial que reprimia e prendia todos aqueles que publicamente fossem contrários ao projeto de apologia ao trabalho e ao nacionalismo proposto pelo governo.

A institucionalização dessas manifestações culturais populares teve como intuito mostrar um Estado afinado com os movimentos oriundos das camadas populares. Nesse contexto cultural o malandro, que será doravante adjetivado de ‘folclórico’, teve a capoeira transformada em matéria escolar, tirando dela a sua forma de expressão de luta que era uma

das suas armas de defesa, além de ser uma das suas expressões de dança; teve também o samba deslocado do morro para a avenida quando o mesmo foi eleito como ritmo do carnaval, suprimindo assim o choro que era o ritmo ouvido pelas elites da época. Com a institucionalização do samba, dá-se poder de expressão a uma arte que vivia confinada, inicialmente nos quintais das casas e posteriormente nos morros, mas que ao descer para a avenida tem o seu ritmo transformado. Este tinha suas evoluções feitas pra trás, mas a partir daquele momento passaram a ser feitas para a frente, no intuito de justificar o desfile das escolas de samba que começou a ter uma performance similar a uma passeata dançada. Quanto à letra do samba malandro, era modificada pela censura para obedecer ao projeto apologético trabalhista do governo que não admitia que esta enaltescesse a malandragem e sim destacasse o caráter nobre do trabalho. No que diz respeito ao candomblé e umbanda, essas manifestações só foram toleradas pelo fato dos seus seguidores terem estabelecido um sincretismo religioso – correlação dos orixás com os santos da igreja católica – com o intuito de ver essa manifestação religiosa e cultural respeitada. Contudo, se por um lado a ação desse governo era repressora, por outro lado ela era simpática a essas manifestações, dando, às mesmas, apoio financeiro. Esse comportamento se justificava na promoção da sua política populista. Este fato pode ser constatado na seguinte passagem de Claudia Matos (1982), ao se referir ao samba:

O “namoro” de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o “pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas [...] Em 1934, já presidente [...] Por decreto seu, as emissoras que até então pagavam 90.000 réis ao autor da música que transmitiam, passaram a pagar 500.000. Estas e outras medidas granjearam para Getúlio uma forte simpatia entre os sambistas de modo geral. Em 1937, um decreto de Getúlio determinava que os sambas das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico. (MATOS, 1982, p. 88)

Com relação à umbanda, Hanchard (2001 apud Brown e Bick), descreveu como a umbanda ganhou legitimidade jurídica e social durante a ditadura militar pós-1964:

Isso foi facilitado pela ocupação, por parte dos militares umbandistas, de posições de liderança nas congregações e centros espíritas umbandistas. A presença deles era um sinal do conservadorismo político representado pela ênfase ideológica da umbanda no destino e na sorte individuais, e por sua concentração ritualística e cosmológica

nas relações de proteção, que pouco ameaçavam o Estado. (HANCHARD, 2001, p. 133)

Com relação à capoeira, relata-se que na época de Vargas ela não era considerada crime, era apenas uma contravenção que era praticada por muitos escravos negros, tendo sua prática coibida com severas punições. Depois da abolição da escravidão, a partir do ano de 1890, a capoeira foi considerada uma atividade marginal, ano que foi inserida no código penal. Ela era praticada nos espaços onde transitavam esses malandros capoeiristas, ou seja, nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. No séc. XX, particularmente em 1937. Ela começou a ser institucionalizada, primeiramente em Salvador quando o mestre bimba abre a primeira escola de capoeira, época em que o então presidente Vargas a tira do código penal, fazendo-a sair da ilegalidade. Nesta nova fase ela começa a se desenvolver também em São Paulo. A capoeira foi reconhecida como prática desportiva, pela primeira vez, e denominada “luta brasileira” (capoeiragem) pela lei 3.199 de 14/04/1991, depois como desporto em 26/12/1972. Nesse momento se consagra sua institucionalização.

Pode-se ver como a ação da ditadura Vargas foi decisiva no processo de desterritorialização dessas manifestações culturais de origem negra e conseqüentemente na folclorização do malandro. Depois de tomar posse das mesmas através de um processo de recuperação empreendido pelos meios de produção capitalísticos, o poder estatal permite que o malandro, que delas fazia uso, tivesse sua malandragem somente inscrita nas memórias históricas da mídia e da literatura que nostalgicamente tratavam do tema. As produções musicais desses malandros compositores foram censuradas, fazendo com que a apologia da malandragem fosse devorada e o malandro tivesse que se regenerar, mesmo que temporariamente, aderindo ao projeto de apologia do trabalho, como tática de sobrevivência. O malandro ‘folclórico’, de ser singular e totalmente territorializado, se transforma em personagem de filmes, novelas, revistas em quadrinho, e em sujeitos de documentários que falam nostalgicamente da fase áurea da malandragem. Nessa fase ele é folclorizado pela mídia e pela literatura que tratou do tema, ou seja, se transforma em um ser que passou a ter somente existência simbólica.

Como discurso, imagem e poder estão interligados (SOUZA, 2005), a imagem do malandro foi transformada pelo poder instituído através do discurso cultural que o destruía enquanto ser singular, porque a repressão contínua, acompanhada de prisão, açoites ou morte,

não contribuíam para seu desaparecimento, pois a sua existência já estava ancorada no discurso apologético da malandragem. O seu desaparecimento, enquanto malandro delinquente, se operou através de um processo de esquecimento que escamoteou a existência dessa outra face da malandragem que para o governo não era interessante divulgar. A imagem do malandro caricaturado, construída pelo sistema ditador e seus mecanismo de controle, agenciados pelo DIP, era disseminada através de um discurso ancorado na cultura que divulgava essa sua nova face. A sua nova face foi projetada e disseminada pelo poder instituído como produto da cultura brasileira, fazendo com que sua malandragem real, que era a malandragem delinquente, desaparecesse aos olhos dos aficionados pela cultura brasileira, pois “nada mais desaparece pelo fim ou pela morte, mas por proliferação...”. (Baudrillard, 1990, p. 10). Neste momento o lado delinquente do malandro começa a ficar invisível. (SOUZA, 2005 apud HALL) diz que “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada, segregada e que não pode conduzir o analista nem à negação nem à supervalorização destes espaços de visibilidade, pois, muitas vezes, a proliferação de diferenças produz um ‘tipo de diferença que não faz diferença alguma’”. (SOUZA, 2005, p. 128.). Através do seu discurso populista atrelado às manifestações culturais, o ditador deu uma visibilidade regulada e segregada ao malandro quando o permitiu chegar à fronteira e ao mesmo tempo, através do DIP, o proibiu de atravessá-la. Toda essa visibilidade foi dada por meio de estereótipos inferiorizantes e exclusões que formam a base estruturante da modelização imposta pelos meios de produção capitalísticos, representados pela ditadura.

Nessa mesma fase ditatorial, o escritor negro que vive um momento de afirmação política e construção de sua subjetividade, procura um espaço onde possa exercitar a sua voz. Ele reivindica, através dos seus escritos, falar da sua comunidade específica. Ele desenvolve uma literatura que, segundo Guattari (2000), tudo é coletivo e tudo é político. Contudo, pode-se observar que este tipo de literatura inaugura uma nova forma de ver o mundo através da criação de um espaço de poder que possa dar vitalidade a um coletivo, que anseia projetar seus anseios através de uma literatura de resistência que insiste em ser diferente para não ser devorada pelo cânone oficial branco.

Essa literatura popular que tentou desenvolver uma atitude reivindicatória através de uma ação política consciente não alcançou muito êxito por: não ter incomodado a política

estatal de maneira molecular – como aconteceu com o malandro – pelo fato de seus projetos políticos não alcançarem uma projeção macro; e por sua literatura não ter o mesmo poder de alcance que tem a música popular ouvida por um coletivo gigantesco – como ocorria com a música malandra –, aliada à parca dificuldade de divulgação e circulação das suas obras. Por causa disso, esse homem negro escritor passa a não ter a mesma importância para a política populista dessas ditaduras, como teve o malandro ‘folclórico’ também negro. Segundo Souza (2005), esse escritor negro tematiza, através das suas produções escritas, “vários aspectos da sua vida cotidiana..., tais como a necessidade de construção de uma auto-imagem positiva, o resgate das tradições de origem africana e o combate às manifestações cotidianas de preconceito e discriminação racial na escola e trabalho” (SOUZA, 2005, p. 113), reivindicando com isso um espaço na vida cultural e literária brasileira, que não teve muita visibilidade no período ditatorial. Sabendo como esses dois indivíduos eram vistos pelo sistema, pode-se também questionar como ambos se comportavam culturalmente e politicamente dentro do Estado totalitário.

Partindo do pressuposto do pertencimento racial do malandro ‘folclórico’ da época da ditadura de Vargas, ou seja, indivíduo negro e fruto do pós-abolição, este malandro reivindica a sua voz, enquanto pertencente de uma literatura musical baseada na malandragem. De uma forma bastante diferente, os escritores negros, conscientemente, protestam contra o preconceito e discriminação racial, sofridos durante sua história de vida.

A produção musical malandra, por um lado, foi uma produção que só incomodou o poder instituído por ter sido uma atividade que inicialmente teve uma projeção molar, pelo fato de ter sido restrita ao universo do morro do Rio de Janeiro e da região portuária e do pelourinho de Salvador; por outro lado foi também um discurso de não modelização inconsciente, expresso através das ações malandras e principalmente dos seus textos musicais de apologia à malandragem que fizeram com que a voz malandra se disseminasse pelo país.

Inicialmente foram produzidos textos que comunicavam um discurso musicado que tinha a intenção de entreter e divertir e que posteriormente conseguiam tomar uma projeção molecular que chamou a atenção do governo para a ação crescente destes malandros que insistiam em ter a posse do seu tempo, ou seja, de não se escravizarem aos meios de produção capitalísticos. Malandro que mesmo não desenvolvendo agenciamentos coletivos conseguia influenciar a massa que ouvia suas músicas e que tinha notícias das suas ações.

Pode-se mesmo dizer que o malandro ‘folclórico’ não tinha preocupação política. Suas ações não apontavam para essa direção porque ele mantinha uma postura egoísta frente à sociedade em que vivia, embora não possamos dizer que suas ações fossem apolíticas na sua totalidade. Elas eram políticas porque, de alguma maneira, desenvolvia agenciamentos revolucionários, mesmo que inconscientes, na sua relação de inclusão na *pólis*.

Se por um lado sua apologia à malandragem, inconscientemente, teve uma repercussão política revolucionária, por outro lado esse malandro não teve nenhuma atitude política consciente de transformação da sociedade, porque o que lhe motivava era o desejo de mobilidade social sem o concurso do trabalho, o que jamais seria conseguido pelos seus pares na situação de trabalhador convencional, pelo fato do indivíduo negro e pobre só poder trabalhar em atividades remuneradas relacionadas às pessoas de formação educacional inferior. Ele não queria estar relacionado a este coletivo para não ter que adotar qualquer atitude altruísta frente ao grupo racial e social do qual foi oriundo. Ele não tinha projetos que pudessem se realizar a longo prazo, pois o retorno financeiro de suas atividades malandras deveria ser imediato. O alvo das suas malandragens não se concentrava em um público específico. A vítima podia ser pobre ou rica, branca ou negra, homem ou mulher, para ele não fazia diferença.

O escritor negro, através de ação consciente, pode perceber sua cultura sendo também folclorizada através da imagem da mulher negra, que em muitos casos, é vista como uma mercadoria que serve como forma de atrativo ao turismo 3S: sol, sexo e sabor. Isto ocorre, inclusive, quando é eleita como protagonista do carnaval, através das escolas de samba, se transformando em um produto real de um Brasil rico culturalmente, que vende sua beleza exótica como mercadoria. Contudo, é através da sua literatura de resistência, expressa por meio do seu texto literário na modalidade teatral e intitulado “Cabaré da raça”, que o intelectual negro tenta desconstruir a folclorização do negro. Negro que é visto como detentor de vários estereótipos como o de indivíduo de membro grande e de poder falocrático exuberante; e da mulher negra, estereótipo de mulher sensual, de bunda grande e boa de cama, que faz com que sejam esquecidas as suas competências em outros setores da sociedade que assegurariam o seu status de cidadão.

A partir dessa literatura de protesto, o escritor negro consegue chamar a atenção para a sua situação de cidadão de ‘segunda classe’ dentro de um sistema que o vê como um bem

simbólico, enquanto malandro folclorizado, e com relação à mulher negra como produto sedutor da cultura nacional.

Conhecedor de toda temática que geram esses conflitos, o escritor negro não tem força para levantar sua voz através da literatura, pelo fato de viver em um país que não tinha, e talvez ainda não tenha tradição de leitura. Esse fato vai agravar sensivelmente a sua vida enquanto escritor, porque essa será mais uma razão que fará com que os setores governamentais não venham a contribuir com fomento para divulgação de suas obras.

A divulgação de suas obras passa por diversos entraves, inclusive na maneira pela qual a sua comunicação com a massa oprimida se opera. Para chamar a atenção para a mensagem que querem veicular, na peça teatral “Cabaré da raça”, todos os atores desenvolvem sua performance teatral nus. Esta é uma forma de chamar atenção para seus problemas sociais. O mesmo ocorre, segundo Souza, quando tentam circular seus textos escritos, dando como exemplos os textos dos Cadernos Negros que “buscam conscientemente a linguagem ainda simples, mais informal e acessível ao público não elitizado [...], abordando questões que lhe digam respeito diretamente” (SOUZA, 2005, p. 114).

Nesses contextos culturais e políticos, os ditadores aos poucos começaram a entender e a se preocupar com a revolução molecular que estava sendo desenvolvida pelo malandro ‘folclórico’, mesmo sem o concurso de uma ação política orientada. Nesse momento, o discurso do Estado ditador que se expressava através da cultura como base ideológica e opressora, aliado aos mecanismos de controle criados pelo próprio Estado, entra em cena com o intuito de recuperar o malandro e com isso se apropriar das suas manifestações culturais que eram, inconscientemente, sua base política.

Observa-se que a mesma cultura que forjou o malandro, lhe dando a impressão de reconhecimento social, mostra seu caráter reacionário ao ser manipulada pelo poder ditatorial instituído. Percebe-se com essa observação que a cultura pode se prestar a vários usos gerando com isso o seu caráter ambíguo. Oswald de Andrade, ao perceber este sentido ambíguo da antropofagia, ficou perplexo “quando considerou que aquela concepção, favorável ao ímpeto de todas as revoluções generosas, poderia também justificar o canibalismo político de Hitler.” (ANDRADE, 1950, p. 33). Guattari afirma (1989) que essa ambiguidade de conceitos existe em todos os campos. Reforçando a afirmação anterior, ele

diz que “os processos de singularização podem ser capturados e por outro lado funcionar no registro molecular, escapando a essa lógica identitária” (GUATTARI, 1989, p. 71).

O malandro também se mostra como um ser ambíguo quando, mesmo na posição de inferioridade racial e social, se transforma em um sujeito esquizofrênico, adotando outra identidade como forma de, conscientemente, ser parte do sistema que o oprime, e inconscientemente, do sistema que começa a negar.

O malandro ‘folclórico’ embora tivesse o fidalgo como modelo de indivíduo social padrão, também priorizava uma temática que estivesse mais próxima do coletivo ao qual ele pertencia. Talvez por ter mais facilidade de tratar da questão da mobilidade social sem seguir o viés do trabalho. Sua atitude política inconsciente se pautava em um desejo, que na verdade se exprimia como coletivo, apesar de ele não desejar ser porta-voz da comunidade oprimida.

No escritor negro, o desejo de mobilidade social se ancorava em uma proposta de revolução consciente que tinha como meta o reconhecimento de uma minoria racial, integrante de uma *pólis* que lhe negava o direito de cidadania. Seu discurso literário era sempre engajado e sempre esteve concentrado no político e no coletivo. Apesar da sua atitude messiânica, sua proposta de transformação não obtém eco dentro da sociedade brasileira, porque editoras, controladas por homens brancos, não dão visibilidade a escritores negros que insistem em uma temática que apontava para a denúncia das condições sociais que esse coletivo vive dentro do país. Como indivíduo social, o escritor negro não conseguia visibilidade e conseqüentemente não conseguia dar visibilidade ao coletivo do qual era porta-voz. Sua raça era e sempre foi uma forma de impedimento de mobilidade social.

No que se refere ao seu pertencimento racial, o malandro ‘folclórico’ não reivindica ser porta-voz de uma raça porque sua forma de invadir a fronteira do outro, do homem branco, se dá através da devoração simbólica do homem branco filho de algo. Ao devorá-lo simbolicamente, o malandro tenta adotar as características de ser e viver desse fidalgo. Neste momento o malandro se desterritorializa racialmente em prol de uma territorialização social. Sua crise esquizofrênica faz parte de um movimento singular inconsciente que o leva a invadir as fronteiras arrombando portas.

Etnicamente ele também se desterritorializa quando faz uso de uma indumentária que o remete ao desejo de “ver o outro em si”, mas como uma forma de devorar suas qualidades, tomando posse do que não era seu e com isso sintetizando a máxima do movimento

antropofágico encabeçado por Andrade (1950) que diz que “só me interessa o que não é meu”. Mas sua desterritorialização étnica lhe confere uma territorialização híbrida quando cria inconscientemente um personagem que na verdade não é fidalgo nem escravo abolido e sim o malandro. Produto híbrido desta crise esquizo da qual ele é vitimado. Entretanto sua mobilização e dinâmica política, no sentido consciente, são nulas, porque ele não se interessa em ser porta-voz de uma comunidade oprimida e minoritária. O Estado sempre esteve consciente dessas nuances comportamentais do malandro e sempre esteve criando formas de recuperá-lo.

O pertencimento racial do malandro ‘folclórico’ quase nunca se baseava nas semelhanças fracas, que estão relacionadas à cor da pele; ou nas semelhanças fortes, relacionadas à consciência política, propostas por Michael Hanchard (2001). A sua semelhança fraca só acontecia de forma fortuita quando a situação em que ele se via inserido o forçava a uma pequena reflexão, e isto só acontecia quando estava na companhia de uma mulher negra, que ele induzia à prostituição para sustentá-lo, e que era apontada pelo comissário de polícia como mulher negra e sua fonte de recursos. Contudo seu pertencimento racial logo era esquecido quando estava em um apartamento, na companhia de uma mulher branca. Tampouco sua semelhança forte vinha à tona, pois sua solidariedade racial através da sua reflexão política era parca, só se esboçando quando, na posição de compositor, via suas músicas censuradas e seu bolso afetado pela ação do discurso apologético do Estado ao trabalho.

Mesmo com essas indiferenças relacionadas ao seu pertencimento racial, étnico, de classe e político, o malandro ‘folclórico’ conseguiu através de sua ação política inconsciente incomodar o sistema capitalista em voga na época da ditadura Vargas. O seu discurso de apologia à malandragem trazia no seu bojo a negação do sistema. Essa negação se dava ao não consentir, mesmo inconscientemente, a ser modelizado pelos meios de produção capitalísticos. Com seu discurso e ações relacionadas à apologia da malandragem, o malandro desenvolveu ações molares que poderiam ter uma abrangência molecular. Por conta disso ele foi perseguido pelo sistema e teve sua malandragem caricaturada.

O malandro foi transformado em um bem simbólico que deveria ser lapidado e transformado antes de ser comercializado. O sistema, por um lado, fixou-lhe um novo sentido, criando a imagem de um personagem alegre, brincalhão e bom de samba que vivia a vida

intensamente e que era amante das manifestações da cultura popular como o samba, a capoeira e a umbanda; , mas por outro lado produziu também a imagem daquele que enganava os outros como forma de sobrevivência, porque não gostava de trabalhar, dando a entender que esse comportamento estava associado ao grupo racial do qual fazia parte. Se por um lado o governo populista exaltava seu perfil alegre e sua vitalidade, criando a impressão de uma imagem positiva, por outro lado o taxava de indolente e vadio, o que pode ser traduzido como inútil ao trabalho.

No que se refere ao reconhecimento da sua produção artística, o malandro teve a sua produção cultural simbólica desenvolvida por meio da produção de discos e divulgada principalmente pela mídia radiofônica. Essa produção era controlada por mecanismos de controle representados pela gravadora que escolhia a música que poderia entrar no álbum. A articulação entre o compositor e a gravadora geralmente era feita pelo cantor que se colocava também na posição de atravessador. Essa relação de exploração se materializou na relação comercial entre o compositor negro Ismael Silva e o cantor branco Francisco Alves.

A divulgação da sua arte musical malandra era também controlada pela mídia radiofônica, como também a recepção do produto final a ser consumido. Na sua fase de consumo a música passava pelo crivo do mais importante e eficiente mecanismo de controle que era representado pelo DIP.

A valorização do produto musical se dava com o aumento dos valores pagos aos compositores, e pela permissão da circulação do produto musical em forma de disco. A partir daí a sua imagem enquanto símbolo cultural popular se transformou em mercadoria pela indústria cultural e teve larga circulação pela mídia. O Estado, antes de transformar o conteúdo das suas letras, tolerou as letras de apologia à malandragem para depois descartá-las, substituindo-as por outros processos de subjetivação, interferindo assim no processo de produção, divulgação e circulação da cultura malandra.

No escritor negro o fomento para publicação da produção não era dado pelo Estado, ficando, portanto, a divulgação, circulação e recepção das suas obras ao encargo de grupos negros organizados ou da iniciativa pessoal do seu produtor. As atividades de divulgação da produção do escritor negro eram feitas através de recitais e de feiras populares de venda de livros onde também acontecia a recepção do produto que era vendido a uma clientela tribal, ou seja, a um grupo específico que se afinava com aquela produção.

A produção literária negra nesta época nunca teve um grande apogeu. Segundo Mário Augusto Medeiros da Silva (2011) a produção literária negra brasileira sempre foi uma produção marginal em sua forma produtiva, distributiva e de consumo, onde destaca o problema da marginalidade da literatura negra; o relacionamento com o Estado; e a questão de qualidade. Segundo Silva, “a problemática da marginalidade produtiva da Literatura Negra situa-se tanto em relação à ausência de fomento estatal...” (SILVA, 2011, p. 127-130) que fez com que sua produção fosse bastante limitada, só tendo maior projeção quando esta poesia negra era divulgada na forma de recital, como fica claro na explicação feita por Silva apud Acary:

Um recital de poesias bem dirigido e bem coordenado, alternando poemas e músicas, leva a obra poética onde o livro não pode levar, aos ouvidos e consciências da maioria negra mas culta em sua cultura de oprimido nas favelas, presídios e escolas municipais... quando um poeta diz seu texto num presídio, escola ou associação de moradores de favela, ele não precisa perguntar angustiado se seu “leitor” é analfabeto ou não. Ele tem certeza que será lido e entendido e, se não for entendido, será perguntado no mesmo momento da leitura. (SILVA, 2011, p. 127-130)

Esta literatura negra e marginal também foi questionada por ter uma qualidade considerada inferior pelas diversos segmentos sociais e intelectuais acostumados a uma forma de literatura canônica de expressão branca, que sempre viam com maus olhos essas manifestações artísticas.

Observa-se que a produção musical do malandro, enquanto indivíduo compositor, diferentemente do escritor negro, recebe apoio financeiro ancorado na lei. Estamos falando de dois coletivos distintos: de um lado o escritor negro e do outro o compositor também negro. O que fez com que o governo ditador desse mais visibilidade a um do que ao outro?

Possivelmente este ato de dedicar-se a um e preterir ao outro repouse na natureza das produções em questão. A primeira está relacionada a uma produção textual que atingia um público específico e menor, mas que trabalhava com a produção de um conhecimento específico e com temas conflitantes que podiam colocar em cheque a posição de um governo que não olhava para as minorias. Esse fato podia reacender um debate racial com reminiscências no campo social, de classe e político, embora, na forma de recital, a poesia atingisse um público maior. Entretanto este tipo de atividade não era muito comum e também não era tão sedutor quanto o samba.

Do outro lado o samba, texto curto e composto para ser cantado, que além de ter uma projeção muito grande na mídia e atingir um público muito grande, era um ritmo de massa que não poderia ser ignorado pelo poder instituído e pela mídia jornalística. O samba, mesmo antes de ser tocado nas rádios estatais, já ganhava força como ritmo peculiar de uma minoria oprimida que o cultivava nos quintais das casas, por este ser proibido de ser cantado nas ruas. Contudo, este ritmo começava a suplantar o choro que era o ritmo apreciado pela elite brasileira, mas que já começava a se render ao ritmo do samba. O então presidente Vargas, que desenvolvia uma política populista não podia ignorar esta manifestação cultural negra e de massa, que se proliferava, nos mais variados meios sociais.

No que se refere ao escritor negro, a produção livresca sem fomento não se desenvolvia de maneira desejável, pelo fato do texto impresso e encadernado custar caro. Já o samba não precisava ser gravado para ser ouvido. Bastava que qualquer indivíduo estivesse próximo a uma roda de samba para ouvir e apreender sua música e sua letra. O texto em forma de samba era uma expressão mais espontânea que excitava e incitava a massa a dançar. Vargas na sua política populista estava mais inclinado a desenvolver o ritmo de massa, porque ele se harmonizava com as suas pretensões políticas. Quanto à qualidade do samba, o ritmo que embalava e convidava a dançar era mais importante. Nem sempre as pessoas que o ouviam estavam interessadas em saber o que ele queria dizer, mas sim, que ele induzia a dançar e a divertir. Apesar de haver um maior interesse pela musicalidade do samba que levava o indivíduo a dançar, alguma coisa do conteúdo do texto ficava, pelo fato do processo de massificação da informação, através da repetição, ser muito poderoso.

Chega-se à conclusão que o malandro brasileiro foi folclorizado pelo Estado totalitário pelo fato desse malandro não ter consciência da sua ação singular revolucionária de negação ao trabalho duro, o que se configurava também na negação do sistema capitalista, representado pelo Estado Novo. Constatase que sua negação ao sistema não era politicamente orientada, ou seja, era inconsciente. Por causa disso o malandro nunca foi porta-voz da comunidade racial e social a qual pertencia. Ele vivia uma crise esquizofrênica na qual se negava pertencer ao grupo social e racial dos seus ancestrais.

Pode-se afirmar que ele só se preocupava com a sua transformação pessoal, que se processava através da sua malandragem, e que inaugurava uma nova forma de enfrentamento ao poder instituído em vigor. Ele não era um ser engajado politicamente e por isso não lutava

pela transformação consciente dos seus pares. Ele não se preocupava com as questões raciais, mesmo porque só se sentia negro quando era discriminado pelo representante policial quando esse o prendia e fazia questão de enfatizar o seu pertencimento racial. Ele vivia sem nenhuma reflexão nesse plano. Culturalmente, enquanto compositor de samba, ele se via como um personagem importante dentro do mundo da mídia radiofônica, por isso assimilou o discurso de apologia do trabalho imposto pelo Estado ditador como tática de sobrevivência, já que não pretendia desenvolver nenhuma forma de enfrentamento aos poderosos de plantão. Ele queria cantar, sambar e viver. O que lhe interessava era que sua produção musical fosse divulgada pelas rádios de propriedade estatal e que seus discos circulassem e lhe proporcionassem um grande bem estar social. Só quem via a projeção revolucionária das suas ações inconscientes era o poder estatal que se articulou através da cultura para recuperá-lo para os meios de produção capitalísticos. No seu processo de recuperação, ele ganha fomento do Estado e adere ao seu projeto de apologia ao trabalho. Neste momento é transformado em bem simbólico. Na verdade, ele foi transformado em mercadoria da cultura popular brasileira. Contudo deixou sua marca de singularidade no sistema, mostrando com isso que não se deixou modelizar e que foi agente ativo da sua produção subjetiva, mesmo que inconscientemente.

No que concerne ao escritor negro, este não teve importância para o sistema pelo fato de estar sempre invisibilizado pelo mesmo. O governo não desenvolvia nenhuma política de amparo ao coletivo negro, o que fazia com que o escritor negro desenvolvesse uma literatura de resistência abordando uma temática, baseada na denúncia, que pouco chegou aos ouvidos da grande população, mesmo negra, porque pouca importância se dava à leitura dentro do país, e poucos negros tinha acesso à educação, e conseqüentemente, poucos sabiam ler e escrever. Apesar de o escritor negro ser consciente da sua ação política que se expressava através da arte literária de forma engajada, como também era consciente da sua vida social e racial, o mesmo não acontecia com o coletivo que ele defendia. A sua ação política dentro do sistema não amedrontava o poder instituído pelo fato da sua produção literária não ter ampla divulgação e circulação nos meios intelectuais e na mídia. Isto acontecia em virtude do governo não dar fomento à produção literária dessa minoria, e não fazê-la circular, como também não permitir sua boa recepção por parte do grupo intelectualizado branco. O que o escritor negro produzia não circulava de maneira satisfatória pelo fato de não se ter o capital suficiente para promover esta circulação, cuja recepção se restringia a um contingente tribal

mínimo que encontrava acolhida dentro do coletivo negro e pobre, e que não tinha acesso aos requisitos básicos para ser parte de uma população cidadã, ou seja, não usufruía da obrigação básica do Estado, que era a educação.

Conclui-se que a arte descompromissada, às vezes, consegue ter uma projeção muito mais grandiosa do que uma ação política desenvolvida por uma arte engajada, pelo fato dos mecanismos de controle acionados poderem ser mais facilmente ativados com ações abertas no campo político e de cunho discursivo, do que com ações desenvolvidas por indivíduos de maneira inconsciente e de forma lúdica. Com essa constatação pode-se parodiar a expressão do texto musicado do grupo de rock “Legião Urbana” que diz que “nosso suor sagrado é bem mais belo que esse sangue amargo, e tão sério”, dizendo que: nossa arte descompromissada pode ser bem mais revolucionária que essa outra engajada, e tão despojada.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo Editora, 1990.

BEAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1990.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Ed. Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

GEERTZ, Clifford. Descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. Tradução de Fanny Wrobel. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GUATTARI, Félix. – **La revolution moléculaire** – Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. **Cartografias do desejo**. 6 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

**Literatura afrodescendente:** memória e construção de identidades. Elio Ferreira, Algemira de Macedo Mendes (Orgs.). São Paulo: Editora Quilombohoje, 2011.

MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

[Recebido: 18 set. 2014 - Aceito: 28 nov. 2014]

## AS FRONTEIRAS ENTRE O FOLCLORE E A LITERATURA NO ENSAIO “O FOLCLORE COMO FORMA ESPECÍFICA DE ARTE” DE PIOTR BOGATYRIOV E ROMAN JAKOBSON

Ekaterina Vólkova Américo<sup>1</sup>

Agradeço a Pro<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elena Vássina por ter sugerido esse tema para a pesquisa de mestrado e por ter me orientado com tanto carinho e competência.

**RESUMO:** O ensaio “O folclore como forma específica de arte”, publicado em 1929 e escrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, ambos expoentes do formalismo russo, tornou-se uma referência para os estudos da cultura popular. Nele, a fronteira entre o folclore e a literatura é traçada a partir da comparação com as noções saussurianas de *langue* e *parole*. Essa contraposição serve para os autores como ponto de partida para a definição dos traços específicos do folclore, bem como das chamadas “zonas fronteiriças” que se encontram no limite entre a oralidade e a escrita. Neste artigo, abordamos a possibilidade de aplicar as conclusões de Bogatyriov e Jakobson na análise da cultura popular moderna e, uma das suas manifestações mais expressivas, a saber: a literatura de massa.

**Palavras-chave:** Folclore. Cultura Popular. Oralidade. Literatura. Cultura de Massa. Roman Jakobson. Piotr Bogatyriov.

**ABSTRACT:** The article “Folklore as a Special Form of Creation” was published in 1929 and was written by Piotr Bogatyriov and Roman Jakobson, who were both practitioners of Russian formalism. Such article, which is a key reference for the popular culture studies, distinguishes folklore from literature by comparing them with Saussure’s notions of *langue* and *parole*. This comparison works as a starting point for bringing out the specific characteristics of folklore and of the so-called “border zones,” which are found in between oral expression and written texts. In our paper, we approach the possibilities to apply Jakobson and Bogatyriov’s findings to the analysis of the modern popular culture and one of its most significant expression, i.e., the mass literature.

**Keywords:** Folklore. Popular culture. Oral expression. Literature. Mass culture. Roman Jakobson. Piotr Bogatyriov.

### 1 Introdução

Os estudos do folclore na Rússia se consolidaram ao longo do século XIX e, como resultado desse processo, no início do século XX a cultura popular passou a ser considerada um objeto “digno” de estudos, foi reunida uma grande quantidade de materiais e foram lançadas edições clássicas dos contos populares. Tudo isso preparou o terreno para

---

<sup>1</sup> Graduada e Mestre em História, Literatura e Cultura Russa e Hispano-americana pela Universidade Estatal de Ciências Humanas de Moscou. Mestre (2006) e Doutora (2012) em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora e tradutora e das obras de Iúri Lotman, Mikhail Bakhtin, Pável Medviédév, Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, entre outros. O texto aqui apresentado baseia-se em parte na dissertação de mestrado (VÓLKOVA AMÉRICO, 2006) com apoio financeiro da CAPES. E-mail: katia-v@ya.ru

surgimento e desenvolvimento da nova área das ciências humanas: os estudos do folclore, ou, como é chamada na Rússia, a folclorística.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelas atividades da escola formal russa. O movimento reuniu vários estudiosos de literatura, que formaram o Círculo Linguístico de Moscou (1915-1924), objetivando a realizar uma verdadeira revolução metodológica nas ciências humanas. As pesquisas do Círculo Linguístico de Moscou junto com a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética – OPOIAZ (Petrogrado, 1914-1923), impulsionaram o estruturalismo e a escola semiótica russa. Roman Jakobson, participante ativo das ambas as formações, destaca o folclore como um dos principais rumos das pesquisas da época:

Visando a investigar novos caminhos e novas possibilidades em lingüística, em poética e, sobretudo, em metrificacão, para aplicá-las antes de mais nada ao folclore, fundamos, em março de 1915, o circulo Lingüístico de Moscou, estabelecendo o seu programa. (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 19)

O ensaio “O folclore como forma específica de arte” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006)<sup>2</sup>, escrito pelo folclorista Piotr Bogatyriov e por Roman Jakobson no ano de 1929, ocupa um lugar de destaque na história dos estudos da cultura popular. O texto foi criado, na época, quando ambos os estudiosos se encontravam exilados na antiga Tchecoslováquia, após a Revolução de 1917, e integravam o Círculo Linguística de Praga (1928-1939), em que retomaram as pesquisas iniciadas no âmbito do Círculo Linguístico de Moscou e da OPOIAZ. O ensaio foi primeiramente publicado em alemão (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 1929) devido à impossibilidade de sua divulgação na União Soviética, pois, naquela época, o método formal era veementemente criticado. A sua tradução para a língua russa ocorreu anos depois e foi revisada por um dos autores, Bogatyriov (1971, p. 369-384). Hoje, passados quase cem anos, o trabalho integra a bibliografia fundamental dedicada à cultura popular. Inovadores na época, algumas das conclusões dos autores hoje podem parecer óbvias, porém isso ocorre justamente por já terem sido assimiladas pela folclorística moderna.

O terceiro decênio do século XX, época da criação do ensaio, foi assinalado por intensos debates sobre a necessidade de formular um método específico para os estudos do

---

<sup>2</sup> De agora em diante Op. cit.

folclore. Eis como Vladímir Propp descrevia a situação na folclorística russa da primeira metade do século XX da seguinte forma:

Aos poucos começamos a perceber que a solução para as questões culturais mais variadas se encontra no folclore. Entretanto, a própria folclorística até então não definira os seus limites, as suas tarefas, o seu material específico, nem a si mesma como uma ciência.[...] Se tornou necessário definir o objeto e a essência da nossa ciência, o seu lugar entre as outras ciências intermitentes e o específico do seu material. (PROPP, 1998, p. 155)<sup>3</sup>

Aliás, naquela época, a falta de uma metodologia sólida e a necessidade de emancipação da folclorística dos estudos literários era uma tarefa emergente não apenas para os folcloristas russos, mas também para os brasileiros, que observavam, nos anos 1930, que os estudos da cultura popular se encontravam “atraídos para filologia e literatura” (CARNEIRO, 1957, p. 177).

## 2 Folclore e folclorística

Antes de prosseguirmos, há a necessidade de alguns esclarecimentos de cunho terminológico. Os pesquisadores russos dão preferência ao termo “folclore”, emprestado da língua inglesa, enquanto que na linguagem acadêmica de outros países encontramos outras denominações: por exemplo, *Volkskunde* em alemão; *traditions populaires* em francês. No Brasil, além do termo “folclore” temos “oralidade”, “cultura oral”, “cultura popular”, “tradição popular”, “arte popular”, “literatura popular”, “literatura oral”. Essa variedade terminológica pode ser explicada da seguinte forma: algumas definições se referem ao conceito de folclore como um todo da produção popular e por isso são usadas as palavras “cultura” e “arte.” Já outros termos destacam uma parte dela, a arte verbal, por isso aparece a expressão “literatura”.

O folclore, portanto, pode ser entendido tanto como a arte verbal (que inclui lendas, canções, contos, obras épicas e assim por diante), quanto como toda a produção artística popular, incluindo música, teatro, dança, pintura e artesanato. A área denominada em russo

---

<sup>3</sup> A tradução dos textos citados em russo na bibliografia foi feita pela autora.

como “folclorística”, ou seja, os estudos do folclore, tende a privilegiar a arte verbal, deixando as outras esferas sob o domínio da etnografia e da antropologia.

### 3 *Langue e parole*

Bogatyriov e Jakobson fundamentam seu trabalho na distinção saussuriana entre “*langue*” e “*parole*”, transferindo-a da área da linguística à cultura popular. Ao correlacionarem os conceitos linguísticos ao folclore e a literatura, os autores concluíram que as obras folclóricas, resultantes de muitas repetições e variações, têm de ser aprovadas pelo coletivo, pela “censura do auditório”. Só a partir do momento da aprovação a obra se torna realmente folclórica e ingressa na memória popular. Dessa forma, a obra popular não é de autoria de uma pessoa só, mas de todo o coletivo dentro do qual ela existe. Sendo assim, o folclore é comparado com a *langue*, pois assim como acontece com a obra folclórica, pode-se “falar em ‘nascimento’ de uma nova formação, como tal, na língua, só a partir do momento em que ela se torna um fato social, ou seja, quando o coletivo linguístico já a tiver assimilado” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 30). A literatura, na forma em que ela existe hoje, pelo contrário, é autoral: as mudanças que o seu criador deseja realizar nela não precisam da aprovação pública, por isso ela pode ser comparada com a *parole*, um ato individual.

A oposição *langue/parole* não apenas diferencia o folclore da literatura, mas também ordena a dinâmica interna da cultura popular. Ao comparar *langue/parole* com os elementos de tradição e improvisação, os autores concluem que a natureza tradicional e conservadora da cultura popular corresponde à *langue*, enquanto que a improvisação, que na cultura popular consiste em algumas variações de enredo ou de meios poéticos sem alterar as principais estruturas, corresponde à *parole*:

No folclore, a correlação entre uma obra artística e a sua objetivação, ou seja, as assim chamadas variantes dessa obra, na sua interpretação por várias pessoas, é completamente analógica à correlação entre a *langue* e a *parole*. Assim como a *langue*, a obra folclórica é interpessoal e existe somente em potencial, é apenas um conjunto de certas normas e impulsos, uma trama da atual tradição, que os intérpretes decoram com os desenhos de arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da *parole* em relação à *langue*. Quanto mais essas neoformações individuais na língua (e igualmente no folclore) corresponderem às exigências do coletivo e anteciparem a evolução natural da *langue* (e, como consequência, do

folclore), tanto mais elas se socializam e se tornam fatos da *langue* (e, como consequência, do folclórico). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 34)

Só depois de ser aprovado pela censura do coletivo, o fato da *parole* torna-se o fato da *langue*. No entanto, a pesquisadora israelense Heda Jason adverte que a comparação entre os conceitos obra/variantes e *langue/parole* deve ser efetuada com muita cautela:

Um texto em que foi alterado um dos elementos do arquétipo é uma variante não sincrônica, posterior . [...] Na linguística, subentende-se que *langue* e *parole* existem de maneira sincrônica; na folclorística, subentende-se que o arquétipo e os seus variantes existem de maneira diacrônica. (JASON, 2002, p. 161)

Na época em que o ensaio foi escrito, ambos os pesquisadores encontravam-se sob forte influência do método formal, que priorizava a abordagem sincrônica, o que certamente gerou a imprecisão detectada por Jason. Já nas décadas posteriores, Piotr Bogatyriov defendia a combinação dos dois métodos, diacrônico (histórico) e sincrônico (linear) para os estudos da cultura popular.

#### **4 A gênese da obra folclórica**

Ao falar das origens das obras folclóricas, Bogatyriov e Jakobson se baseavam em uma teoria muito difundida naqueles tempos de acordo com a qual as obras populares eram criadas inicialmente pela classe alta da sociedade e depois “desciam” para as classes baixas, nas quais permanecem até os tempos atuais (JASON, 2002). A teoria foi criada pelo etnógrafo, folclorista e crítico literário alemão Hans Naumann(1886-1951), que em seu livro *Grundzuge der deutschen Volkskunde* (1922) destacava, na cultura popular alemã, os traços oriundos da antiguidade e os que foram emprestados mais tarde das classes elevadas da sociedade: “*gesunkenes Kulturgut*”, expressão que pode ser traduzida como “bens culturais rebaixados”. Como um exemplo da influência da cultura urbana e das altas classes sociais na cultura “primitiva” dos camponeses, Naumann cita o costume dos camponeses do século XIX de copiarem os trajes dos nobres. A observação procede como um fato isolado, mas a conclusão do autor de que “o povo não produz mas reproduz” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36) hoje parece um tanto polêmica.

Bogatyriov e Jakobson se referem à teoria de Naumann ao criticarem a concepção romântica do folclore como arte coletiva:

Antes de tudo, os românticos subestimaram a originalidade genética e a peculiaridade do folclore; somente as obras de gerações posteriores dos pesquisadores mostraram o quanto importante é, no folclore, o papel de um fenômeno que, na etnografia moderna alemã, se chama “os bens culturais rebaixados” (“gesunkenes Kulturgut”). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36)

Dessa forma, os autores afirmam a origem não folclórica das obras da cultura popular e chegam à conclusão de que elas foram, em sua grande maioria, criadas por meio de “*gesunkenes Kulturgut*”. Entretanto, segundo Bogatyriov e Jakobson, a sentença de Nauman de que “o povo não produz, mas reproduz” não limita o papel criativo do coletivo no folclore, pois reprodução nem sempre é um ato passivo, podendo também ser artística (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37). Evidentemente, a ideia sobre a origem não-folclórica das obras populares, pode ser aceita só em relação a fatos isolados, como o caso dos trajés copiados. De modo geral, não resta dúvida de que grande parcela das obras folclóricas tem sim como origem uma produção coletiva popular.

A preferência pela abordagem sincrônica fez com que os autores coloquem a questão das origens fora dos limites da folclorística: “Para a folclorística é essencial não a origem não-folclórica e a existência das fontes, mas, sim, a função de empréstimo, a escolha e a transformação do material emprestado” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36). A origem das obras populares é um dos temas mais relevantes e frutíferos dos estudos do folclore atuais que, como observamos, combinam os estudos sincrônicos e diacrônicos. Na segunda metade do século XX, encontramos essa fusão na obra do estudioso da mitologia universal Eleazar Meletínski, que busca a gênese tanto dos mitos antigos, quanto modernos. No livro *Os arquétipos literários* (1998) ele relaciona a origem dos arquétipos mitológicos e literários ao subconsciente coletivo; em outro estudo sob o título “Mito e o século XX” mostra como os mitos antigos estão inseridos na literatura e cultura moderna:

[...] os mitos antigos, que surgiram, de fato, antes da separação da personalidade individual do *socium* (podemos chamá-los, por convenção, de “pré-pessoais”), são usados para a descrição da situação de um indivíduo solitário, abandonado, vítima do isolamento social na sociedade do século XX. (MELETÍNSKI, 1998, s/n)

Aqui Meletínski chama a atenção para dois aspectos cruciais: em primeiro lugar, ele reafirma que os mitos, assim como todo o folclore, representam uma criação coletiva que se origina na época do sincretismo; em segundo lugar, ele conclui que, na literatura erudita, os mitos adquirem um caráter individual.

## 5 Oralidade e escrita

O surgimento da escrita representa um marco divisório na história da cultura popular e a importância desse momento é observada por vários estudiosos, inclusive pelo historiador medievalista Paul Zumthor, que propôs a seguinte sequência para a evolução da “oralidade” (1997, p. 37):

- 1) *Oralidade primária*: o contato entre a oralidade e escrita ainda está ausente.
- 2) *Oralidade mista*: a escrita aparece e começa a influenciar o folclore, mas ainda de modo bastante sutil.
- 3) *Oralidade secundária*: a escrita influencia a oralidade; trata-se de uma sociedade letrada.
- 4) *Oralidade mecanicamente mediatizada*: a oralidade passa para um outro nível, pois começa a interagir com os meios de divulgação em massa como publicação de livros, rádio, cinema, televisão e internet.

O último item, a oralidade mecanicamente mediatizada, corresponde a um período relativamente recente que ainda não era considerado na época em que Bogatyriov e Jakobson refletiam sobre o folclore. Para eles, a oralidade encontrava-se em extinção: não é por acaso que Bogatyriov perambulava, em busca de obras populares “ainda vivas”, nos povoados mais remotos da Ucrânia Subcarpática.

Além disso, as três últimas etapas definidas por Zumthor dizem respeito à interação entre a oralidade e a escrita, sendo que Bogatyriov e Jakobson objetivavam justamente distinguir esses dois universos, traçando uma espécie de fronteira entre eles. Nesse processo, os pesquisadores se depararam com a presença de obras que se encontram no limite, como, por exemplo, as obras da literatura medieval, dotadas tanto de características de obras folclóricas, quanto literárias. A sua conclusão parece-nos de extrema importância à luz do desenvolvimento posterior das ciências humanas: “Entre quaisquer duas áreas vizinhas de

cultura, sempre existem zonas fronteiriças e intermitentes” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 42).

É justamente a correlação entre a oralidade e a escrita que chama a atenção de Heda Jason ao analisar o ensaio de Boratyriov e Jakobson. A autora sugere distinguir os quatro tipos de obras da literatura oral e escrita (JASON, 2002, p. 159), levando em consideração três aspectos: o primeiro é o meio da expressão (oral ou escrito); o segundo é a posição que as obras ocupam na cultura e o terceiro é a posição profissional dos criadores e intérpretes da obra. Desse modo, a pesquisadora obtém a seguinte tipologia:

1. *Literatura popular oral*: ocupa uma posição cultural periférica, é criada e transmitida oralmente por semiprofissionais e não profissionais. Exemplos: os contos populares, poesia épica curta, piadas, ditados e assim por diante.
2. *Literatura elevada/cultaoral*: ocupa uma posição cultural intermediária ou central, é criada e interpretada oralmente por profissionais. Exemplos: mitos, hinos, canções dos xamãs e textos religiosos em geral, fórmulas mágicas e obras épicas.
3. *Literatura popular escrita*: ocupa uma posição cultural periférica, é criada por profissionais e semiprofissionais por escrito. Há dois tipos de literatura popular escrita: a literatura recreativa (literatura de cordel, literatura trivial [*Trivialliterature*], novelas policiais, os best-sellers) e a literatura educativa, que educa e ensina (no passado eram almanaques populares, sermões; hoje se referem a ela manuais, divulgação científica, livros de receitas, de astrologia, etc.).
4. *A literatura elevada escrita*: obras da literatura clássica que normalmente ocupam uma posição cultural intermediária, seus autores são mestres, mas raramente podem usar a sua habilidade como meio de sobrevivência, ou seja, eles, no melhor dos casos, são semiprofissionais, entre eles: Sófocles, Dante, Cervantes, Púchkin. Goethe. (JASON, 2002, 159-160)

Ao serem analisados do ponto de vista do esquema de Zumthor, os dois primeiros tipos podem ser unidos em um só, pois se referem à oralidade primária, quando a escrita ainda não existia. O terceiro tipo, a literatura popular escrita, é fronteiriço, pois surgiu sob a influência da escrita e da cultura urbana e, portanto, mistura características tanto do folclore, quanto da literatura escrita. As obras que pertencem a esse tipo originam-se na oralidade secundária e são divulgados através dos meios mecânicos, ou seja, integram o fenômeno da cultura de massa.

## 6 Literatura e folclore

A questão dos limites entre a literatura e o folclore é uma das mais complexas e importantes a ser discutida. A partir do surgimento da escrita, a interação entre essas duas áreas tornou-se tão intensa, que muitas vezes é difícil dizer onde termina uma e se inicia a outra. Apresentamos, a seguir, as divergências essenciais destacadas por Bogatyriov e Jakobson.

### 1. *A censura do coletivo*

Para se tornar de fato popular, uma obra folclórica precisa ser aprovada pelo coletivo, ou seja, passar pela “censura do auditório”. Apenas a aprovação do coletivo faz com que as alterações e variações feitas por intérpretes se tornem parte da cultura popular. Caso uma obra folclórica, ou alguma de suas partes, seja rejeitada pelo coletivo, isso levará à sua morte ou transformação, pois na cultura popular “são mantidas somente aquelas formas que se tornaram, funcionalmente, úteis para esse coletivo. [...] Assim que uma forma perde a sua função, ela morre” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 32). Os autores dão como exemplo a novela “A morte de Ivan Ilitch” (1886) de Tolstói. Obviamente, a novela pertence à literatura escrita e elevada, na qual o autor é “dono” de sua obra. Nela, acompanhamos o desfecho desde o início e só depois Tolstói conta toda a história que precedeu a morte de Ivan Ilitch. Isso ocorre só porque o autor quis criar o seu conto dessa maneira e não porque o coletivo exigisse. A obra literária não necessita da aprovação do coletivo, pelo contrário, ela pode até contradizer ao gosto público e a literatura mundial tem vários exemplos desse tipo de obras. Além disso, o texto escrito não morre imediatamente após o esquecimento do coletivo, ele pode passar anos ou até séculos no esquecimento e depois retornar, ou ainda passar de um coletivo para outro, de um tempo para outro sem mudanças significativas, como no caso do poeta francês Lautreamonte (1846-1870), rejeitado pelos contemporâneos e reabilitado após a sua morte. Na União Soviética existia até uma expressão “escrever para a gaveta” (*pisát v stol*), pois os autores sabiam que as suas obras não poderiam ser publicadas e as guardavam na gaveta da escrivaninha na esperança de uma possível futura edição.

## 2. A obra e o seu “mercado”

Além das comparações linguísticas, como é o caso de *langue e parole*, Bogatyriov e Jakobson encontram paralelos na área do comércio. Pensando no autor como um produtor e sua obra como um produto, eles comparam a literatura oral com a produção “sob encomenda”, enquanto a literatura escrita é uma produção “para o mercado”. O uso desses termos, na época em que o fenômeno da cultura de massa ainda não existia, parece hoje uma perspicácia incrível daquilo que décadas depois Zumthor chamaria de “oralidade mecanicamente mediatizada”. Ao longo do século XX, a literatura popular de fato virou uma produção em massa, e, por sinal, muito lucrativa. Hoje é a demanda dos consumidores que determina se uma obra da literatura de massa terá uma boa vendagem e até se tornará um *best-seller*, ou cairá no esquecimento. A demanda é responsável pelo surgimento de um novo gênero de cultura de massa ou por sua transformação. Assim, as primeiras radionovelas e, posteriormente, as telenovelas se mantinham nos limites de um gênero (por exemplo, era uma novela policial ou história amorosa), enquanto que as telenovelas modernas combinam diversos gêneros para atender a demanda do público feminino e masculino, de diferentes faixas etárias e interesses.

No Brasil, a terminologia “econômica”, empregada por Bogatyriov e Jakobson à cultura popular, é citada pela primeira vez por Jerusa Pires Ferreira:

Estudando a cultura popular russa, juntamente com Piotr Bogatyrev no começo do século XX, em Moscou, fala-nos Roman Jakobson [...] de uma espécie de reconhecimento prévio que acolhe os temas, garantindo sua realização e permanência. Ele nos fala também de uma espécie de censura preventiva por parte da comunidade, e estabelece um conceito de produção sob demanda. (PIRES FERREIRA, 2004, p. 222)

Os conceitos dos pesquisadores russos, juntamente com as conclusões de Zumthor, são aplicados pela autora à cultura popular brasileira e, mais precisamente, à literatura popular escrita, de cordel, que representa um exemplo curiosíssimo de zona fronteira entre a oralidade e a escrita. Segundo Pires Ferreira, a demanda do coletivo, uma das principais características do folclore, se mantém na literatura popular escrita brasileira:

Diríamos no caso destes nossos livros populares que há uma demanda embutida nessa produção, tanto do ponto de vista do imaginário quanto das opções práticas, e ainda da ordem do desejo. Teríamos nessa produção algo também que necessita de um constante reconhecimento por parte do público “leitor”. Assim Paul Zumthor (Zumthor, Paul. *Éssai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1973), em seus estudos de poética medieval, e como procuro mostrar em meu livro *Cavalaria em Cordel* [...] aponta para a existência de um metaconhecimento que rege a criação e a produção populares. É justamente a esse meta ou a este reconhecimento que se liga a conservação dos repertórios.” (PIRES FERREIRA, 2004, p. 222)

Dessa forma, a encomenda do coletivo ou do público-leitor, como no caso da literatura popular ou literatura de massa, bem como a sua censura prévia representam são responsáveis pela formação e preservação seletiva dos bens culturais.

### 3. A quantidade de tema

Entre as questões centrais levantadas no ensaio está a afirmação de que o folclore (*langue*) obedece a regras rígidas e tem uma quantidade limitada de temas e motivos, enquanto a literatura (*parole*), pelo contrário, possui uma estrutura extremamente diversificada:

Já se tornou claro que existem as leis universais estruturais que não podem ser violadas por nenhuma língua: a variedade das estruturas fonológicas e morfológicas é limitada e pode ser reduzida a uma quantidade relativamente pequena de tipos básicos, pois a variedade das formas da arte coletiva é limitada. A *parole* permite maior diversidade de modificações que a *langue*. A essas afirmações da linguística comparativa é possível contrapor, de um lado, a variedade de enredos, própria para a literatura, e de outro, a quantidade limitada dos enredos de contos populares no folclore. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 40-41)

Ao afirmarem a tipologia reduzida da arte popular, os autores se referem às ideias de Vladímir Propp, expressas no livro *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado um ano antes do ensaio, em 1928. É justamente a rigidez das estruturas folclóricas que proporcionou a Propp uma possibilidade de destacar as funções principais dos personagens nos contos populares.

Definir os personagens e as funções recorrentes na literatura elevada escrita, dotada de capacidade incrível de variação, é uma tarefa quase impossível. Já se falarmos da oralidade mecanicamente mediatizada, a quantidade de temas, enredos e personagens típicos de fato é limitada. Assim, o enredo de uma novela policial sempre gira em torno de um crime a ser desvendado, portanto há uma presença obrigatória das figuras de criminoso (criminosos) e detetive (detetives). Nos romances femininos, observamos uma rigidez semelhante em todos os níveis:

É um livrinho de bolso, cujo volume máximo é de 190 páginas; o enredo envolve uma intriga amorosa com um desfecho feliz obrigatório; o principal objetivo é consolar e divertir a leitora [...]. A narração é feita pela protagonista e os acontecimentos se desenvolvem com o contexto pacífico e cotidiano, sendo que é proibido mostrar violência, guerras, assaltos e outros momentos negativos; em último caso pode-se descrever uma catástrofe natural, por exemplo, uma inundação. Não é recomendado que o protagonista seja alcoólatra, mendigo ou viciado em drogas, enquanto que a protagonista deve ser, naturalmente, linda, inteligente e, de preferência, virgem [...]. (VAINSHTEIN, 2000, s/n)

Os clichês do romance feminino correspondem às expectativas das leitoras, refletindo os arquétipos culturais mais comuns. Apoiando-se na observação de Propp em relação aos contos maravilhosos, no romance feminino também é possível distinguir as funções dos personagens e os enredos típicos: “Na grande maioria dos casos, o arquétipo do romance rosa é a história da Gata Borracheira com todas as suas aventuras” (VAINSHTEIN, 1997, p. 303). O romance feminino costuma ter três personagens obrigatórios: a Protagonista, o Protagonista e a Outra Mulher, que se assemelha à figura da madrasta da Gata Borracheira. A Protagonista concorre com a Outra Mulher para conquistar o Protagonista. No início ela é apresentada como mais fraca em comparação com a sua adversária, mas no fim sempre consegue vencer. Os três personagens formam um círculo amoroso, encontrado no centro do enredo de todas as obras desse gênero. Como podemos observar, a divisão em funções dos personagens, sugerida por Propp, pode ser perfeitamente aplicada aos gêneros da literatura de massa, o que confirma as semelhanças entre a cultura popular e a de massa. Ao que parece, ele mesmo já pressentia possibilidades para esse tipo de leitura:

O método de estudo dos gêneros narrativos baseado nas funções dos personagens possa se revelar eficaz não somente no caso dos contos de magia, mas também nos

contos do outro tipo, e talvez até no estudo de obras de caráter narrativo da literatura mundial em geral. (PROPP, 1984, p. 210)

#### 4. A questão do autor

Em discordância da concepção do folclore como uma arte individual, muito difundida na época, Bogatyriov e Jakobson resgatam a visão romântica do folclore como uma produção coletiva:

Quando o folclore é compreendido como uma arte individual, a tendência de eliminar os limites entre a literatura e a história do folclore alcança seu auge. No entanto, suponhamos que, assim como procede o que foi dito anteriormente, essa tese deva ser revista a fundo. Será que essa revisão deve significar a reabilitação do conceito romântico, que foi tão criticado pelos representantes do ponto de vista mencionado acima? Sem dúvida. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36)

Na literatura elevada escrita, a questão do autor é essencial. Um escritor que copiar uma obra do outro será acusado de plágio. Mesmo quando o autor prefere não se revelar e escolhe um pseudônimo, esse fato apenas ressalta a importância da figura de criador. A propósito, na maioria das vezes o nome do autor (ou dos autores) acaba sendo “desvendado.” Assim, o escritor francês Romain Gary (1914-1980), que escrevia sob pseudônimo Émile Ajar, até dedicou um romance a esse fenômeno *A vida e a morte de Émile Ajar*.

No folclore, a questão do autor não é relevante. Segundo Propp: “Uma das principais diferenças é que as obras literárias sempre [...] possuem o autor. As obras folclóricas podem não ter o autor; é uma das particularidades específicas do folclore” (PROPP, 1998, p. 160). Mesmo quando uma obra da literatura erudita passa para a literatura popular, ela se transforma e torna-se, para o seu público, anônima. Uma obra da literatura de massa possui o autor, mas o seu papel é diferente quando comparado à literatura elevada: aqui a tendência de utilizar pseudônimo torna-se quase que uma regra e não uma exceção como na literatura erudita. O que mais importa nesse caso é se esse autor segue as exigências do gênero e consegue agradar o leitor.

## 7 As fronteiras entre o folclore e a literatura

A interação intensa entre essas duas áreas, presente desde o surgimento da literatura escrita, começou a intensificar-se com o desenvolvimento da cultura urbana. Como uma consequência inevitável dessa inter-relação surgem as zonas fronteiriças, como a literatura popular escrita e a literatura de massa. Os textos, que encontram-se nessa posição limítrofe, misturam as características de ambas as esferas: por um lado, são escritas e possuem autores, por outro, dependem da aprovação do público e tem um número reduzido de gêneros, enredos e personagens típicos.

Há ainda casos em que os enredos transitam entre as duas esferas: passam do folclore para a literatura erudita e vice-versa. Assim, Vladímir Propp atentava para a existência do “folclore de origem literária” (PROPP, 1998, p. 164). Em seu livro *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão* Jerusa Pires Ferreira (2014) recria o incrível caminho dos enredos que passaram do folclore para a literatura erudita e depois retornaram à literatura popular; de uma cultura e língua para outra, do século XIX para o século XXI. Trata-se do *Conto sobre o tzar Saltan* (1831) de Aleksandr Púchkin, bem como de outra obra do escritor russo Piotr Erchov, *A história do Cavalinho Corcunda*, de 1834. A existência das obras fronteiriças e a necessidade de uma abordagem especial para elas foram destacadas também por Bogatyriov e Jakobson: “...a obra poética fora do folclore e a mesma obra, adotada por ele, são dois fatos totalmente diferentes” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37).

Para ilustrar as transformações que o enredo e a narrativa sofrem ao passarem de uma esfera para outra, os autores citam o poema “Hussardo” de Aleksandr Púchkin, de 1833. O caminho percorrido pelo enredo do “Hussardo” é semelhante ao *Conto sobre o tzar Saltan* e *A história do Cavalinho Corcunda*: originário do folclore, ele passou para a literatura erudita e depois voltou para a literatura popular. Porém, essas mudanças acarretaram alterações consideráveis: “A típica narração folclórica sobre um encontro entre uma pessoa simples e o mundo do além [...] foi transformada por Púchkin, que tornou as personagens mais psicológicas e deu motivações psicológicas aos seus atos” [BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37].

Como exemplo de motivações psicológicas que Púchkin atribui aos personagens, podemos citar a seguinte fala do hussardo:

Parece: por que afligir-se?  
Viver na abundância, sem brigas;  
Mas não: comecei a enciumar... (PÚCHKIN, 1959, p. 364)

Nesse trecho, assim como em vários outros, surge até mesmo uma espécie de “diálogo interior” de hussardo. O cotidiano e o fantástico se encontram quando do hussardo percebe que a sua jovem e bela esposa é uma bruxa. No entanto, se a narrativa folclórica sobre encontro com o mundo do além focalizaria o caráter assustador da situação, na obra de Púchkin ela adquire traços humorísticos. Nesse tom, são descritas as relações entre a Marússenka e o hussardo:

Vivíamos em paz, dava gosto de ver:  
a minha Marússia, se eu nela batia,  
Não me dizia uma só grosseria;  
Se eu bebia - me punha na cama  
E na ressaca o vinho me dava;  
“Ei, comadre!” - Eu dizia: -  
Ela em tudo me obedecia. (PÚCHKIN, 1959, p. 364)

Algumas linhas depois observamos a reação do hussardo ao ver sua esposa sair voando pela chaminé:

Aha! Adivinhei num instante:  
Essa comadre deve ser muçulmana!(PÚCHKIN, 1959, p. 366)

As expressões populares que Púchkin introduz em abundância na fala do hussardo possuem um tom irônico: “já sou macaco velho”, “que porcaria”, “sai daqui” e etc.:

Tanto o protagonista, hussardo, quanto a superstição popular, são transformados por Púchkin com um toque humorístico. O conto usado pelo autor é de origem popular. Mas a sua folcloridade, na adaptação artística de Puchkin, se torna uma técnica artística, ela, de certo modo, é sinalizada. A fala simples do narrador popular serve para Púchkin como um material meio rústico para a decoração poética. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 38)

Para preservar a origem popular do “Hussardo,” Púchkin mantém muitos traços folclóricos. O protagonista evita falar a palavra “diabo”, chamando-o de “espírito inimigo” ou

“canhoto”. O tabu de pronunciar algumas palavras e nomes, relacionados ao mundo do além, se deve ao medo de atrair forças indesejáveis e é comum para a cultura popular. O fato de a bruxa voar pela chaminé tampouco é ocasional, pois, na cultura popular a chaminé simboliza a passagem do mundo real para o do além. Graças a essa proximidade do “Hussardo” com o folclore, o enredo puchkiniano foi reproduzido posteriormente em muitas obras da literatura popular, sofrendo, por sua vez, as devidas alterações por conta dessa mudança.

## 8 O folclore, a cultura de massa e a literatura

Bogatyriov e Jakobson encerram o ensaio refletindo sobre o futuro da folclorística, defendendo a sua independência dos estudos literários: “a tipologia das formas folclóricas deve ser criada independentemente da tipologia das formas literárias” porque “a *parole* admite uma maior diversidade de modificações que a *langue*” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 40-41). Em seguida os autores afirmam o método sincrônico (funcional) como embasamento da nova ciência:

A seguinte tarefa da folclorística sincrônica é a característica do sistema das formas artísticas, que compõem o atual repertório de um certo coletivo: uma aldeia, uma província, um grupo étnico. Para isso devem ser consideradas as relações mútuas das formas no sistema, a sua hierarquia, a diferença entre as formas produtivas e àquelas, que perderam a sua produtividade, etc. O repertório folclórico se diferencia não somente entre os grupos etnográficos e geográficos, mas também entre grupos caracterizados por seu sexo (o folclore masculino e feminino), idade (crianças, juventude, os velhos), profissão (pastores, pescadores, soldados, bandidos e etc.). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 41)

Nos anos a seguir, o inovador método funcional, criado e desenvolvido por Propp, Bogatyriov, Jakobson e os demais formalistas, passou a ser associado à abordagem tradicional histórico-comparativa, sendo que essa combinação predomina nos estudos folclóricos atuais (NEKLIÚDOV, 2006). De modo geral, a folclorística moderna se fundamenta em várias disciplinas e o próprio conceito do “folclore” é compreendido de uma forma muito mais ampla.

Outro assunto abordado no ensaio, de grande impacto nos estudos modernos da cultura popular, é o problema das fronteiras entre a literatura e folclore, que, como

observamos, representam duas áreas comunicantes. Nas últimas décadas, as pesquisas dos estudiosos da cultura popular se concentram justamente no fenômeno resultante da coexistência entre a oralidade e a escrita em um espaço urbanizado. O semioticista do folclore, Serguei Nekliúdob, o chama de “pós-folclore” e Paul Zumthor de “oralidade mecanicamente mediatizada.” Jerusa Pires Ferreira sugere nomeá-lo de “cultura das bordas” (1990), o que nos aproxima da definição de Bogatyriov e Jakobson sobre as “zonas fronteiriças e intermitentes”:

Passamos a acompanhar o desenrolar do que chamamos “cultura das bordas”, conceito que desenvolvi em Heterônimos e Cultura das Bordas... que não é entendida como sendo de *folk* (a partir de uma produção e transmissão oral e ou artesanal), mas aquela contígua à grande indústria de massas, e que se dirige a públicos moventes na cidade grande. (PIRES FERREIRA, 2004, p. 219)

Em 1929, Bogatyriov e Jakobson ainda não puderam avaliar a cultura de massa como um fenômeno geneticamente próximo ao folclore, mas as características dadas por eles ao folclore podem ser perfeitamente relacionadas à cultura de massa.

Ao longo do século XX, dentro da cultura de massa, além da literatura popular, surgiram vários gêneros, cujas características são determinadas pelo meio de divulgação. Entre eles estão as rádios e telenovelas, os programas da televisão, alguns filmes, a literatura da internet, os blogs e as redes sociais, etc. Essas novas formações surgem a toda hora, mas há algo que une todos eles e nesse sentido as conclusões de Bogatyriov e Jakobson parecem justas como nunca: as exigências do público moldam a sua forma e o conteúdo, desempenhando um papel determinante. Essa é a diferença principal entre a produção popular e produção individual.

Há também outro assunto que chama a nossa atenção. Se no século XIX Púchkin e vários outros escritores inspiravam-se nos enredos populares, observamos algo semelhante na segunda metade do século XX: a coexistência da literatura erudita e a de massa fez com que os escritores da literatura erudita recorrem aos elementos da cultura de massa, em suas obras. Assim, o gênero de *detective story* origina-se, em parte, na literatura escrita e, mais precisamente, nas obras de Edgar Allan Poe e Fiodor Dostoiévski. No século XX a novela detetivesca (e posteriormente a novela policial) tornou-se um dos gêneros mais populares e lucrativos da literatura de massa. Por outro lado, ele despertou o interesse dos escritores

eruditos. Provavelmente, o caso mais conhecido seja o do romance *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, em que o autor transgredir as leis de novela detetivesca tradicional transformando-a em uma obra meta-semiótica (LOTMAN, 1998). Já o escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu romance *Tia Julia e o escrevinhador* (1977), “brinca” com outro gênero da cultura de massa: a radionovela. O efeito humorístico se dá por meio da violação das regras rígidas do gênero: o famoso autor de novelas Pedro Camacho enlouquece e confunde as tramas e os personagens de todas as suas inúmeras histórias. Essa confusão provoca a irritação do público que, esperando a continuação dos enredos, de acordo com os clichês, se vê profundamente enganado. Assim Vargas Llosa destaca o traço central da cultura de massa: a sua orientação para o público consumidor. No entanto, as obras de Vargas Llosa e Umberto Eco, apesar da relação com a cultura de massa, são exemplos da *parole*, ou seja, os gêneros populares são apenas um artifício com ajuda do qual cada um dos escritores alcança seus objetivos criativos.

Essas são apenas algumas das possibilidades de leitura que o ensaio "O folclore como forma específica de arte" proporciona aos pesquisadores do século XXI.

## REFERÊNCIAS

BOGATYRIOV, Piotr. **Voprossy teórii naródnogo iskusstva**. (*Questões teóricas da arte popular*). Moscou: Iskústvo, 1971.

BOGATYRIOV, Piotr; JAKOBSON, Roman. O folclore como forma específica da arte. In: **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. [Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa – USP e Núcleo de poéticas da oralidade – PUC-SP]. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 29-44.

\_\_\_\_\_. Die Folklore als eine besondere Form der Schaffens. In: “*Verzaameling van Opstellen door Oud-leerlingen em Beveriende Vakgenooten*”. *Donum Natalicium Schrijnen*, 3. Mei 1929.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**: samba, batuque, capoeira e outras danças e costumes. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. **Diálogos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

JASON, Heda. Zamiétki k esse P. Bogatyriova i R. Jakobsona “Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens. (As observações sobre o artigo de P. Bogatyriov e R. Jakobson “Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens”). In: **Piotr Grigórievitch Bogatyriov**. Vospominánia. Dokumentu. Statí. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos). São Petersburgo: Aleteia, 2002, p.156-171.

LOTMAN, Iúri. Výkhod iz labirinta. (A saída do labirinto). In: Eco, U. **Imia rozy**. (O nome da rosa). Moscou: Kníjnaia palata, 1998, p. 469-481.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mif i dvadtsátyi vek**. (O mito e o século XX). 1998. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>>. Acesso em: 21 out. 2014.

NEKLIÚDOV, Serguei. **Niéskolko slov o post-folklóre**. (Algumas palavras sobre pós-folclore). Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm>> Acesso em: 21 out. 2014.

\_\_\_\_\_. A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais. In: **Mitopoéticas: da Rússia às Américas**. [Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa – USP e Núcleo de poéticas da oralidade – PUC-SP]. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 17-28.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Os livros de sonhos – texto e imagem. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 22, 2004, p. 219-231.

\_\_\_\_\_. Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 4, 1990, p. 169-174.

\_\_\_\_\_. **Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

PROPP, Vladímir. Spetsífika folklorá. (O específico do folclore). In: **Poética do folclore (Poétika folklorá)**. Moscou: Labirint, 1998.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PÚCHKIN, Aleksandr. **Obra completa em 10 volumes**. Volume 2. Moscou: GIKhL, 1959.

VAINSHTEIN, Olga. **Rossíiskie dámskie romány**: ot diévithcikh tetrádei do kriminálnoi melodrámy. (Os romances femininos russos: de caderno de meninas até o melodrama criminal). 2000. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm>>. Acesso em: 22 out. 2014.

\_\_\_\_\_. Rózovyi roman kak machina jelani. (O romance rosa como uma máquina de desejos) In: **Nóvoie literatúrnoie obozriénie**. N. 22. Moscou, 1997.

VÓLKOVA AMÉRICO, E. **Pior Bogatyriov e os estudos de folclore na Rússia**. Dissertação (Mestrado em literatura e cultura russa). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 30 out. 2014 – Aceito: 17 dez. 2014]

## DA VIDA BATIDA PARA A BATIDA VIVA: A BATALHA POÉTICA DO RAP DE IMPROVISO COMO LUGAR DE ARMA, RESISTÊNCIA E PROBLEMATIZAÇÃO DE TENSÕES NA ESCOLA

Janaína Vianna da Conceição<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo refletir e discutir sobre possíveis contribuições que o ensino e o trabalho com o rap e o rap *freestyle* podem proporcionar para a formação de jovens estudantes no contexto escolar em aulas de português e de literatura, com base nas concepções teóricas de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003) e de performance (ZUMTHOR, 2007). Para isso, discorro sobre a contextualização do hip hop e do rap *freestyle*, além de analisar as temáticas, a performance e as tensões em algumas batalhas de *freestyle*. Em seguida, aponto alguns motivos pelos quais a escola não trabalha com os gêneros orais e com o hip hop, apresentando argumentos de o porquê esses deveriam ser incluídos não somente no currículo, mas no cotidiano da sala de aula. Por fim, apresento algumas sugestões de trabalho com gêneros orais relacionados ao rap, ao *freestyle* e a suas batalhas poéticas.

**Palavras-chave:** Rap *freestyle*. Escola. Performance. Gêneros orais.

**ABSTRACT:** This article aims to reflect and discuss how teaching and working with rap and freestyle rap can contribute to young students' formation as well as to Portuguese and literature classes. The work is based on Bakhtin's concept of speech genre (BAKHTIN, 2003) along with Zumthor's notion of performance (ZUMTHOR, 2007). To begin, I contextualize hip hop and freestyle rap. Secondly, I analyze themes, performance as well as conflicts in some practice of rhyme duels known as freestyle battles. Then, I point out some reasons that schools utilize to not work with oral genres and hip hop, outlining some arguments of why it should be incorporated not only into school curriculum as well as into the classroom. Finally, I offer some proposals for working with oral genres related to rap, rap freestyle and its battles.

**Keywords:** Freestyle rap. School. Performance. Oral genres.

### 1 Introdução

*Repente, partido alto, cururu, rap freestyle* são gêneros musicais que - apesar das diferenças que trazem no que diz respeito aos instrumentos musicais, à melodia e ritmo, à origem, à temática, a quem produz e quem escuta -, utilizam-se do improviso e de linguagem poética em seus versos, além de duelos como marcas de produção e de composição realizadas no aqui-agora das interações nesses gêneros poético-musicais.

Este artigo se dedica a abordar apenas um deles, o rap *freestyle* na escola, porém, considera que o trabalho com qualquer um dos gêneros citados seria muito relevante de ser

---

<sup>1</sup> Mestranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: janainaviannac@gmail.com

abordado em sala de aula. Isso porque: (i) pertencem a expressões populares diversas vezes menosprezadas em nosso país; (ii) contêm aspectos poéticos; (iii) trazem um elemento crucial do qual muitos brasileiros se utilizam para superar os desafios que aparecem em seus cotidianos: o improviso.

No rap *freestyle* (ou rap de improviso), o “verso feito na hora” ocupa lugar de destaque nas batalhas, já que muitos *MCs* se valem desse discurso para persuadir o público de que são “*MCs* de verdade”, de que eles estão “mandando improvisação” e de que “não fazem letra, fazem rima”.<sup>2</sup> Muitos duelantes, inclusive, acusam o outro de ter decorado os versos proferidos, cabendo ao acusado ter que comprovar sua capacidade para fazer rima improvisada.

Teperman (2011) considera que, mais interessante até do que pensar o *freestyle* como improvisado ou memorizado, é refletir sobre o contínuo que pode haver entre eles, já que decorar versos e rimas é a base para o improviso. Dessa maneira, os *MCs* podem fazer variações e novas versões de algumas fórmulas em uma construção conjunta e autoral com o outro duelante (visto que nenhum dos dois sabe o que será dito pelo oponente e precisam versificar em cima do que é proposto), demonstrando ao público o quão hábil eles podem ser para improvisar a partir de “muletas” ao fazer relações com situações presentes da interação face a face, sempre rimando.

Essa intensidade da presença, proporcionada pela performance, é considerada por Teperman (2011), ao referir-se às batalhas de *freestyle* que ocorrem em Santa Cruz (SP), como tendo um teor ritualístico. Nesse trabalho, entendo que esse aspecto não se faz presente somente nesse espaço geográfico do país, mas nas batalhas de *freestyle* que ocorrem pelo Brasil afora, já que “as palavras são ditas com uma certa entonação, um certo jogo de corpo e olhar” (TEPERMAN, 2011, p. 105), além de não terem sido “escolhidas com a calma que pode ter um escritor diante da folha em branco” (TEPERMAN, 2011, p. 105).

Por todos os elementos supracitados (linguagem poética, improvisação, caráter ritualístico, duelo e produção no aqui-agora da interação, público), podemos dizer que o rap *freestyle* é um tipo de poesia oral performática mesclada com a música, sendo o rap, de maneira geral, “um estilo musical que combina elementos da modernidade tecnológica com a oralidade” (GÓES, 2007, p. 3).

---

<sup>2</sup> As palavras em aspas fazem referência aos argumentos que alguns *MCs* utilizaram nas batalhas “Humaitá para Peixe”: Emicida X Chicão; “Liga dos *MCs*”: Aori X Max B.O.

No que tange ao hip hop, podemos dizer que o rap está intimamente conectado com essa cultura, e, por esse motivo, na seção abaixo, contextualizo melhor de que maneira os dois se relacionam.

## **2Hip hop como lugar de arma e resistência**

Foi nos Estados Unidos, década de 70, que o *Hip Hop* teve sua origem, transformando-se em uma das expressões culturais artipopulíticas de jovens afro-caribenhos marginalizados nos guetos estadunidenses “contaminados” pelo processo de diáspora africana forçada e pelo movimento de resistência negra nas Américas (RIBEIRO, 2006). Seus pilares são grafite, *breakdance*, *MC* (mestre de cerimônia) e *DJ* (*disc-jokey*), ou seja, artes-plásticas, dança, música e discotecagem, tendo como palco as ruas e outros espaços públicos, tais como parques e praças. Da mesclagem de *MCs* com *DJs*, então, formou-se o rap.

A identidade plural desta cultura urbana advém, principalmente, de hibridações culturais entre tradições africanas, jamaicanas e norte-americanas. Pela tradição africana, destacam-se a influência dos *griots* (contadores de histórias que através de versos passavam de pai para filho as tradições de suas tribos apoiados musicalmente por uma “batida” rítmica), enquanto, pela tradição jamaicana, acentuam-se os “*sound systems*”, um sistema de som que envolve dois toca-discos (*pick up's*) e um *mixer* (que faz a transição entre os toca-discos), sem que haja interrupção brusca entre as músicas ou quebra de ritmo. Já pela tradição norte-americana, temos a *soul music*, que por sua vez, já é um gênero híbrido, além do *breakdance* e do rap, etc.

No que diz respeito ao rap brasileiro, Fonseca (2011, p. 68-71) , classifica-o em três fases: (1) Fase da auto-afirmação da negritude e difusão inicial do movimento *hip-hop* no Brasil – anos 1980; (2) Fase das denúncias sociais e consolidação identitária do *rap* no país – anos 1990; (3) Fase da ironia poética e diversificação temática e musical do *rap* nacional – anos 2000. Quanto ao rap *freestyle* no Brasil, ele passou a ser desenvolvido com toda força a partir da criação da Academia Brasileira de Rima em 1999, fazendo uma alusão à Academia Brasileira de Letras, porém, valorizando não a letra, mas sim a palavra que provém da voz, a autoria dos dizeres rimados e ritmados dos *MCs*. Dessa maneira, era comum os participantes conversarem rimando, a fim de ganharem prática e fluência nas suas improvisações.

As batalhas de *freestyle* tornaram-se uma das principais atrações desse estilo musical, tendo tanto a modalidade onde os *MCs* se confrontam verbalmente por determinadas rivalidades pessoais (como a Batalha do Real), quanto a modalidade em que o tema no qual se deve rimar é pré-estabelecido ou sorteado (como a Batalha do Conhecimento). Neste tipo de batalha, o vencedor escolhido pelo público é aquele que consegue desenvolver melhor conteúdo a partir da temática proposta.

Se nas batalhas de *freestyle* é necessário: (i) ter uma boa argumentação para persuadir o público de que se tem habilidade; (ii) ter capacidade de desenvolver construções poéticas que rimem; (iii) aprender sobre determinados saberes para versificar a partir dele (como no caso da Batalha do Conhecimento); (iv) desenvolver um raciocínio rápido e criativo para participar; (v) envolver o público (como em vários outros gêneros orais das esferas do dia-a-dia, do campo político e jurídico, de contextos artísticos), por que, então, não se trabalhar com o rap e o *freestyle* na escola? Por que não abordar outros gêneros da poesia oral e de outros campos que não artísticos? Nas seções abaixo, abordo essas questões.

### **3 Múltiplas vozes e gêneros, inúmeros silêncios...**

Se “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 261), podemos dizer que o rap *freestyle* é uma das diversas expressões textuais de um deles: a cultura hip hop. O *freestyle* (em contextos de produção e de recepção) seria um gênero discursivo, pois, de acordo com Bakhtin (2003), esses gêneros são organizados pelos discursos que se dão através de tipos de enunciados – orais ou escritos – relativamente estáveis.

O rap improvisado apresenta linguagem verbal, e, portanto, enunciados, os quais são considerados pelo autor como elos reais nas esferas sociais, pois sempre são direcionados por e para alguém com intenções e propósitos definidos em determinadas situações sociais e condições de produção e de recepção. No caso das batalhas de *freestyle*, os *MCs* (produtores) são os responsáveis por proferir versos que rimem no compasso da batida, desafiando um outro através da tentativa de desestabilizá-lo somente com o dom da palavra (propósito), tendo um público (receptores) assistindo e votando no melhor duelante.

Segundo Schlatter e Garcez (2012), o objetivo de ensinar gêneros discursivos na escola é fazer com que o educando aprenda sobre as expectativas ligadas aos textos usados

nas mais diversas esferas da atividade humana, “posicionando-se em relação aos sentidos e ao texto em si e participando através deles nas esferas que já conhece ou das quais quer e poderá vir a participar” (SCHLATTER & GARCEZ, 2012, p. 87), “tendo oportunidades para desenvolver o seu letramento” (SCHLATTER & GARCEZ, p. 51), isto é, “estado ou condição de quem não só sabe ler e escrever, mas exerce as práticas sociais de leitura e de escrita que circulam na sociedade em que vive, conjugando-as com as práticas sociais de interação oral” (SOARES, 1999, p. 3). Portanto:

[...] o letramento está diretamente envolvido com linguagem escrita: este é um senso comum que compartilhamos. Entretanto, também esperamos que pessoas letradas falem fluentemente e demonstrem domínio da linguagem falada. Consequentemente, uma definição de letramento deverá reconhecê-lo, especialmente quando se estuda o desenvolvimento das habilidades de linguagem. (GARTON & PRATT, 1998, p. 2, apud ROJO, 2010, p. 54)

Assim, não se trata de negar a importância do letramento na escola, mas questionar os motivos pelos quais a oralidade e os gêneros orais terem tão menos prestígio e reconhecimento no currículo escolar em todos os níveis de escolaridade. Possíveis explicações para o silêncio e a quase ausência da oralidade e dos gêneros orais como objetos de ensino podem estar relacionadas às seguintes asserções:

- (i) desprestígio da modalidade oral quando comparada à modalidade escrita, pois esta está ancorada ao mito de que a escrita é uma tecnologia que se coloca naturalmente acima da fala<sup>3</sup> (MARCUSCHI & HOFFNAGEL, 2007);
- (ii) enaltecimento de uma cultura grafocêntrica e etnocêntrica, considerando-se que há muitas comunidades indígenas e africanas consideradas ágrafas, em oposição ao dito berço da grafia, a Europa Ocidental. Isso reforçou, em boa medida, o “mito do letramento”, ao qual subjaz a premissa de que “a capacidade de ler e de escrever é considerada intrinsecamente boa e apresentando vantagens óbvias sobre a pobreza da oralidade” (GRAFF, 1986 apud

---

<sup>3</sup> Finnegan (2006, p. 33), por exemplo, ao questionar o viés de que a escrita é determinante para a qualidade do pensamento em determinada cultura, apresenta a fala do diretor-geral da UNESCO, René Maheu como defensor dessa ideia: “a humanidade pode ser dividida em dois grandes grupos, ‘aqueles que dominam a natureza, compartilham as riquezas do mundo entre si e saem em busca das estrelas’ e ‘aqueles que permanecem acorrentados à sua pobreza irrefutável e à escuridão da ignorância’.

SANTOS, 2011).

- (iii) visão monolítica da língua, a qual considera que há uma “única forma certa de falar”, a que se parece com a escrita (MARCUSCHI, 2001), desconsiderando-se a heterogeneidade presente em qualquer língua, seja na modalidade oral ou escrita;
- (iv) visão que dicotomiza a fala e a escrita, sendo a primeira considerada de estrutura simples e desestruturada, sendo o lugar do erro, do caos e da informalidade, em oposição à segunda, considerada complexa, formal e abstrata<sup>4</sup>;
- (v) falta de bons materiais didáticos que abordem o trabalho com gêneros orais e de relatos de práticas de sala de aula voltados para esse ensino;
- (vi) julgamento da produção oral tendo como medida as normas (de excelência) da escrita padronizada (DOLZ et al,2011), isto é, a norma padrão de escrita com todos os seus rigores.

Ainda, no que diz respeito às vantagens de tornar os gêneros orais objetos de aprendizagem, Schneuwly (2011, p. 117) afirma que “trabalhar os orais pode dar acesso ao aluno a uma gama de atividades de linguagem, e, assim, desenvolver capacidades de linguagens diversas”, visto que “não há saber falar em geral, capacidades orais independentes das situações e das condições de comunicação em que se atualizam (SCHNEUWLY, 2011, p. 115)”.

Assim, mais do que simplesmente trazer gêneros orais para sala de aula (ex: façam uma apresentação oral sobre X) , é necessário abordar seus aspectos, tais quais: suporte, propósito, interlocutores, temática, estilo, estrutura, que outras linguagens tornam-se essenciais para dar sentido à interação, questões de multimodalidade, etc.

Por isso, com o intuito de demonstrar esses elementos, na seção seguinte, faço uma análise de algumas batalhas de *freestyle* disponíveis na internet.

#### **4 A performance do corpo-voz na batalha**

---

<sup>4</sup> Para saber mais sobre mitos em relação à fala, consultar autores como Marcuschi (2001), Ramos (2002), Fávero, Andrade, Aquino (2009).

A escolha das batalhas deu-se, primeiramente, pela qualidade de imagens e de áudio dos vídeos; em segundo lugar, pela qualidade poética dos duelantes, sem desconsiderar, porém, o impacto dos meios eletrônicos na performance.

De acordo com Zumthor (2007, p. 7), “é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole sua taticidade”; “de todo modo, aquilo que se perde com os media, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2007, p. 8). Ainda assim, essas formas de registro permitem que mais pessoas tenham acesso ao seu conteúdo, e, para os pesquisadores, dá-lhes a oportunidade de assistir novamente e “capturar” detalhes que, na efemeridade da produção oral, tornam-se muito difíceis de recuperar.

Dessa forma, o que irei analisar não é a performance dos duelos em si, mas sim os vídeos das batalhas, constituídos de público e de propósitos outros, além da “narração visual” mediada pelos enfoques das câmeras, o que transforma aquelas performances em outro tipo de texto direcionado por meios eletrônicos.

Outro critério utilizado foi assistir aos desafios pensando em quais seriam interessantes de trabalhar-se na escola. Sim, duelos que pudessem abordar questões de corpo-voz e aspectos multimodais pareciam-me imprescindíveis, já que a performance não acontece somente pela linguagem verbal e demonstrar isso aos estudantes é interessante enquanto reflexão do que está em jogo nessas interações sociais, além da linguagem verbal.

Ao longo dessa busca, chamou-me a atenção também que muitas batalhas tratavam de questões relacionadas a gênero e sexualidade, bem como raça/cor, algumas vezes, de maneira preconceituosa. No início, hesitei em escolher esses duelos, pois pensei que, para a sala de aula, deveriam ser mostrados “bons exemplos” para os estudantes. No entanto, refleti melhor e decidi optar por esses também, já que não é escondendo dos estudantes que existem preconceitos que isso inibirá a presença de atitudes e discursos preconceituosos em nossa sociedade. Talvez o próprio ato de refletir sobre como cada um guarda o seu preconceito, de poder apresentar explicitamente como as categorias de raça, gênero e sexualidade são performatizadas nas batalhas seja uma forma mais eficaz de combate aos preconceitos existentes, já que quase ninguém se diz preconceituoso, apesar de boa parte das pessoas já terem sofrido algum tipo de discriminação.

É fato que a improvisação entre os *MCs* é marca do rap *freestyle*, porém, além dela, vale destacar o caráter híbrido que há entre poesia oral e canção, rima e ritmo, canto e fala, palavra e voz. Assim, versificar-rimar conforme o *flow*<sup>5</sup> da batida comandada pelo *DJ* em um duelo em que é necessário se impor ao outro em um tempo aproximado de 40 segundos, transforma o que poderia ser apenas um evento, em uma performance complexa e poética, em que o dom da palavra no tempo da batida serve como arma e munição para desestabilizar e “massacrar” o outro desafiante.

O público, nessas batalhas, torna-se essencial, já que é ele quem elege o vencedor, vibrando e fazendo barulho quando acham que algum dos *MCs* foi “esmagado” pelo outro ou porque são surpreendidos pelo que foi dito pelos duelantes. O público, então, é mais do que um espectador, torna-se condicionante da performance. Conforme Zumthor (2007):

A "recepção" vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. (ZUMTHOR, 2007, p. 65)

Em consonância com Zumthor, Fernandes (2007, p. 35) acrescenta: “A poesia oral, pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação”. Para ele, o evento comunicacional é a própria performance, considerando-a “a pura manifestação sincrônica da poesia oral” (FERNANDES, 2007, p. 35).

O microfone (chamado de *mike*<sup>6</sup> pelos *MCs*), presente em todas batalhas analisadas, torna-se um poderoso instrumento para os duelantes. Nas batalhas, o *mike* é a expansão das vozes de quem está ali duelando, de quem não precisa ser autorizado por instituições ou pela mídia a ter a palavra para produzir arte. Os próprios organizadores das batalhas, via de regra, são pessoas envolvidas com os ideais do Hip Hop, e as batalhas podem ser até nas ruas e praças, ou seja, os jovens apropriam-se de espaços públicos urbanos e de transição para se reunirem e fazerem suas performances. Assim, eles próprios se autorizam a produzir cultura, passam de meros consumidores para produtores e autores de seus dizeres, fazem arte e atraem um público que lhes quer ouvir.

---

<sup>5</sup> O termo *flow* remete à “fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas”. (TEPERMAN, 2011, p. 86)

<sup>6</sup> Abreviatura para *microphone*, termo em inglês.

É preciso refletir, no entanto, sobre os limites de seus dizeres, já que, nas batalhas, eles precisam “atacar” o outro dentro de um tempo certo, respeitando o ritmo e a rima com o intuito de desqualificar o duelante no contexto do duelo e somente ali, quer dizer, a relação de zombaria nas batalhas só é aceita pelos participantes, pois suas interações apresentam uma “relação jocosa”, isto é:

[...] uma peculiar combinação de amizade e antagonismo. O comportamento é tal que em qualquer outro contexto social ele expressaria e geraria hostilidade; mas tal atitude não é a sério e não deve ser levada a sério. Posto de outro modo, é uma relação de desrespeito consentido. (RADCLIFFE-BROWN apud GASTALDO, 2005, p. 110)

Gastaldo (2005, p. 110) ainda complementa: “muito frequentemente a relação jocosa toma uma forma teatral e performática, para evidenciar pública e humoradamente o alinhamento dos participantes à situação”. Nos vídeos analisados, no intervalo entre um duelante e outro versificar, não é raro ouvir os *MCs* comentando no microfone: “dá hora”, “eita”, “é isso aí”, valorizando a qualidade e desenvoltura do outro, saindo da postura e do papel de sérios e do jogo corporal impositivo dos quais se utilizam quando estão versificando.

Tendo em vista que nem os gêneros orais e nem a performance se esgotam somente na utilização de meios linguísticos, é que se pode dizer que eles se constituem também de elementos não-verbais (STEINBERGN,1988):

Paralinguagem: sons emitidos pelo aparelho fonador, mas que não fazem parte do sistema sonoro do idioma; cinésica, que vem a se constituir nos movimentos do corpo, destacando-se aí os gestos, especialmente os manuais; proxêmica, ou distância mantida entre os participantes de uma interação; tacêsica, que se constitui no toque; silêncio, ou ausência de palavras <sup>7</sup>. (STEINBERGN,1988, p. 3)

Autores como Dolz et al (2011) ainda comentam sobre o aspecto exterior (roupas, disfarces, penteado, óculos, limpeza) e sobre a disposição dos lugares (iluminação, disposição

---

<sup>7</sup> Exemplos de elementos da paralinguagem: qualidade da voz, melodia, pausa, suspiros, ruídos, etc; exemplos de elementos da cinésica: postura, expressão facial, olhar, etc.

das cadeiras, ordem, ventilação, decoração) como modalizadores que compõem a interação face a face.

Nos desafios de *freestyle*, esses modalizadores e aspectos não-verbais não só são constituintes da interação face a face, como também transformam-se em tópico do duelo, já que esses elementos topicalizados são utilizados pelos *MCs* como tentativa de comprovar que seus versos são mesmo improvisados. À guisa de exemplificações, no festival Humaitá pra Peixe (RJ)<sup>8</sup>:

#### Emicida X Brigante

- 1) Emicida está com o microfone. Depois de andar de um lado para o outro, Brigante para e fica olhando para baixo, com cara séria e sem se mover. A expressão facial de Brigante é destacada por Emicida.
  - Emicida para Brigante: “Aqui nesse baile eu vou te jogar pra fora **sua cara tá pensando o que eu digo agora?**”
- 2) Brigante anda de um lado para o outro novamente, enquanto Emicida está com o microfone versificando. Emicida vai atrás do Brigante, andando de uma maneira diferente e falando os versos abaixo. Elementos cinésicos então, viram tópico dos versos.
  - Emicida para Brigante: “**Tenta andar**, achar um lugar pra fugir porque eu provo que você não é MC”
- 3) Emicida está com os braços cruzados, boné com a aba para o lado, olhando para Brigante enquanto ele versifica e faz movimentos com a mão como faz boa parte dos rappers. Brigante topicaliza elementos como o figurino de Emicida, além da expressão facial.
  - Brigante para Emicida: “Tu fica perdido com **essa cara de mané**  
Fica me olhando **e bota pro lado o boné**”

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=01O7-Wvvk>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

4) Emicida precisa acelerar um pouco o que está versificando para poder acompanhar a batida, por isso seu verso sai um pouco atropelado. Concomitantemente, o som para, logo em seguida, quando ele topicaliza a parada do som, a batida retorna. Por isso, o *MC* versifica que a velocidade com que suas palavras foram pronunciadas, fizeram ele (quase) engasgar. Além disso, comenta sobre a movimentação de Brigante no palco. Elementos paralinguísticos e cinestéticos então entram em cena.

- Emicida para Brigante: **Dá uma engasgada** e para a batida,  
volta agora, para de **dancinha** proibida”

Faz-se pertinente abordar que, no contexto das performances, os *MCs* orientam-se sequencialmente em seus enunciados para questões relacionadas à raça/cor e ao gênero e sexualidade<sup>9</sup> como estratégia argumentativa para desestabilizar o outro no que poderia ser o seu “ponto fraco”. Assim, são trazidos à tona discursos machistas, racistas e homofóbicos, lembrando, por sua vez, que esses estão presentes não somente nos duelos de *freestyle*, como nas diferentes camadas e esferas sociais. Na parte de contextualização das batalhas, categorias de raça e gênero<sup>10</sup> só serão descritas quando essas importarem nos duelos, isto é, quando forem evidenciadas nos enunciados dos participantes.

Apesar desses aspectos pertencerem a uma análise textual da qual o professor pode se utilizar quando trabalhar em aula com questões referentes à linguagem verbal (como construções e estratégias argumentativas, temáticas abordadas, análise dos discursos presentes), acredito ser necessário abordar esse tópico aqui neste artigo. Justifico-me: essas categorias são também constitutivas da performance; elas compõem uma série de elementos que influenciam na percepção e torcida do público, na consonância ou não entre os discursos e o jogo impositivo do corpo, nos gestos realizados, no ritual construído no aqui-agora daquele momento. Ademais, essas mesmas categorias estão intimamente relacionadas com questões corporais, visto que pertencem a marcas identitárias do corpo dos sujeitos.

---

<sup>9</sup>Além dessas categorias, os *MCs* também orientavam-se para questões de classe, via de regra, para ressaltarem que “representavam a periferia” e “que eram filhos da favela”, etc. Por entender que essa categoria só apresentava tensões no duelo quando acompanhada de outras, não a explorarei explicitamente.

<sup>10</sup> Assim como Schucman (2014), entendo que essas categorias relacionais não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos.

Assim como em um cabo de guerra, os sentidos dos enunciados e as categorias supracitadas eram significados ora como algo negativo, ora ressignificados como algo positivo, quer dizer, os duelantes tensionavam aspectos que poderiam ser vistos como negativos por um discurso hegemônico em algo positivo e valoroso, como veremos adiante. Na Batalha Central Especial de Aniversário (SP), os duelistas são Din X Koell <sup>11</sup>:



Foto 1: Din (à esquerda) e Koell (à direita).

Contextualização <sup>12</sup>	Ataque	Resposta
Tanto Koell quanto Din são negros. Koell usa um boné na cabeça, mas com um pedaço do cabelo raspado à mostra. Din está com o cabelo natural (sem químicas), volumoso e armado. Há aproximadamente cinquenta pessoas como público.	<p><b>Koell</b></p> <p>“Aê, é foda, eu chego e bato pesado            Levo na rima            Agora no improvisado            Olha o cabelo            Sabe o que diz?            Acusou que você é a única coisa            que tem raiz            (            “Aí amigo você toma vaia            Pelo corte de cabelo, mané            Projeto de samambaia”</p>	<p><b>Din</b></p> <p>“Meu cabelo, não vem desmerecer            Se cê tivesse orgulho do seu            Deixava ele crescer            Mas só que cê não deixa            Infelizmente            Agora ele morre na madeixa            (            Então, olha só            Não reclama do meu sarará            Seu neurônio é que precisa de alvará            Ele precisa se libertar”</p>

Teperman (2011, p. 164) ao analisar dezoito batalhas de *freestyle* em Santa Cruz (SP) observou “ como as batalhas de *freestyle* constituem uma ocasião, para que, através da articulação de marcadores sociais da diferença, conflitos sejam performados”. Em relação a menções à raça/cor, o autor pontua que:

<sup>11</sup> Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OUxBLJDXwJM>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

<sup>12</sup> Tendo em vista que os vídeos encontram-se disponíveis na internet para fácil acesso do leitor, não utilizei nenhuma convenção de transcrição que não esteja de acordo com as convenções da escrita.

São poucas as menções à cor da pele durante batalhas de improviso, sobretudo se comparadas às referências à qualidade do cabelo. É afinal uma maneira indireta de fazê-lo, com o cabelo como metonímia racial, figura de linguagem que se presta, como ritmo, rima e metáforas, ao suborno na crítica. (TEPERMAN, 2011, p. 171)

Quando Din diz a Koell que se ele tivesse orgulhoso do cabelo dele, deixava ele crescer (sob os gritos de aprovação do público), é evidenciado um dos conflitos pelos quais jovens negros e negras passam ao terem de escolher assumir ou não suas raízes, já que, afinal, ao cabelo afro foi relegada a categoria estereotipada de ser um cabelo ruim e feio corroborada por canções como “O teu cabelo não nega”<sup>13</sup> e “Nega do cabelo duro”<sup>14</sup>.

A resposta de Din traz à reflexão: Quantos homens e mulheres negros não cresceram acreditando que seus cabelos deveriam ser negados, escondidos, alisados, raspados para conseguirem ascender socialmente e serem considerados pessoas bonitas e serem aceitas em um mundo de supremacia branca?

No caso da batalha *Liga dos MCs* (RJ), no duelo entre Negra Rê e Emicida<sup>15</sup>, notamos mais uma vez os duelantes orientando seus discursos para categorias de raça/cor, mas também acionando a categoria de gênero:

Contextualização	Ataque	Resposta
Tanto Negra Rê quanto Emicida são negros. Negra Rê é do sexo feminino, enquanto Emicida é do sexo masculino. Negra Rê usa megahair trançado loiro no cabelo, tocando abaixo do ombro.	<p><b>Emicida</b></p> <p>“Se eu tô com o mike agora eu quebro mais um cabaço, a única lombriga aqui tá com cabelo falso, o Emicida tá chegando, louco igual o dono do Maylon, sua rima é falsa igual o seu cabelo de nylon”</p> <hr/> <p>Lauren Hill representa Dina Di representa A negra Rê não faz metade Então se aposenta por invalidez, puxa na pista Era melhor cê ter continuado, então,</p>	<p><b>Negra Rê</b></p> <p>“Cabelo duro, cacheado, pixaim, Sou filha de favela Vou morrer assim</p> <p>Não adianta essa tua estratégia Fala mal do meu cabelo Porque tá é com inveja”</p> <hr/> <p>Falou, falou, falou não representou nada Você Emicida É um bando de conversa fiada É diarista Você quer me contratar</p>

<sup>13</sup> Composição de Irmão Valença e Lamartine Babo (1932).

<sup>14</sup> Canção de Rubens Soares e David Nasser (1942).

<sup>15</sup> Vídeo disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=jx7\\_vY4hjCA](http://www.youtube.com/watch?v=jx7_vY4hjCA)>. Acesso em: 10 ago. 2014.

	<p>como diarista Diarista, o seu negócio é lavar prato ...</p>	<p>Quer que eu trabalhe na sua casa Que é pro meu <i>flow</i> eu te ensinar</p>
--	--	---

Nesse duelo, o primeiro acusa a duelante de “ter cabelo falso”, ao que ela contesta ao que seria uma suposta valorização do cabelo afro, tentando reverter a situação (você está falando mal do meu cabelo, pois tem inveja). Contudo, no terceiro round, Emicida conclui: “Cê tá ligado que eu represento no improviso/ Faz gambiarra na peruca pra fingir que tem cabelo liso”. Dessa maneira, o rapper explica que sua crítica não está ao cabelo pixaim, mas ao fato de ela utilizar aplique para esconder seu cabelo afro e por desejar ter cabelo liso, quer dizer, negra sim, porém, com cabelos de padrão europeu.



Foto 2: Negra Rê, apresentador e Emicida

Segundo Shohat e Stam, (2006, p. 49) “o racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo: o insulto ao acusado é acompanhada por um elogio ao acusador”. Assim, enquanto o cabelo afro é considerado ruim, duro, bombril, rebelde, volumoso (como se isso fosse pejorativo), o cabelo de pessoas com traços europeus é visto como prático, elegante, saudável, bonito, etc. Como esses discursos são hegemônicos, até quem sofre com racismo pode acreditar que eles são frutos de algo natural, imutável e inquestionável. Para os autores:

Em uma sociedade sistematicamente racista, ninguém está isento desse discurso hegemônico, nem mesmo suas vítimas. O racismo, portanto, “está no ar” e circula lateralmente; os oprimidos podem perpetuar o sistema hegemônico ao transformar um ao outro em bode expiatório, de modo a beneficiar o topo da hierarquia. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 47)

Negra Rê, além de ter que lidar com os conflitos de assumir seu cabelo natural, também precisa enfrentar as tensões de ser, não somente mulher, mas ser mulher negra. Será

que se Negra Rê fosse uma mulher branca, Emicida a teria chamado de diarista? Sabemos que a maior parte de empregadas domésticas no Brasil são negras, e essa não é a questão, mas sim, isso ter sido usado como maneira de diminuir a duelante, de isso ser considerado como algo menor a ser *MC* e disso ser dito a uma mulher negra, como se esse fosse seu destino (se você não sabe fazer algo direito, então seria melhor voltar a ser diarista).

Por esse motivo, é que muitos movimentos de feministas negras acreditam que a agência e a pauta de discussões do movimento feminista e do movimento negro não dão conta de incluir questões como o racismo que as mulheres negras enfrentam (no caso do movimento feminista) e questões relacionadas a gênero, pelo fato de serem mulheres (no caso do movimento negro). Conforme Conceição (2009):

A atuação do feminismo negro deslocou o debate que se dava entre marxistas e feministas sobre sexo e classe para outro plano e demonstrou que não se tratava de uma questão só de sexo e classe, uma vez que problematizam a questão: e raça? A partir desse questionamento começa-se a se pensar na articulação de gênero, raça, e classe e nas diferenças entre mulheres, não mais apenas nas desigualdades entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e entre os homens. (CONCEIÇÃO, 2009, p. 742)

Na batalha Boa Noite Memorial, entre Harley e Sweet<sup>16</sup>, a categoria de gênero também é ativada:

Contextualização	Ataque	Resposta
Harley é do sexo masculino. Sweet é do sexo feminino. Sweet está usando somente um brinco de um lado.	<p><b>Harley</b></p> <p>Olha aí Sweet            Não vou atropelar o beat            Vou pisar na sua cabeça            É na sua celulite            Eu trago aqui no peito            A essência da favela            Do gueto, lá do gueto            Da rua, e da viela            Aê, eu sou alerta            Você é uma barata tonta            Volta lá pra geladeira            A gelatina não tá pronta            (...)            Olha só, irmão            Eu vou seguir improvisando            Ela veio com um brinco</p>	<p><b>Sweet</b></p> <p>Aqui eu mando            Esse aqui na roda            Não é <i>MC</i>            É especialista em moda            Falou que o meu brinco            Tá faltando            Lê revista, mano            Cê não sabe o que tá pegando            Vai dizer que é consultor de estilo?            Aqui isso não tá bonito            Mas sem grilo            Eu não ligo pra aparência            A gelatina não tá pronta            O que tá pronta é minha inteligência</p>

<sup>16</sup> Vídeo disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_ynToNWdic](http://www.youtube.com/watch?v=_ynToNWdic)>. Acesso em: 10 ago. 2014.

	E na outra tá faltando	
--	------------------------	--



Figura 3: Harley e Sweet

Nessa batalha, o duelante insinua que o lugar da mulher é na cozinha, e não em uma batalha de *freestyle* (volta lá pra geladeira), mas não a chama de diarista, por exemplo. Talvez, pudéssemos ser levados a pensar que ele está dizendo nas entrelinhas que essa mulher branca tem que voltar a ser dona de casa. Sweet rebate, então, dizendo que não está pronta a gelatina (nem vai estar), que não aceita mais esse lugar para as mulheres, pois a sua inteligência é superior a isso.

Na batalha dos *MCs*, entre Aori e Max B.O.<sup>17</sup> categorias de gênero e sexualidade também são trazidas à tona, dessa vez, envolvendo os travestis:

Contextualização	Ataque	Resposta
Tanto Max B.O. quanto Aori são do sexo masculino. Quando Max B.O. fala sobre “legenda”, ele aponta para o nome “Aori”, o qual aparece em uma projeção na parede junto com o nome de Max B.O., os dois duelantes.	<p><b>Aori</b></p> <p>Você não me engana Quando cê tava lá em Copacabana Com o bolso cheio de grana Correndo atrás de um traveco Fala sério Eu não quero nem brincar com aquele seu boneco</p>	<p><b>Max B.O.</b></p> <p>Eu vou mandando no improviso Não sou bacana? Eu peguei um traveco Lá em Copacaba? Apresenta a legenda pra eu falar O traveco de dia é Aori À noite é Iorá, Pode acreditar</p>

<sup>17</sup> Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gQcC4ccOr4>>. Acesso em: 10 ago. 2014.



Figura 4: Max B.O. (à esquerda) e Aori (à direita)

Logo no início da batalha, Aori fala ao público: “Sem pederastia, se liga como é que tem que ser agora uma batalha de *MC*, presta atenção”. Aori estava fazendo menção a uma das regras das batalhas: não pode haver pederastia, ou melhor, colocar em xeque a sexualidade do outro duelante. Mesmo assim, no último round, Aori insinua que Max B.O. tem relações sexuais com travestis, pagando pelo serviço (com o bolso cheio de grana). Ademais, o rapper chama o travesti de boneco. Claro que a referência ao boneco deve-se à rima, já que “o prazer das ‘puras eclosões fonéticas’ tem nessa prática um terreno favorável para manifestação” (Teperman, 2011, p. 134), mas, ainda assim, o travesti, pelo discurso de Aori, vira um objeto a ser manipulado. Seu discurso apresenta duplos sentidos, demonstrado pelo verbo “brincar” e pelo substantivo “boneco”. Sair com travestis, para Aori, é algo depreciativo, algo que pode ferir a “honra” do outro duelante em relação a sua “masculinidade”.

Max B.O., então, faz um jogo de inversão, ridiculariza o outro com sua própria zombaria,<sup>18</sup> já que se ele estivesse mesmo saindo com um travesti (a entonação de pergunta “eu peguei um traveco lá em Copacabana?”), o travesti seria o próprio Aori. Assim sendo, piadista e piada viram uma coisa só.

O público, nessa parte, vibra e grita muito. Não houve, no entanto, por parte de Max B.O. defesa a favor dos travestis, talvez, por ele não ser um. Nos outros casos, o que estava em jogo era a própria identidade e identificação dos duelantes com o objeto atingido (cabelo do homem e da mulher negra) e com o gênero (mulher), por isso a pronta defesa de Din,

---

<sup>18</sup> A zombaria é “um comportamento que se encontra na fronteira entre a brincadeira e a provocação do conflito” (MORAIS, 2004, p. 78); “embora frequentemente hostil por natureza, a mensagem da zombaria traz indícios, tanto verbais quanto não verbais, de que a hostilidade não implica agressão” (MORAIS, 2004, p. 77). Dentro do contexto da batalha, a zombaria deve ser entendida em consonância e como parte da “relação jocosa”, conceito discutido anteriormente no artigo.

Negra Rê e Sweet. Já houve no movimento hip hop tentativas de projetos de grupos homossexuais cantando rap, quando em 2009, por exemplo, Gangsta G iria ser lançado. Ao que tudo indica, o projeto não saiu do papel, e esse assunto ainda continua sendo tabu tanto no rap quanto em outros gêneros musicais.

Faz-se relevante destacar que esse artigo não tem a pretensão de esmiuçar as questões relacionadas a categorias de gênero e sexualidade, nem a de raça/cor, pois entende suas limitações. No entanto, sendo a escola um lugar multiétnico, de circulação em que essas categorias aparecem frequentemente pelo viés de bullying, de preconceito e ofensas, é que, ainda que esses aspectos não tenham sido tratados da maneira como mereciam, acredito que “levantar a poeira” para essas questões pode acarretar em questionamentos e discussões pertinentes para que se reflita mais sobre isso no ambiente escolar.

Na próxima seção, abordo alguns motivos pelos quais a escola deveria considerar incluir o rap (e o rap *freestyle*) em seu currículo.

## **5 A escola como ringue**

Por o hip hop ser uma produção cultural híbrida (que lida com diferentes vertentes artísticas), acredito que ele pode ser trabalhado em diversas disciplinas escolares, não como uma solução para todos os problemas do mundo, mas como uma possibilidade de abordar a pluralidade de pontos de vistas e de se tornar um lugar que privilegie a diversidade. Dessa maneira, não basta termos uma escola diversa no que tange aos estudantes, sem levar em conta essa diversidade nos conteúdos abordados, já que, como em um ringue, há batalhas de saberes e conhecimentos lutando por espaço e legitimação nesse contexto.

Alguns questionamentos que podem ser feitos por professores de diferentes áreas em relação ao uso do hip hop são: “como a minha disciplina pode se relacionar com o hip hop?”, “quais conhecimentos da minha disciplina podem ser mobilizados para estabelecer relações com o hip hop?”, “o que o hip hop tem a ver com a minha disciplina?”. Assim sendo, ele poderia ser trabalhado desde matérias como educação física (como demonstrado por

BATISTA ET ALL, 2014) e artes (o trabalho com grafite, com o *break*, por exemplo), até disciplinas como Matemática<sup>19</sup>.

Considerando-se o trabalho com o rap e com o rap *freestyle*, por apresentarem linguagem verbal, as disciplinas de Literatura e de Língua Portuguesa, a partir das canções e das batalhas, poderiam trabalhar com conteúdos como: estrutura narrativa (já que diversas canções de rap contam uma história), linguagem poética, recursos estéticos e estilísticos, presença da oralidade nas canções e nos duelos, tipos de linguagem, intertextualidades, questões morfo-sintáticas, lexicais e outros tipos de variação linguística, multimodalizadores, atividades de retextualização, compreensão e produção de textos, aspectos performáticos, análise de discursos, caracterização do gênero e seu contexto, entre outros.<sup>20</sup>

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (BRASIL, 2000), diretriz oficial de orientação educacional, uma das competências a serem desenvolvidas na área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias é o respeito e preservação das diferentes manifestações da linguagem utilizadas por diferentes grupos sociais em suas esferas de socialização. Assim:

Na escola, o aluno deve compreender a relação entre, nas e pelas linguagens, como um meio de preservação da identidade de grupos sociais menos institucionalizados e uma possibilidade de direito às representações desses frente a outros que têm a seu favor as instituições que autorizam a autorizar. (BRASIL, 2000, p. 9)

A inclusão do hip hop e de todos os seus elementos no currículo escolar – tanto de instituições públicas quanto privadas - pode dar visibilidade e destaque a discursos que geralmente não são levados em conta na escola, já que muitas vezes, o currículo é pautado por listas de conteúdos que, não raro, estão completamente desarticulados com a realidade dos alunos, com as suas necessidades de vida e de aprendizagem, que não despertam a sede e a vontade de aprender e que dão espaço somente para saberes dominantes, inviabilizando que outros conhecimentos, estéticas e expressões tenham seu lugar na agenda curricular.

Considerando-se, então, que os livros didáticos, muitas vezes, determinam o conteúdo a ser visto em sala de aula, é que se faz necessário refletir sobre quais saberes estão sendo

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://informacao.canalsuperior.pt/cooltura/18214;http://colegio-santamaria.blogspot.com.br/2009/11/concurso-de-raphiphop-com-palavra.html>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

<sup>20</sup> Caso você queira ter um exemplo de material didático de língua portuguesa com a canção “Negro Drama” dos Racionais, mande um email para [janainaviannac@gmail.com](mailto:janainaviannac@gmail.com).

privilegiados neles. Assim, mesmo que os livros de língua portuguesa e de literatura tenham se valido de canções como tentativa de aproximar os alunos do conteúdo a ser tratado, há uma predominância de determinados gêneros musicais (tais quais mpb e tropicalismo) , em detrimento de outros como funk e rap, por exemplo. Faz-se necessário ressaltar que essa escolha de conteúdos nunca é neutra, diz de maneira silenciosa aos estudantes quais grupos étnicos, gêneros sexuais e classes sociais apresentam saberes e conhecimentos legítimos e significantes dentro e fora da escola.

Ainda que haja pesquisadores engajados em refletir sobre a inserção do hip hop e do rap em contexto escolar (SOUZA, 2011; DAYRELL, 2001; RIBEIRO, 2008; ANDRADE, 1999; FONSECA, 2011), os seus usos em salas de aula do sistema oficial de educação tem sido extremamente limitados (FONSECA, 2011). Conforme Fonseca (2011, p. 123), o rap nacional “é visto como a voz de uma maioria (jovens das classes C, D e E) que é frequentemente tratada, discursivamente, como minoria”<sup>21</sup>.

A autora apresenta a análise de um corpus composto por letras e trechos de rap nacional a fim de desmontar alguns argumentos de professores contrários a não inclusão do rap no currículo escolar, tais como a linguagem, considerada pobre, e o incentivo à violência. Sob o viés de uma perspectiva discursiva e multiculturalista, a pesquisadora afirma que as letras analisadas podem ser extremamente sofisticadas e ricas do ponto de vista poético-linguístico e que, longe de fazer apologia à violência, auxiliam na compreensão de suas causas e efeitos, além de proporcionar aos alunos outras leituras desse e de outros problemas enfrentados no mundo contemporâneo.

No que tange ao rap *freestyle*, na seção a seguir, apresento algumas sugestões de gêneros orais que poderiam ser trabalhados com base no rap e nas batalhas de *freestyle*.

## 5 Para finalizar...

Nesta seção, apresento, de maneira breve, algumas sugestões para se trabalhar com alguns gêneros orais na escola (algumas vezes, gêneros mistos, em que há também a presença da escrita), relacionado-os ao trabalho com o rap e ao *freestyle*. Saliento ainda que acredito

---

<sup>21</sup> A noção de minoria aqui refere-se ao sentido político, não demográfico.

ser fundamental trabalhar com esses gêneros enquanto objeto de ensino. Assim, ao abordar o trabalho com o debate, por exemplo, a turma pode explorar suas características, seus contextos de produção e de recepção, que outras linguagens estão em jogo, tipo de linguagem, estilo, critérios do que um bom debate deveria ter ensaios e simulações, etc.

- **Apresentação oral:** O grupo pode apresentar sobre a história do Hip Hop e do rap *freestyle*, principais representantes no Brasil e em outros países, temáticas principais, etc.
- **Reportagem audiovisual:** A turma pode abordar quem eram os griots, que outras tradições africanas exercem influência em alguma das culturas brasileiras presentes.
- **Debate** sobre as categorias de gênero e sexualidade, raça/cor a partir de pesquisas sobre o assunto e observação de algumas batalhas; análise de como se manifestam os preconceitos nas diversas esferas sociais, seus mecanismos, quem se privilegia com eles; debate sobre a importância (ou não) do *freestyle* enquanto manifestação artística urbana, etc.
- **Composição ou paródia:** Estudantes podem fazer uma composição ou paródia de canções de rap abordando problemas da atualidade.
- **Programa de rádio:** Os alunos podem fazer um programa de rádio em que apareçam canções de rap conjuntamente com suas análises; podem apresentar alguma entrevista com um *MC* que participe de batalhas de *freestyle*.
- **Entrevista:** Após a entrevista com um *MC* de *freestyle*, a turma pode fazer uma transcrição das perguntas e respostas para analisar modificações entre uma entrevista oral e outra escrita.
- **Oficina de *freestyle*** com algum *MC*.
- **Contação de história** a partir de experiências de livros, de pessoas, de vídeos, de canções de rap, etc.
- **Peça teatral:** Os estudantes podem criar uma peça com uma das histórias contadas em algum rap, por exemplo.
- **Batalha de *freestyle*:** análise de algumas batalhas para verificar aspectos linguísticos e estilísticos, temáticas, autores, público, etc. Antes da batalha, alunos podem tentar praticar em grupos conversas em que tenham que interagir rimando. Os estudantes podem fazer duelos entre personagens literários ou figuras públicas. Ex: duelo entre Alberto Caeiro e Ricardo Reis (heterônimos de Fernando Pessoa); batalha entre José de Alencar e Kaká Werá Jecupé (José de Alencar escreveu diversos livros sobre indígenas; Kaka Werá é um autor indígena).
- **Batalha do conhecimento:** Os discentes podem sortear alguma temática e fazer uma batalha a partir do tema. Ex: Cultura Hip Hop ou outro assunto que se esteja trabalhando em aula.
- **Duelo de oratória:** Os estudantes podem fazer batalhas de oratória a partir das temáticas apresentadas em alguns duelos de *freestyle*; abordagem da temática da importância do *freestyle* enquanto manifestação artística urbana.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, E. N. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. Tradução de Paulo Bezerra. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.
- BATISTA, A; MEDEIROS, R ; OLIVEIRA, I. **Educação física e a linguagem do Hip Hop: Um diálogo possível na escola**. In: Revista da Faculdade de Educação Física. São Paulo: Unicamp - Campinas, v. 12, n. 2, p. 166-189, abr./jun. 2014.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília: MEC/SEMT, 2000.
- CONCEIÇÃO, A. Teorias feministas: da ‘questão da mulher’ ao enfoque de gênero. In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 8, n. 24, 2009, p. 738-757.
- DAYRELL, J. . **A música entra em cena : o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. São Paulo, 2001. Tese de doutorado. Faculdade de Educação -Universidade de São Paulo.
- DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B.; HALLER, S. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. In: ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. (trad. e org.). **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas: Mercado de Letras, 2011, p. 125-155.
- FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. L. C. V. O.; AQUINO, Z. G. O. **Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna**. São Paulo: Cortez, 2009.
- FERNANDES, Frederico A. G. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia. **A tradição oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FONSECA, A. **Versos violentamente pacíficos**. Campinas, 2011. Tese de Doutorado, PPG-Linguística Aplicada – Universidade Estadual de Campinas.
- GASTALDO, E. **“O complô da torcida”**: futebol e performance masculina em bares. Horiz. Antropol. Porto Alegre, v. 11, n. 24. Dec. 2005.
- GÓES, Neusa Maria Luizão. **A produção de sentidos em manifestações poéticas orais: o rap na escola**. Programa de Desenvolvimento Educacional do Paraná. 2007. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1166-4.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

MARCUSCHI, M; HOFFNAGEL, J. A escrita no contexto dos usos lingüísticos: caracterizando a escrita. In: MARCUSCHI, L. A.; DIONÍSIO, A. P. (Orgs.). **Fala e Escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 85 – 104.

MARCUSCHI, L. A. Oralidade e ensino de língua: uma questão pouco “falada”. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **O livro didático de português: múltiplos olhares**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001, p. 19-32.

MORAIS, M. **Conflito e(m) brincadeiras infantis: diferenças culturais e de gênero**. São Paulo, 2004. Tese de Doutorado em Psicologia Experimental. Instituto de Psicologia - USP.

RAMOS, J. **O espaço da oralidade na sala de aula**. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

RIBEIRO, C. A cidade para o movimento hip hop: Jovens afro-descendentes como sujeitos políticos. In: **Humanitas**. São Paulo: PUC-Campinas, v.9, n. 1, p. 57-71, jan-jun, 2006.

RIBEIRO, W. **Nós estamos aqui!:** O hip hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação de Mestrado. PPG em Educação – UFRJ.

ROJO, R. **Falando ao pé da letra:** A constituição da narrativa e do letramento. São Paulo: Parábola, 2010.

SANTOS, L. A. **Modos de escrever:** tradição oral, letramento e segunda língua na Educação Escolar Wajãpi. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem

SCHLATTER, M.; GARCEZ, P. M. **Línguas adicionais na escola:** aprendizagens colaborativas em inglês. Erechim: Edelbra, 2012.

SCHNEUWLY, B. Palavra e ficcionalização: Um caminho para o ensino da linguagem oral. In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. **Gêneros Oraís e escritos na escola**. Campinas: Mercado de Letras, p. 109-124, 2011.

SCHUCMAN, L. **Branquitude e poder:** revisitando o “medo branco” no século XXI. In: Revista da ABPN, v. 6, n. 13, p. 134-147, mar. – jun.2014.

SHOHAT, Ella; STAN, Robert. Do eurocentrismo ao policentrismo. **In: Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo : Cosac & Naify, 2006.

SOARES, M. **Português:** uma proposta para o letramento. Livro do Professor. São Paulo: Moderna, 1999.

SOUZA, A. **Letramento de reexistência:** poesia, grafite, música, dança: Hip-hop. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

STEINBERG, M. **Os elementos não-verbais da conversação**. São Paulo: Atual, 1988.

TEPERMAN, R. **Tem que ter suingue**: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPG da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

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

[Recebido: 11 set.14 – Aceito: 22 Set.14]

## O “ENTRE-LUGAR” DOS FOLHETOS DE CORDEL NO SÉCULO XXI

Linduarte Pereira Rodrigues<sup>1</sup>

**RESUMO:** No cruzamento entre passado e presente, clássico e “vulgar”, oral e escrito, há o elemento do meio, o elemento de ligação, o “entre-lugar”. Bhabha (2001) define o termo como o espaço da transição. O estudo corrente aproxima o sentido de “ligação” ao papel que o cordel desempenha na cultura brasileira. Cultura que se faz constantemente a partir do embate conflitante (e ao mesmo tempo harmonioso) de costumes de etnias diversas e de povos que, distantes de suas origens, unem os fios históricos de suas vivências na formação de um tecido imaginário da memória de discursos fundadores provenientes de territórios estrangeiros. Elo entre culturas, enfatiza-se o cordel que une histórias e figura como um *bricolage*, nos moldes de Claude Lévi-Strauss (1989): um produto derivado do que alguns classificam como arte chamada “bruta” ou “ingênua”, porém que está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas. Produto idealizado para “servir” como ponte de passagem, liga e constrói narrativas, dá coerência às imagens trazidas à tona pela memória de cada grupo. Dessa forma, conceitos como “entre-lugar”, propostos por Bhabha (2001), subsidiam as reflexões acerca do papel que o cordel assume na contemporaneidade mediante o percurso de continuidade de uma memória que se coloca frente aos desafios de transformação e desenvolvimento necessários para o envolvimento e a adaptação do produto cultural cordel ao sistema social configurado para tecer o cenário histórico do século XXI.

**Palavras-chave:** Entre-lugar. Folhetos de cordel. Século XXI.

**ABSTRACT:** At the intersection between past and present, classical and “vulgaris”, oral and written, is the middle element, the connecting element, the “entre-lugar”. Bhabha (2001) defines the term as the space of transition. The current study approaches the sense of “connection” to the role that the cordel plays in the Brazilian culture. Culture that is constantly from conflicting clash (and at the same time harmonious) cultures of different ethnic groups and people, far from their origins, unite the historical threads of their experiences in forming an imaginary fabric of memory founders speeches from foreign territories. Link between cultures, emphasis is placed on the cordel that links stories and figure as a *bricolage*, in the manner of Claude Levi-Strauss (1989): a derivative of which some classify as art called “gross” or “naive”, but that is able to perform a large number of diverse tasks. Product designed to “serve” as a bridge passage, connects and builds narratives, gives coherence to the images brought forth by the memory of each group. Thus concepts such as “entre-lugar” proposed by Bhabha (2001), subsidize the reflections on the role that the cordel has assumed nowadays by the path continuity of a memory that puts the challenges of transformation and development necessary for engagement and adaptation of cultural product string to the social system configured to weave the historical setting the XXI century.

**Keywords:** “Entre-lugar”. Folhetos de cordel. XXI Century.

### 1 Do “entre-lugar” ao hibridismo cultural dos “folhetos de feira”

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba – Campus I – João Pessoa-PB. Professor do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba – Campus I – Campina Grande-PB. Membro dos Grupos de Pesquisa: Memória e imaginário das vozes e escrituras; Linguagem, interação, gêneros textuais e ou discursivos; Estudos em letramento, interação e trabalho; Teorias do sentido: discursos e significações. E-mail: linduarte.rodrigues@bol.com.br

É nesse espaço da sobreposição entre o apagar da identidade e sua inscrição tênue [...] que quero pôr em foco aqui a atenção dada [...] ao lugar de onde o sujeito fala ou é falado. (BHABHA, 2001, p. 92)

Cordel, folheto, livro, livrinho, romance, estas e outras denominações tentam definir o objeto que faz parte de um universo multifacetado e que não se encontra em local fixo de significação. Entretenimento para uns, objeto de estudo para outros, o cordel agrada “gregos e troianos”. Talvez seja essa a razão de tamanha circularidade entre grupos diversos.

A feira era o local onde o poeta popular ganhava aplausos, hoje, na academia, o cordel é o foco da atenção de muitos, como pudemos observar em dezembro de 2007, no auditório da Reitoria da UFPB (João Pessoa-PB), espaço onde o poeta popular paraibano José Costa Leite, ao lado do seu contemporâneo e conterrâneo, Ariano Suassuna, vocalizou uma pequena amostra de suas produções e encantou os presentes. Entrou calado no auditório e passou despercebido, mas ao falar trouxe para si a marca da autoria, identificando-se com o poeta-personagem-trovador. Não houve enunciado que não fosse acompanhado por aplausos, gritos e assovios, *performances* que configuraram uma feira, mas em espaço acadêmico.

Como uma espécie de transposição cultural, o auditório se fez feira e o instante tradição da minoria. Embalado pelos aplausos e apoiado pelos gestos de confirmação de Suassuna, Costa Leite se fez vate popular e implantou no agora o antes de uma tradição da memória dos “excluídos”. Provou que a voz é a *performance* da memória e que arranca do outro uma resposta de confirmação do que deve ser lembrado ou não lembrança, porque como bem adverte Weinrich (2001): muito do que deve ser esquecido, ou silenciado (Cf. ORLANDI, 2007), vem à tona pela mnemônica arte performática da voz.

Vê-se, assim, que o cordel como elemento performático é um exemplo de escrita atravessada pela oralidade, pela voz (ZUMTHOR, 1993; 1997; 2000). Para alguns, o cordel representa a cultura oral popular, para outros, é produção escrita que contém aproximações com o oral. No meio dessa discussão, dar-se-á destaque a algumas reflexões, a partir da crença que se tem de que o cordel não pretende ser pontuado nem como um, nem como outro dessas designações.

Sendo o resultado do embate entre a cultura de dominação (escrita) e a cultura de resistência (voz), ele se põe na fronteira entre dois universos culturais e figura como ponte que liga duas ideologias, fundindo-as e criando sua própria ideologia, conforme o conceito de fronteira postulado por Bhabha (2001, p. 24): a fronteira é o lugar a partir do qual algo

começa a se fazer presente num movimento semelhante ao da articulação de um nômade, espaço conflitante, possibilidade de visão do além. O autor pontua que essa definição de fronteira provém de uma passagem de Martin Heidegger (na obra *Building, Dwelling, Thinking*), para quem a fronteira não é o ponto onde algo finaliza, mas é o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente.

Nesta perspectiva, percebemos que as narrativas do cordel testemunham acerca dos elementos que estão presentes numa e noutra cultura, com a prioridade de quem está atento aos acontecimentos sociais da localidade. Ele celebra o novo, inaugura acontecimento, mediado pela experiência da transição. Não é à toa que seus manuscritos se apresentam como confidências de um povo que se localiza na fronteira, entre o ontem e o hoje, mas com vistas para o além: o amanhã, signo de continuísmo.

Encontramos em Bhabha (2001, p. 19 e 23) a orientação de que o além não é nem novo horizonte, nem abandono do passado. É se localizar no momento de trânsito em que espaço e tempo se entrecruzam para produzir imagens complexas de diferença e identidade, “passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão [...] de todos os lados [...], para lá e para cá, para frente e para trás”. “Além” é distância espacial, mas também movimento, investimento de mudança pela permanência: “marca um progresso, promete o futuro”. Dessa forma, “o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias”.

Em Bhabha (2001), termos como pós-modernidade, pós-colonialidade e pós-feminismo figuram como signos do além, que só incorporam a energia inquieta e revisionária deste elemento de estímulo da memória social se transformarem o presente em um lugar expandido de experiência e aquisição de poder. A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” são também as fronteiras enunciativas de inúmeras vozes e histórias dissonantes, e mesmo dissidentes (mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas).

Dessa forma, estar no “além” é habitar um intermédio, enquanto residir “no além” é:

[...] ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural, reinscrever nossa comunalidade humana,

histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. [...] o espaço intermédio ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora”. (BHABHA, 2001, p. 27)

O cordel tem essa propriedade de ser elo entre o velho e o novo. Ele não está mais situado apenas na linha (barbante<sup>2</sup>) que lhe sustenta na tradição, ele faz da linha ponte e caminha em passos largos entre a tradição e a modernidade, mergulhando, inclusive, nas ondas virtuais da Web, para assegurar o seu posto de pós, daquilo que estando no presente não abre mão do imaginário de sua gente para recontá-lo e manter acesa a chama de um povo que caminha entre tempos de modificação constante. Essa adaptação garante a manutenção da memória, porque a movência é a garantia da continuidade. Em contraste com o estático, sem pulsão, sem vida, o local do cordel na cultura é o seio de um sistema de reinvenção do já existente, porque ele é o novo de uma tradição que se modifica e sinaliza continuidade. Por esta razão, não sei por que tanto agouro, tanto pesar em se falar numa possível “morte” de um produto que se renova em conjunto com a sociedade, renovando também os signos de sua cultura. O cordel é um exemplo da renovação do sujeito que ele representa.

Os folhetos de cordel estão na encruzilhada de culturas geograficamente separadas, mas que pela memória se interligam. Chegaram ao Brasil via Portugal, mas com agarras nas culturas espanhola (*pliegos sueltos*), francesa (*littérature de colportage*) e inglesa (*chapbook*). Dessa forma, o cordel é a fusão de culturas que se aglomeram no hoje e inaugura uma nova voz, um novo discurso. Ele traz consigo o discurso do estrangeiro que fala de um espaço que não é seu por tradição e origem, mas que foi adquirido por imposição do poder do colonizador. Sua fala é proveniente de um lugar que lhe institui o posto de “colonizado”, aquele que estando no “entre-lugar” vocaliza um discurso que vem de uma memória perpassada por culturas estrangeiras.

Como assinala Bhabha (2001), “entre-lugar” quer dizer: ultrapassar as narrativas de subjetividades originárias, iniciais; é focalizar momentos, ou processos, que são produzidos na articulação de diferenças culturais. São os “entre-lugares” que fornecem o meio para a elaboração de estratégias de subjetivação, singular ou coletiva, que criam signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a ideia de sociedade.

---

<sup>2</sup> Uma tradição europeia, a nossa linha de tradição é o banco de feira, daí ele ser chamado antes como folheto de bancada ou mesmo folheto de feira.

O sujeito que fala da/na periferia (entre-lugar) possui o direito de se expressar a partir de um poder autorizado não pela persistência na tradição, mas pela sua localização periférica. Ele é alimentado “pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 2001, p. 21). Disso decorre o reconhecimento de que a tradição concede uma forma parcial de identificação, porque “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’”.

Sustentado pelas analogias de Green, Bhabha (2001, p. 22-24) enfatiza que a fronteira, bem como a ponte, é o lugar de passagem, da travessia: “Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa”. É Green quem desloca a lógica binária através da qual identidades de diferença são com frequência construídas. Ele usa a imagem do sótão, do compartimento da caldeira e do poço da escada para fazer associações entre as divisões binárias: superior/inferior, céu/inferno. E explica:

O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Esta passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta. (GREEN *apud* BHABHA, 2001, p. 22)

O poeta popular diz ser a voz do outro que se faz nele, no espaço do Eu, porque o Eu é a ponte: discurso fundador revisado; tradição que se refaz no hoje, no agora, o mesmo num outro; um lá que se faz no aqui e agora de um sujeito múltiplo em terreno adaptado. É me colocando no lugar do outro que eu garanto a efetivação da significação no contexto de produção dos discursos circulares. Esse terceiro sujeito inaugura consigo um terceiro espaço, que Bhabha (2001), fundamentado em Fanon, diz ser o espaço da luta política, a zona de instabilidade oculta onde o povo reside. No pensamento fanoniano, nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do “Eu com o Outro”. Ao falar

sobre os outros, e julgá-los, colocamo-nos na posição deles. Nessa relação é possível enxergar o fundamento do “terceiro espaço”. Bhabha (2001) desenha o conceito de terceiro espaço a partir da seguinte passagem:

O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. O que essa relação inconsciente introduz é uma ambivalência no ato da interpretação. [...] É o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (BHABHA, 2001, p. 66-8)

É através do conceito de terceiro espaço de enunciações, proposto por Bhabha (2001, p. 69) que encontraremos a condição prévia para a articulação da diferença cultural. Ele é elemento que acompanha assimilação de contrários, cria a instabilidade oculta e pressagia profundas mudanças culturais. Para o autor,

[...] é significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro [...] pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. (BHABHA, 2001, p. 69)

Esse espaço surge a partir da relação do “inter” (o fio cortante da tradução e da negociação) com o “entre-lugar” (que carrega o fardo do significado da cultura). Esta relação permite vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do povo. Explorando esse Terceiro Espaço, poderemos evitar a política da polaridade e emergir como outros de nós mesmos. Como em *Os Versos Satânicos*, “o olho mais fiel pode agora ser aquele da visão dupla do migrante”, porque “cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas” (BHABHA, 2001, p. 25).

O poeta popular não tem localidade fixa, cidadão do mundo ou nômade são atribuições que nos levam a crer na relevância do seu transitar, sendo a marca determinante desse sujeito pós-moderno. Sensível ao olhar o mundo e certo no que enxerga, ele faz da condição de

migrante a relevância de sua representação. Seu objetivo é guardar no escrito tudo que julga como importante para a posteridade. Sua obsessão está em proporcionar o novo a partir do já existente, o reinventado. Evidencia-se nesse universo o trabalho fronteiriço da cultura local que não é algo novo, mas um encontro com o novo, que cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Este ato não retoma apenas o passado como causa social ou precedente estético, mas “renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2001, p. 27).

No universo dos folhetos de cordel, a aproximação com a fênix, ave que renasce das cinzas, é uma triste comparação. O cordel não renasce, ele não é retorno. O cordel nunca morre e sim se mantém, renova-se e se adapta às condições de cada contexto social ao qual está inserido. Como costumava dizer o poeta popular Manoel Monteiro<sup>3</sup>, “o cordel tem sete vidas”. Concordamos com essa assertiva, o cordel é fio *continuum*, movente, não necessita de investimento em prol de qualquer forma de renascimento: mantém-se vivo desde sua origem pelo embate de culturas que se aproximaram ideologicamente.

Poderíamos, no entanto, aproximar o mito da fênix ao cordel se levássemos em conta o fato da fênix poder carregar consigo uma grande quantidade de peso sobre as costas. É desconhecida essa outra parte do mito que descreve que a fênix chegava a transportar nas costas o equivalente a um elefante. Como a pequena ave mitológica que transportava um peso demasiado nas costas, o cordel é escritura que ressignifica as vozes de muitas tradições. Geralmente são oito páginas de uma memória incalculável de tradições renovadas e adaptadas aos receptores: leitores/ouvintes contemporâneos. Comparada ao benu, ave sagrada para os egípcios e que, assim como a fênix para os gregos, tinha o poder de elevar ao Sol, o cordel também tem a propriedade de nos fazer enxergar, traz-nos a luz (epifania), revelação da *enargeia*. Suas vozes entoam cânticos de louvores ou de piedade. Relatam ou suplicam acerca das condições de sua travessia. São discursos imbricados por uma retórica de fixação de imagens enunciadas num plano de significação das identidades que se fundem num processo de atualização dos sentidos de uma existência continuada, registrados em manuscritos da memória popular.

---

<sup>3</sup> Poeta nascido em Bezerros (PE), em 1939, radicado em Campina Grande (PB).

Bhabha (2001) nos fala de uma intervenção histórica como evento representado no discurso que, de algum modo, escapa ao controle. Dessa forma, faz-se necessário reconhecer a força da escrita, sua metaforicidade e discurso, como matriz produtiva que define o social e o torna disponível como objetivo da/para a ação do sujeito histórico. Isso se dá porque a textualidade não é simplesmente uma expressão ideológica de segunda ordem ou um sintoma verbal de um sujeito político. O sujeito é a matéria da política, é um evento discursivo, sua crise de identificação é inaugurada na *performance* textual que apresenta uma certa diferença no interior da significação de qualquer sistema político isolado. Por essa razão, não comungamos com a ideia de nascimento, morte e renascimento do cordel, como sugere muitos folcloristas, cremos, isto sim, que ele se mantém mediante uma tendência de mover-se e adaptar-se entre locais e culturas diversas. Por isso, não é produto de elite e nem produto de “ignorantes” e sim rastro constante do trajeto antropológico daqueles que são vistos como minorias. É espaço renovado para o dizer híbrido: enunciação dos que habitam na margem, no terceiro espaço. Os que fixam a fronteira como o local da cultura.

Exemplo de enunciação híbrida, presente nas diversas culturas, o cordel faz presença ou impõe uma presença que ameaça as bases da cultura da classe dominante, que sempre teve o espaço da voz, mas que se vê ameaçada por um “sujeito” que sendo de fora enxerga e denuncia as cicatrizes deixadas pela história de uma classe dominante.

Evidenciar a importância do momento híbrido de mudança política é constatar o valor transformacional da mudança que reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que “não são nem o Um (a classe trabalhadora como unidade) nem o Outro (as políticas de gênero), mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2001, p. 54-55). Entre gênero e classe há uma negociação em que cada formação enfrenta as fronteiras deslocadas, e diferenciadas, de sua representação como grupo, bem como nos lugares enunciativos nos quais os limites e limitações do poder social são confrontados em uma relação de luta. A enunciação dessa luta, foco na diferença cultural, problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. E, dessa forma, busca-se solucionar o problema que se coloca no trâmite da constatação que impõe que, “ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é

necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico” (BHABHA, 2001, p. 64).

Sustentado pelas reflexões de Lyotard e de Foucault, Bhabha (2001, p. 93) aponta o ritmo pulsante do tempo do enunciado como o responsável pelo desenho da narrativa da tradição. Com Lyotard, ele sugere que nas tradições populares nada se acumula, as narrativas se repetem o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. E o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas ao esquecimento. Foucault destaca que o motivo deste esquecimento se dá porque a linguagem sempre parece estar habitada pelo outro lugar, o distante. A linguagem é esvaziada pela distância.

Frente à problemática da linguagem (sujeitos, tempos e espaços que atualizam o discurso), conclui-se que é instaurada uma situação de constante encaixe, tomadas e retomadas enunciativas que tornam impossível encontrar o primeiro enunciador da palavra. É o caso do cordel. Elemento híbrido de uma cultura complexa, o folheto se impõe como voz de um tempo e de um espaço situado que não fica apenas nos relatos de acontecimentos locais. Extrapolando a fronteira que separa o espaço geográfico e social, ele informa, denuncia e relata com propriedade as coisas que estão efetuando mudanças na sociedade. Diferente da ideia de que o folheto é uma espécie de jornal do povo<sup>4</sup>, preferimos acreditar no dinamismo material do manuscrito, atravessado por metáforas de acontecimentos e que escapa a uma designação única. Seu discurso é atualizado mediante o deslocamento no tempo e no espaço das enunciações vivenciadas pelos sujeitos relacionados com tais produções.

Como percebemos, a escritura se adapta aos postulados de cada tempo. Por essa razão, o cordel do século XXI é signo de uma cultura do pós (ponte entre o antes e o depois). Longe de classificá-lo como atemporal, preferimos crer na adaptabilidade de mudar conforme o terreno (domínios que podem ser geográficos, de gêneros, textual etc.) e a situação ideológica que se encontra. Dessa forma, sustentamos que a constante renovação dessa escritura propicia o poder de narrar, descrever e argumentar acerca do homem, sua origem e o além tempo.

## **2 O “entre-tempo” do cordel: escrituras proféticas contemporâneas**

---

<sup>4</sup> Classificação dos poetas populares, como sugere Costa Leite.

Na perspectiva teórica delineada, não cabe mais falar em “ressurgimento” ou “resgate” de algo que nunca saiu da cena sociocultural e histórica no Nordeste brasileiro: sempre haverá diferenças e um espaço de aproximação das diferenças, de vozes híbridas, dissonantes, mas reveladoras do papel do colonizado em terras de colonos. E num Brasil colonizado (?), o cordel é a marca constante da pré-colonização e da pós-colonização, da contínua necessidade de se fazer colônias. Está atento ao novo e para tudo busca explicação, renovada em mídias contemporâneas enunciadas em versos com poucas rimas e em papel de baixo custo.

O folheto de cordel se põe como escritura significativa da modernidade, aproximando-se, assim, do ideal de discurso contemporâneo, significado a partir do “entre-tempo”, ou cesura temporal, que emerge da tensão entre o acontecimento da modernidade e a continuidade do progresso, reserva para o fluxo dos tempos modernos. A demarcação desse espaço-tempo (entre-tempo) determina a efetivação do discurso da modernidade. Sem ele não há “além”, não haverá um tempo que extrapole o colonial, que permita calar a voz do colonizador e ceder ao colonizado a dinâmica da enunciação.

Permitir que a história seja contada a partir de um dizer híbrido é investir na valorização de vozes que por tempos foram o estigma do silenciamento. Vozes que falam de um entre-lugar, de um entre-tempo, da fronteira. Por esta razão, cabe termos a consciência de que sem o “entre-tempo pós-colonial” o discurso da modernidade não pode se tornar escritura. Corre-se o risco de ele ser inscrito como uma narrativa histórica da alteridade que explora formas de antagonismo e contradição social que ainda não tiveram uma representação adequada, o que é próprio de uma identidade de sujeito político em processo de formação. Com isso, evita-se uma ênfase de enunciações próprias do ato do hibridismo cultural que ainda estão em processo de tradução, mas que figuram socialmente como vozes de supervalorização de diferenças culturais (BHABHA, 2001). O que não é o caso do cordel. Não há instituição que autorize o dizer do cordel. Ele impõe e traz à tona a voz que denuncia, moraliza e faz crer sem nenhuma forma de censura. Nossas pesquisas têm demonstrado a inscrição de um sujeito político próprio dessa escritura. Informa, descreve, argumenta, travestindo-se de gêneros textuais que permitem a representação dos discursos negociados no espaço de enunciação do povo nordestino. Sua plasticidade cultural é tanta que ele se faz profecia e revela um desfecho para a história da humanidade (RODRIGUES, 2006; 2011).

Não traz o futuro para um presente, mas projeta o Eu de hoje no além Outro, resultado do envolvimento presente-passado com vistas em futuros pressagiados.

Escritura/voz, o cordel é um produto cultural, mas também, para muitos poetas, materialização textual de inspirações divinas que se fazem presentes entre os povos: discurso revelador de um visionário. Visão ou imaginação: “entre-tempo” de um “entre-lugar”. Torna-se valioso crer na visão imagética, como diria Santo Agostinho (1964), do dizer daquele que se insere no dito e assegura uma verdade acompanhada de um olhar para o além e para o altíssimo. “Verdade verdadeira” como assegura o poeta popular.

A associação com o sagrado é constante no cordel. Ele está na fronteira entre o sagrado e profano. É ponte entre o homem e o divino, porque exemplifica, moraliza, faz enxergar as imagens que mancham a alma do homem e podem levá-lo ao fim de sua existência ou a salvação eterna.

Ultimamente, nossos estudos revelam que as crises econômicas e os desarranjos climáticos (aquecimento global) servem de base ideológica para produções sustentadas pelo imaginário que rege as profecias de “fim dos tempos”. Dessa forma, o imaginário religioso cristalizado nas regiões onde o cordel circula é rearranjado em esquemas escatológicos que buscam trazer à tona a discussão do além como espaço de desfecho, como julgamento final das ações humanas. Quem nos dá um exemplo é Patativa do Assaré, no folheto *ABC do Nordeste Flagelado* (sem local, sem data):

**A** — Ai, como é duro viver  
nos Estados do Nordeste  
quando o nosso Pai Celeste  
não manda a nuvem chover.  
É bem triste a gente ver  
findar o mês de janeiro  
depois findar fevereiro  
e março também passar,  
sem o inverno começar  
no Nordeste brasileiro.

**B** — Berra o gado impaciente  
reclamando o verde pasto,  
desfigurado e arrasto,  
com o olhar de penitente;  
o fazendeiro, descrente,  
um jeito não pode dar,  
o sol ardente a queimar  
e o vento forte soprando,  
a gente fica pensando  
que o mundo vai se acabar.

**C** — Caminhando pelo espaço,  
como os trapos de um lençol,  
pras bandas do pôr do sol,  
as nuvens vão em fracasso:  
aqui e ali um pedaço  
vagando... sempre vagando,  
quem estiver reparando  
faz logo a comparação  
de umas pastas de algodão  
que o vento vai carregando.

**D** — De manhã, bem de manhã,  
vem da montanha um agouro  
de gargalhada e de choro  
da feia e triste cauã:  
um bando de ribançã  
pelo espaço a se perder,  
pra de fome não morrer,  
vai atrás de outro lugar,  
e ali só há de voltar,  
um dia, quando chover.

**E** — Em tudo se vê mudança  
quem repara vê até  
que o camaleão que é  
verde da cor da esperança,  
com o flagelo que avança,  
muda logo de feição.  
O verde camaleão  
perde a sua cor bonita  
fica de forma esquisita  
que causa admiração.

**F** — Foge o prazer da floresta  
o bonito sabiá,  
quando flagelo não há  
cantando se manifesta.  
Durante o inverno faz festa  
gorjeando por esporte,  
mas não chovendo é sem sorte,  
fica sem graça e calado  
o cantor mais afamado  
dos passarinhos do norte.

**G** — Geme de dor, se aquebranta  
e dali desaparece,  
o sabiá só parece  
que com a seca se encanta.  
Se outro pássaro canta,  
o coitado não responde;  
ele vai não sei pra onde,  
pois quando o inverno não vem  
com o desgosto que tem  
o pobrezinho se esconde.

**H** — Horrroso, feio e mau  
de lá de dentro das grotas,  
manda suas feias notas  
o tristonho bacurau.  
Canta o João corta-pau  
o seu poema funério,  
é muito triste o mistério  
de uma seca no sertão;  
a gente tem impressão  
que o mundo é um cemitério.

**I** — Ilusão, prazer, amor,  
a gente sente fugir,  
tudo parece carpir  
tristeza, saudade e dor.  
Nas horas de mais calor,  
se escuta pra todo lado  
o toque desafinado  
da gaita da seriema  
acompanhando o cinema  
no Nordeste flagelado.

**J** — Já falei sobre a desgraça  
dos animais do Nordeste;  
com a seca vem a peste

e a vida fica sem graça.  
Quanto mais dia se passa  
mais a dor se multiplica;  
a mata que já foi rica,  
de tristeza geme e chora.  
Preciso dizer agora  
o povo como é que fica.

**L** — Lamento desconsolado  
o coitado camponês  
porque tanto esforço fez,  
mas não lucrou seu roçado.  
Num banco velho, sentado,  
olhando o filho inocente  
e a mulher bem paciente,  
cozinha lá no fogão  
o derradeiro feijão  
que ele guardou pra semente.

**M** — Minha boa companheira,  
diz ele, vamos embora,  
e depressa, sem demora  
vende a sua cartucheira.  
Vende a faca, a roçadeira,  
machado, foice e facão;  
vende a pobre habitação,  
galinha, cabra e suíno  
e viajam sem destino  
em cima de um caminhão.

**N** — Naquele duro transporte  
sai aquela pobre gente,  
aguentando paciente  
o rigor da triste sorte.  
Levando a saudade forte  
de seu povo e seu lugar,  
sem um nem outro falar,  
vão pensando em sua vida,  
deixando a terra querida,  
para nunca mais voltar.

**O** — Outro tem opinião  
de deixar mãe, deixar pai,  
porém para o Sul não vai,  
procura outra direção.  
Vai bater no Maranhão  
onde nunca falta inverno;  
outro com grande consterno  
deixa o casebre e a mobília  
e leva a sua família  
pra construção do governo.

**P** — Porém lá na construção,  
o seu viver é grosseiro  
trabalhando o dia inteiro  
de picareta na mão.  
Pra sua manutenção  
chegando dia marcado  
em vez do seu ordenado  
dentro da repartição,  
recebe triste ração,  
farinha e feijão furado.

**Q** — Quem quer ver o sofrimento,  
quando há seca no sertão,  
procura uma construção  
e entra no fornecimento.  
Pois, dentro dele o alimento  
que o pobre tem a comer,  
a barriga pode encher,  
porém falta a substância,  
e com esta circunstância,  
começa o povo a morrer.

**R** — Raquítica, pálida e doente  
fica a pobre criatura  
e a boca da sepultura  
vai engolindo o inocente.  
Meu Jesus! Meu Pai Clemente,  
que da humanidade é dono,  
desça de seu alto trono,  
da sua corte celeste

e venha ver seu Nordeste  
como ele está no abandono.

**S** — Sofre o casado e o solteiro  
sofre o velho, sofre o moço,  
não tem janta, nem almoço,  
não tem roupa nem dinheiro.  
Também sofre o fazendeiro  
que de rico perde o nome,  
o desgosto lhe consome,  
vendo o urubu esfomeado,  
puxando a pele do gado  
que morreu de sede e fome.

**T** — Tudo sofre e não resiste  
este fardo tão pesado,  
no Nordeste flagelado  
em tudo a tristeza existe.  
Mas a tristeza mais triste  
que faz tudo entristecer,  
é a mãe chorosa, a gemer,  
lágrimas dos olhos correndo,  
vendo seu filho dizendo:  
mamãe, eu quero morrer!

**U** — Um é ver, outro é contar  
quem for reparar de perto  
aquele mundo deserto,  
dá vontade de chorar.  
Ali só fica a teimar  
o juazeiro copado,  
o resto é tudo pelado  
da chapada ao tabuleiro  
onde o famoso vaqueiro  
cantava tangendo o gado.

**V** — Vivendo em grande maltrato,  
a abelha zumbindo voa,  
sem direção, sempre à toa,  
por causa do desacato.  
À procura de um regato,  
de um jardim ou de um pomar  
sem um momento parar,  
vagando constantemente,  
sem encontrar, a inocente,  
uma flor para pousar.

**X** — Xexéu, pássaro que mora  
na grande árvore copada,  
vendo a floresta arrasada,  
bate as asas, vai embora.  
Somente o saguim demora,  
pulando a fazer careta;  
na mata tingida e preta,  
tudo é aflição e pranto;

só por milagre de um santo,  
se encontra uma borboleta.

**Z** — Zangado contra o sertão  
dardeja o sol inclemente,  
cada dia mais ardente  
tostando a face do chão.  
E, mostrando compaixão  
lá do infinito estrelado,  
pura, limpa, sem pecado  
de noite a lua derrama  
um banho de luz no drama  
do Nordeste flagelado.

Posso dizer que cantei  
aquilo que observei;  
tenho certeza que dei  
aprovada relação.  
Tudo é tristeza e amargura,  
indigência e desventura.  
— Veja, leitor, quanto é dura  
a seca no meu sertão.

Quem duvidaria de um sujeito que é testemunha ocular!? A voz inaugura, na poesia de Assaré, um espaço de promessa e profecia de acontecimento, além de servir como lentes de aumento para a verdade anunciada.

Nesta perspectiva, suplicar por chuva, chorar a morte do seu gado e o abandono de sua terra, não é apenas um relato de verdade, mas é também uma denúncia das reais condições enfrentadas pela instabilidade econômica do povo nordestino. Também é a “fotografia” da falta de água, comida, saúde, educação, moradia, desenvolvimento, esperança etc. Discurso mais atual que esse seria impossível. Sensível aos fatos que circulam de tempos em tempos, o poeta popular faz o outro crer na verdade estampada desde a capa do folheto ao discurso textualizado pela escritura da voz. Nada melhor do que o discurso direto para fazer crer na verdade do dito! Não é preciso aspas ou travessão, o poeta inicia com a marca da palavra e todo o texto é testemunho de uma voz que sustenta uma realidade jamais contestada.

Como percebido no folheto em análise, os desarranjos climáticos e imagens promovidas pelo sentimento de perda e de queda mexem com o imaginário e a imaginação do povo nordestino. Angustiado e fascinado pelo tema da morte do/no mundo, o cordel atualiza a temática do fim dos tempos e tem na Bíblia uma referência constante para a produção e promoção de discursos messiânicos e milenaristas em linguagem escatológica.

No cordel de Assaré, a crença no fim do mundo aparece de forma semelhante às profecias de julgamento divino dos povos israelitas, e em formato adequado aos leitores para

quem os folhetos são produzidos. No texto, percebe-se o apego ao descritivo em que as imagens, frutos de uma semântica cognitiva, cobra do poeta e de seu leitor/ouvinte uma memória de experiência do flagelo que é a seca no cotidiano do povo do Nordeste. O folheto trás à tona a memória de um “entre-tempo”: pressagia um acontecimento vindouro; fala do fim do mundo numa retórica de sermões proféticos; e se apega aos sinais da destruição do mundo como elementos de linguagem escatológica que permitem tecer uma trama textual pela dialética dos sentimentos de morte e grito pela salvação.

Neste espaço de enunciação, o cordel figura como escritura própria de um povo que permite que sua história seja contada pela aproximação de um dizer híbrido: fala num “entre-lugar” e num “entre-tempo” pós-colonial. Por essa razão, atualiza o discurso universal do medo da queda, da morte, sentimento humano de perda total.

### **3 Considerações finais**

Atentos aos acontecimentos mundiais e que afetam o nosso povo, os folhetos de cordel sinalizam para os atravessamentos ideológicos que cruzam as fronteiras dos sistemas econômicos e sociais. Desenham uma trama em que os sujeitos envolvidos interagem e são influenciados por uma lógica binária do poder colonizador.

O cordel invade esses territórios e impõe sua forma de análise fenomenológica dos sistemas de dominação. É a voz da minoria (GINZBURG, 2006; 2007) na trama histórica de uma narrativa de esquerda e de direita, em que o importante não é só o resultado (o queijo), mas também o processo (os rastros) e os meios (os vermes), sujeitos construtores, os personagens (reais e fictícios) do cordel, que desenham e são desenhados pela história, sendo analisados e avaliados pela ideologia presente em narrativas de sobrevivência, de envolvimento e desenvolvimento com o/no novo: “pequenos” lugares de renovação que provam que “as novidades, ou melhor, as rupturas abrem caminho através da reafirmação da continuidade com o passado” (GINZBURG, 2007, p. 259), porque “todos os livros [os folhetos de cordel] estão abertos ao mesmo tempo” (RICOEUR, 2007, p. 19).

Dessa forma, o folheto de cordel se põe como escritura significativa da modernidade: é atravessado pela palavra, pela voz que o atualiza e garante o dizer de uma subjetividade-objetiva, que o faz aproximar-se, assim, do ideal de discurso em via contemporânea. Ele é

memória social, materializada por uma estrutura discursiva (ACHARD, 2007), mas também é acontecimento (PÊCHEUX, 2007, p. 51), memória entendida como entrecruzamento dos sentidos imbuídos entre o elemento mítico, a prática e a história individual e social de cada um na cultura. Uma memória-acontecimento, materializada em imagem, visual ou acústica, ou mesmo uma imagem-acústica que funciona como diagrama, esquema ou trajeto enunciativo. Este é o cordel em travessia pelo século XXI.

Na internet, o cordel viaja num mundo dito sem fronteiras. Mas há ou não fronteiras no espaço virtual onde o cordel transita? Um dos grandes desafios desse gênero é o suporte digital, e sua aceitação dentre aqueles que sustentam que cordel é só o da tradição.

## REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre. (Org.). **Papel da memória**. 2 ed. São Paulo: Pontes Editores, 2007.
- AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**. São Paulo: Edameris, 1964.
- ASSARÉ, Patativa do. **ABC do Nordeste Flagelado**. Sem local, sem data.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Miryam Ávila; Eliana Lourenço; Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. SP: Companhia das Letras, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus, 1989.
- WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. (Org.). **Papel da memória**. 2 ed. Tradução de J. H. Nunes. São Paulo: Pontes Editores, 2007.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. São Paulo: editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Linduarte Pereira. **O apocalipse na literatura de cordel**: uma abordagem semiótica. João Pessoa: UFPB, 2006. (Dissertação de mestrado)

\_\_\_\_\_. **Vozes do fim dos tempos**: profecias em escrituras midiáticas. João Pessoa: UFPB, 2011. (Tese de doutorado)

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 2000.

[Recebido: 25 set.14 – Aceito: 15 nov.14]

## CRISTAIS DE MENTALIDADE: DITADOS COMO SINAIS IDENTITÁRIOS NO ROMANCE DA PEDRA DO REINO

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

**RESUMO:** Ariano Suassuna, autor de *Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca*, tinha como *leitmotiv* a valorização da produção material e imaterial do povo, através da evocação do que há de universal, eterno e poético no romanceiro nordestino. Tratado como elemento dramático no *Romance da Pedra do Reino*, o autor emprega formas simples como elementos identitários do povo sertanejo, tecendo uma estampa imagética de sua mentalidade. O presente artigo discute o emprego de ditados e provérbios como cristais de mentalidade imanescentes de costumes e história, crenças e tradições, filtrados mediante estados afetivos, moralizantes e pedagógicos que se tornam expositores de identidade.

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

**RESUMEN:** Ariano Suassuna, autor del *Auto da Compadecida* y *O Santo e a Porca*, tenía aprecio *leitmotiv* de la producción material e inmaterial de los pueblos, a través de la evocación de lo que es baladas universales, eternas y poéticas en el noreste. Tratada como un elemento dramático en el *Romance da Pedra do Reino*, el autor utiliza formas simples como elementos de identidad de la gente, tejiendo un patrón de las imágenes de su modo de pensar. Este artículo aborda el uso de dichos y refranes como cristales mentalidad inmanentes costumbres y la historia, las creencias y tradiciones, se filtra a través emocional, moralizante y estados pedagógicas que se convierten en la identidad.

**Keywords:** Oralidad. Identidad. Mentalidad.

### 1 Ditados e provérbios

*Se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem.*

Terry Eagleton

A fala proverbial traz em si mesma um quê de sabedoria e beleza que pertence ao mundo, à natureza humana. Espécie de “pronto-feito” fraseológico, ditados e provérbios funcionariam como instrumentos de conduta aptos para serem aplicados no cotidiano, proferidos numa fraseologia própria que, mediante recursos mnemônicos (como rimas e comparações), tornam-se vivos e atuantes na mentalidade dos povos.

Os provérbios, como Formas Simples que são, refletem a mentalidade de um povo, seus costumes e sua história, suas crenças e tradições, mediante estados afetivos, moralizantes e pedagógicos que se cristalizaram na alma deste e se tornam instrumentos de identidade. As

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade federal do Ceará, professor da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. E-mail: marcospaulo@unifap.br.

três sentenças acima podem formar um único parágrafo, pois todas estão falando do mesmo assunto.

André Jolles (1976) define Formas Simples como os traços de espírito de uma comunidade nas histórias e nas produções imateriais populares e folclóricas, sua ação se perfaz em dois aspectos: o ideológico e o linguístico. O indivíduo, na ação contínua da linguagem através da fala, transforma o fato e/ou o ser, empregando seu conhecimento linguístico e prévio de mundo, em conceito assimilado do ideológico para o linguístico. Entretanto, à medida que esses conceitos linguísticos são cristalizados nas inter-relações sociais das comunidades, passam a fazer parte novamente do campo ideológico, servindo de substratos a novas formas simples e demais produções imateriais da comunidade.

As Formas Simples nascem da disposição mental do povo em cristalizar o ser e/o acontecimento referencial num gesto verbal, através de propriedades específicas de querer dizer e significar. Estas surgem da necessidade de tornar o ser ou o fato analisado mais próximo de si e da comunidade na qual está inserido o indivíduo, transformando-se em marcador de identidade o substrato desta cristalização. Suzi Frankl Sperber (1997) assevera:

Entendo as formas simples com o sentido apresentado por Andre Jolles: opções não abrangidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, ainda que possam ser utilizadas por todas elas. Encontram-se na oralidade e na escrita, mas provêm da oralidade. São pré-literárias, precedendo as manifestações realizadas historicamente na cultura literária e virtuais, podendo realizar-se ou não, escolhidas por autores conforme o seu código cultural literário, social e histórico. São blocos de sentido e forma encontráveis em variantes e sequências da ação relatada ficcional e historicamente. Correspondem a uma experiência pré-literária caracterizada fundamentalmente pelo esforço em atribuir um sentido global, de totalidade, a um fenômeno ou conjunto deles. Reúne eventos que tematizam a realidade interna e externa do ser humano, porém de modo a superar o limite do instante e do fragmento. (SPERBER, 1997, p. 99)

A filóloga portuguesa Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos (1986), acerca das diversas nomenclaturas atribuídas aos provérbios, definiu:

Quaisquer notas acerca das designações pelas quais o provérbio, na Península Ibérica, é conhecido, têm de partir das palavras introdutórias que, tanto em estudos eruditos sobre a matéria, como, também, por vezes, em poemas, dramas, novelas ou na linguagem viva do povo, costumam anteceder o mais pequeno ditado. No primeiro caso, não faltam, é evidente, as designações eruditas tais como *parêmia*, *aforismo*, *apotegma*, *prolóquio*, *máxima*. *Adágio* que, a partir de 1500, se tornou corrente entre os eruditos, quase que não havia sido anteriormente utilizado. O

mesmo não sucede com *sentença* e, com mais frequência ainda, *provérbio*. [...] Temos ainda *dito*, *datado*. E além disso, *anexim*. [...] No passado, estas designações não eram, aliás, rigidamente separadas. Não podemos, no entanto, deixar de notar que *provérbio* tinha o significado mais amplo e designava qualquer sentença, de origem bíblica, ou clássica, ou oriental, ou nacional. Independentemente da sua utilização nos estratos altos ou baixos da sociedade. [...] *Sentença*, *dito* e, mais tarde, *adágio*, referia-se, geralmente, a sentenças moralizantes, com conteúdo ético sério, que, ora são postas na boca de filósofos sábios do Oriente (como o Locman de *Bocados do Oro*), do Grécia (Aristóteles, Platão, Sólon, etc.) ou de Roma (Séneca, Catão, Públio Ciro), ora na boca de Doutores da Igreja ou, de modo geral, na do sábio, do grego, etc. *Verso*, *rifão* e a designação *trebelho* a que ainda não fizemos referência, designam canções populares cantadas, sentenciosas, por vezes com uma certa malícia; e ainda *anexim* e *ditado*, que geralmente constituíam expressões rudes como aquelas que a plebe costuma inventar, para com elas traduzir vivências tristes ou alegres. (VASCONCELOS, 1986, p. 37-41)

Em virtude do objeto de estudo desta pesquisa, não se ateuve às distinções entre aforismos, anexins, ditados, máximas, parêmiás, provérbios ou sentenças, sendo bastante englobá-las numa única denominação, visto que entre elas há estreita ligação.

O aforismo, por exemplo, é uma sentença doutrinal que apresenta (sinteticamente) o mais importante de algum princípio, de alguma regra; o adágio, outra denominação comumente atribuída aos ditados, encerra um sentido doutrinal, encaminhamento ou conselho; muito semelhante ao provérbio, que se distingue do adágio por apresentar consigo um certo significado histórico.

Os ditados não nascem por geração espontânea na mentalidade dos povos, mas seguem um caminho de criação comum a outras formas simples: faz-se necessário que um membro desse povo, mediante um fato gerador, veja-se imbuído de um gesto mental para que crie um gesto linguístico; este, por sua vez, é filtrado em temas comuns ao homem, a fim de que se eleja um consenso sobre o posicionamento do mesmo perante o mundo e as tribulações e alegrias nele encontradas. Enunciado o gesto linguístico, faz-se necessário que os demais membros desse grupo lhe sejam simpáticos e passem a repeti-lo para que ele se cristalice na mentalidade deste povo.

Jolles (1976), citando Friedrich Seiler, esclarece-nos:

Diz-nos Seiler, às investigações mais recentes: os provérbios e ditados populares não brotam misteriosamente das profundezas da alma popular. ‘Como totalidade, o povo nada cria. Toda criação, toda invenção, toda descoberta emana sempre de uma personalidade individual. É preciso, forçosamente, que qualquer provérbio, qualquer ditado tenha sido primeiro enunciado por alguém, num certo dia, nalgum lugar. Se agradar aos que o ouvirem, será propagado como locução proverbial; é então provável que o retalhem e retoquem até dar-lhe uma forma prática para todo o

mundo, conservando-o, destarte, num provérbio ou ditado unicamente conhecido.' (...) Este processo tampouco está muito claro. O autor diz-nos que todo provérbio foi locução proverbial e que o povo como totalidade, nada sabe criar ou inventar – embora saiba perfeitamente, segundo parece, 'retalhar' e 'retocar' um objeto previamente existente, até incluir-lhe uma configuração cuja validade seja universal. Ora, acontece que o provérbio só se torna locução proverbial depois de ter recebido, do povo, essa forma dotada de universalidade e assim por diante. (SEILER apud JOLLES, 1976, p. 131)

A similitude entre estas formas é explicada por André Jolles quando este define que todas emanam de uma espécie de forma simples que seria a locução, na qual se atualizam os provérbios e os ditados. A locução ganha vida sempre que uma experiência é apreendida, reconstruída significativamente, compreendida e reempregada em experiências congêneres.

Sobre a utilização dos provérbios pela literatura, que, nos termos de Jolles se refere à transformação de forma simples em forma literária, Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1986, p. 35-36) definiu:

Compete-me chamar muito sumariamente a atenção para as múltiplas maneiras como a literatura aproveitou os clássicos ditos espirituosos e as sentenças populares, assim como para os diversos nomes pelos quais são designadas as várias espécies, muito diferentes entre si, no que respeita quer à sua origem, quer à sua utilização. (...) Nem à lírica popular nem à palaciana, faltam cantigas sentenciosas, compostas na sua totalidade por provérbios (ajeitados de forma a ganharem ritmo) ou em que cada estrofe glosa um provérbio diferente, o qual é, depois, retomado no último verso como refrão, ou literalmente ou com ligeiras alterações.

Semelhantes entre si, de “ditados” denominaremos todos os exemplos colhidos no *Romance da Pedra do Reino*, a fim de seguir as ideias de André Jolles e por se considerar a denominação mais acessível ao leitor comum, além daquela que melhor envolve todas as demais.

## **2 O Romance da Pedra do Reino**

O *Romance da Pedra do Reino* é narrado pelo protagonista Pedro Dinis Ferreira Quaderna que, ao ser preso por autoridades do Estado Novo, em Taperoá, escreve sua epopeia, seu memorial, a partir das histórias de seus ancestrais: “Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu ‘romance’ é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido” (SUASSUNA, 1976, p. 5).

A obra levou vários anos para sua composição, de 1958 a 1970, período de maturação no qual Suassuna pôde compor um verdadeiro labirinto narrativo e simbólico, enveredando pelos caminhos da memória, da história e da fantasia. A obra prima de Suassuna, lançada em 1971, se divide em cinco livros, estes subdivididos em 85 “folhetos” (“Folheto”, bem como “Livrinho de Feira”, é o nome dado ao impresso pelos poetas e leitores da poesia popular). Os livros são: “I — A Pedra do Reino”; “II — Os emparedados”; “III — Os três irmãos sertanejos”; “IV — Os doidos”; e “V — A demanda do sangral”.

Ariano aponta constantemente a vinculação de sua obra com a cultura popular. Desse modo, no romance há inúmeros sinais identificatórios de tradição. Uma criação febril, polifônica, labiríntica, transcendendo a linearidade, na qual realidade e imaginário, sagrado e profano, trágico e cômico se misturam nas incríveis peripécias, artimanhas e *desaventuras* de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Decifrador, o Astrólogo.

A imagética armorial, o híbrido entre os sinais da identidade medieval ibero-moura com o negro e o índio, formam o ser castanho (esse ser castanho é o que Roberto Pontes denominou de *afrobrasiluso*, em *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*), demarcando as insígnias que norteiam a tessitura do *Romance d’A Pedra do Reino*, nas visagens, lendas, mitos, adágios e sonhos amalgamados com o real e o cotidiano.

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura*, Suassuna (2000, p. 27) declarou que começara a tomar notas para a produção do romance em 1958, como uma forma de homenagear seu pai, assassinado como represália pela morte de João Pessoa.

Antes, o autor pensara em produzir uma biografia do pai, ou um longo poema que se chamaria “O Cantar do Potro Castanho”, contudo foi com a *Pedra do Reino* que Ariano contou, de maneira ficcional, os acontecimentos de 1930. Foi com ela que enveredou na matéria humana – riso, sonho, desejos, angústias e deformidades – para expiar a memória do pai e enaltecer a identidade nordestina.

Rachel de Queiroz (1976), no prefácio do romance de Suassuna, confidencia:

A primeira vez em que Ariano Suassuna me falou na Pedra do Reino disse que estava escrevendo “um romance picaresco”. Me interessei logo – lembrei-me das astúcias, da picardia, das artes graciosas do meu querido amarelinho João Grilo, e de certa forma fiquei esperando novas e mirabolantes aventuras deste ou de outro amarelinho parecido, desenvolvidas ao longo de uma história em muitos capítulos – porque ele me avisara também de que o romance era comprido. Mas o paraibano me enganou. Picaresco o livro é – ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro – sei lá como é que diga!

Porque depois de pronto A Pedra do Reino transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse. (QUEIROZ, 1976, p. 11)

À proporção que Quaderna descortina ao leitor o sertão castanho, expressando sua vivência nos fatos que levaram à morte seu padrinho, percebemos que o ato discursivo da personagem expressa a si mesma, fazendo com que a narrativa assuma a forma de memória, presentifica-a, expondo-a de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”.

Obra de difícil definição, as memórias de Quaderna podem também ser consideradas um romance policial, dado o assassinato, em 24 de agosto de 1930, de dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, tio de Quaderna, morto numa situação emblemática de romance policial, a morte em quartos fechados.

O próprio Quaderna explica o romance a seus dois mestres, Clemente e Samuel:

– Sim! Consegui essa receita, primeiro, no Dicionário Prático Ilustrado, que recebi de meu Pai. Depois, no livro da genial Albertina Bertha, que Samuel me emprestou. Essa mulher é os pés da Besta, Samuel! É filha de um Conselheiro do Império, Lafayette Rodrigues Pereira, de modo que a palavra dela vale quase tanto quanto a do Doutor Amorim Carvalho, Retórico do Impostor Dom Pedro II! Ela diz que romance já foi “uma forma de Poesia sem canto”. Depois, passou a designar as “narrativas em Prosa”. Mais tarde, ainda, os romances “aparecem sob forma de sátira, de alegoria, de fabulários que se acompanhavam de cantos joviais e obscenos”. Modernamente, diz ela que é importante “o romance inspirado pelos novos métodos de instrução criminal”. Olhem, copiei, no livro, essa parte da receita, e vou lê-la. Diz ela que nesses “romances de instrução criminal”, o enredo para a pista do assassinato “se faz sempre pelo grande Decifrador” e a história termina sempre com “a Virtude recompensada e o Crime punido”. – Não entendi! – falou Clemente. – O que é que você quer dizer com isso? – Quero dizer que, com a história da morte de meu Padrinho, eu poderei fazer um “romance de instrução criminal” pra homem nenhum botar defeito! A história tem todas as qualidades. Primeiro, é terrivelmente cruel. Ora, o Doutor Amorim Carvalho diz que “a Tragédia e a Epopéia podem tirar seus heróis do seio dos grandes criminosos para, ao lado das suas atrocidades, fazer brilhar comoventes virtudes”. Depois, meu Padrinho foi degolado dentro dum quarto sem janelas, cuja porta ele mesmo trancara por dentro. Assim, a morte dele tem todas as características do “grande Crime indecifrável” que a genial Albertina Bertha considera indispensável aos grandes “romances de instrução criminal”! –

Mas se a morte de seu Padrinho não foi decifrada, não poderá servir de assunto, porque a mesma Albertina Bertha observa, muito bem, que os romances desse tipo terminam com a decifração do crime e o castigo do criminoso! No caso, como é que você vai revelar o herói-criminoso, se ninguém sabe quem foram os assassinos de seu Padrinho? – Clemente, eu sou um astrólogo e Decifrador profissional, e digo a você que vou decifrar o Enigma e revelar o Herói dessa história, de qualquer maneira! Depois, tem ainda uma coisa: Albertina Bertha diz que o romance ainda evoluirá, e que “a Guerra produzirá uma Obra embebida de alternativas de vingança e perdão, inflamada de furor épico, rubra, empenachada de altivez e de vitórias,

dolorosa, das renúncias graves e da Vida cantante, por amor a uma defesa, a um símbolo; a um ideal, à Pátria”. (SUASSUNA, 1976, p. 180-181)

E complementa, quando inquirido pelo Inquisidor:

– Nenhum sinal? Nem um botão de camisa? Nem um fio de cabelo? O fato foi verificado? Não havia nenhum indício? – O fato foi verificado no processo, Excelência: não havia indício nenhum! Eu não já lhe disse que isto aqui é um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopeico? Ora indício! Com indício, é canja, qualquer decifrador estrangeiro decifra! No caso, não havia nada: nem vela dobrada, nem disco mortífero, nem botões de camisa, nem abotoaduras de ouro, nem fios de cabelo, nem alfinete novo, nem nada dessas outras coisas que costumam fornecer pistas aos decifradores dos ridículos enigmas estrangeiros! Para o meu enigma, portanto, só um Decifrador brasileiro e de gênio! (SUASSUNA, 1976, p. 293)

Devemos destacar que o “romance policial” fica sem solução, visto que a obra termina sem que o real culpado (ou culpados) do assassinato sejam apontados, mas as incríveis peripécias, artimanhas e desaventuras de Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna continuarão numa obra maior da qual o *Romance da Pedra do Reino* faria parte. Este foi exatamente um dos motivos da escolha da obra que examinamos, por ser “work in progress”, portanto ainda pautável à influência da cristalização da identidade nordestina.

A obra poderia também ser classificada como o relato de uma saga, a dos Ferreira Quaderna, fidalgos do sertão. A saga é uma das mais ricas *Formas Simples*, que, segundo André Jolles (1976), é a narrativa em prosa de teor heroico acerca de uma família ou clã ou, por extensão, de um povo, de origem popular e oral, que remonta às tradições orais.

No universo mental sertanejo podemos encontrar os matizes que fundariam as disposições mentais originárias da saga, como o sentimento de pertencimento advindo da identidade (principal referencial da saga), representada pelas ligações consanguíneas de uma família, que no nordeste brasileiro se revelam na fidalguia sertaneja.

Em várias partes da *Pedra do Reino*, Quaderna faz referência a sua família, ressaltando-lhes a nobreza e a fidalguia, sinais de mestiçagem e hibridação que cristalizam uma forma simples, a saga – de teor tão estrito – no imaginário e na identidade nordestina, recriando uma cosmogonia imagética nova, a saga dos Reis Castanhos do Sertão.

Quaderna se refere, ainda, aos atuais membros de sua família, *severinos* (utilizou-se o termo como adjetivo, apoderando-se da significação traçada por João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*) do sertão, dando-lhes o vulto do sangue:

Quando da nossa ruína econômica, nós, filhos legítimos de meu Pai, vimo-nos em situação difícil. Primeiro, nenhum de nós queria decair ao ponto de caixeiro ou empregado de comerciantes, burgueses mesquinhos a quem servir seria uma desonra para simples filhos de Fidalgos: quanto mais para nós, descendentes de Dom João II, o Execrável! Além disso, a terra que, segundo o genealogista Carlos Xavier Paes Barretto, é indissolúvelmente ligada à Fidalguia, em nosso caso não valia mais um vintém, retalhada entre os bastardos de meu Pai! Saímos, então, por portas travessas. Manuel, o mais velho, foi ser Vaqueiro, no Sertão do Sabugi. Francisco, tendo entrado na “Guerra de Doze”, tomou gosto pela vida errante e tornou-se “cabra-do-rifle”. Antônio verificou praça na Polícia, indo assim fazer companhia a Francisco como fidalgo-de-espada. E como os Vaqueiros são pequenos-fidalgos, a serviço dos “ricos-homens” que são os Fazendeiros, estavam agora, todos três, com seus problemas razoavelmente solucionados. Quanto a mim, incapaz de cavalarias, meu Pai me destinou à carreira eclesiástica, que, podendo me levar até o posto de Bispo, poderia me tornar Príncipe da Igreja, dignidade quase tão alta quanto a dos Reis, meus antepassados. (SUASSUNA, 1976, p. 129)

O título nobiliárquico de “Dom” passa a representar uma insígnia de valor, mais do que um “título” em si, que justificaria os sonhos e anseios de Quaderna, nos planos de ascensão a *Gênio da Raça* e na construção do *Castelo Literário*, ladeado pelas rochas irmãs da Pedra do Reino.

Se se pede uma definição às desventuras de Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, ficou-se então com a feita por Rachel de Queiroz (QUEIROZ, 1976, p. XI-XII) no “Prefácio”, pois é aquela que melhor traduz o espírito tradicional imanente à obra, que melhor revela o caminho labiríntico da narrativa e que melhor manifesta o estilo de Suassuna:

Mas se o hábito da rotulagem faz a gente insistir na tentativa de situar o livro dentro de um gênero – pois que então fique como romance; será romance este livro tumultuoso de onde escorre sangue e escorrem lágrimas, e há sol tirando fogo das pedras, e luz que encandeia, e um humor feroz e uma ainda mais feroz e desabrida aceitação da fatalidade. Contudo, também poderia ele ser uma Crônica – no sentido de que relata casos supostamente históricos, guerras e armadilhas e elevação e trucidamento de reis, rainhas e princesas. Mas também é profecia e doutrinação, também é romance de cavalaria e conto fantástico – e romance erótico, por que não? erotismo seco, reduzido aos essenciais, uma espécie de erótico sem luxúria, esfolado e ríspido. É profético, porque passa por ele todo um sopro religioso, partindo embora de boca maldita – mas nunca chega a ser demoníaco. E o heroísmo é todo entremeado de covardia, como o resumo do Dom Pedro Diniz Quaderna em pessoa: – os ouropéis heróicos apenas encobrem a sórdida velhacaria, o medo e os suores frios de degenerado descendente dos ferozes reis sertanejos do castelo das duas torres.

As expressões proverbiais se tornam claro recurso identitário à proporção que informações de cunho social, histórico e geográfico, assim como informações de cunho

jocosos, religiosos e de trabalho, etc. – sinas de mentalidade – se cristalizam em sentenças calcadas na experiência das ações humanas.

### 3 Cristais no sertão

A *Pedra do Reino* junta-se a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, para compor um gigantesco painel sobre o Brasil do interior e a identidade do Nordeste brasileiro, expressa em verso e prosa pelos artistas do povo. Na obra, ditados e provérbios cristalizam a mentalidade do sertanejo, ressignificando sinais identitários mediante a ação de formas simples.

Seguem-se registros de provérbios, locuções proverbiais, máximas, anexins e ditados que se cristalizaram no romance<sup>2</sup>. Esta informação ficaria melhor em nota de rodapé e não no corpo de texto.

Fatal destino o dos brasílios Mestres!  
Fatal destino o dos brasílios Vates!  
Política nefanda, horrenda e negra,  
pestilento Bulcão abafa e mata  
quanto, aos olhos de irônico estrangeiro,  
podia honrar o pátrio pensamento! (PR, 29)

A expressão “abafa e mata” na estrofe de Fagundes Varela, citada por Quaderna, é deveras empregada no sertão, significando “traíçoeiro, o que arma armadilhas, aquele que age por traição”.

– É mesmo! – comentei. – Minha sede de caçador é tanta que, vendo a caça menor, perto, nem me lembrei que podia espantar a maior! Mas isso é de quem é caçador, mesmo, e, como diz o ditado, “é melhor uma rola na mão do que duas no cu!”. (PR, 83)

O ditado “é melhor uma rola na mão do que duas no cu!” é uma corruptela de “é melhor um pássaro na mão que dois voando”, significando a necessidade de se “manter os pés no chão”, ou seja, ser realista contentando-se com o que se tem ao invés de se entregar aos sonhos e nada alcançar.

---

<sup>2</sup> Doravante, as citações que se referem à *Pedra do Reino* serão grafadas da seguinte forma: (PR, n), onde o “PR” significa a obra e o “n” a página onde se encontra a citação.

Corruptela que também se encontra em “um ar de quem provara e não gostara” de “comeu e não gostou” no trecho “O Corregedor fez ‘um ar de quem provara e não gostara’, como dizia minha Tia Filipa. Mas resolveu passar por cima. Trocou um olhar com Margarida e continuou” (PR, 270). A expressão se traduz como “insatisfação”, ou ainda, “como alguém que tem que aceitar algo por obrigação”.

– Bem, Senhor Corregedor, como eu já disse, soube de todas essas histórias por intermédio de terceiros, e, "como dizia a vaca quando começou a correr atrás de Mestre Alfredo, quem conta um conto aumenta um ponto". Assim, não seria nada demais que eu, por minha vez, aumentasse meu ponto, pois é, mesmo, uma característica das Epopeias essa de seu fogo vir sempre coberto de fumaça (PR, 411).

O ditado “quem conta um conto aumenta um ponto” é deveras conhecido, podendo ser interpretado como um exercício de criatividade ou inclinação à fantasia, um exercício de intertextualidade e reinvenção. Observa-se que Quaderna emprega a forma mais tradicional, aludindo a expressão a um certo *Mestre Alfredo*, dando a expressão um ar de sabedoria pela autoridade de quem a proferiu: *mestre*.

Também na mesma citação encontramos outra locução proverbial: “fogo vir sempre coberto de fumaça”, referente a “não há fumaça sem fogo”. Ditado de origem latina – *Ubi fumus, ibi ignis* – retrata a um só tempo a importância de se observar os sinais para se chegar a uma proposição, assim como a riqueza simbólica do termo “fogo”, tão comuns em outros provérbios e máximas, como o “Quando a casa do vizinho está pegando fogo, a minha casa está em perigo” (Horácio), “Não há fogo sem fumo”, ou ainda as variantes galega (Onde há fumaça, houve fogo) e russa (Não há fumaça sem fogo): “Sim, porque, na minha opinião, a história da furna do Profeta Nazário pode ter sido é uma revelação de botija referente ao tesouro e ao testamento do Rei Degolado (PR, 502)!”.

Na citação acima há a criação de uma locução proverbial, “revelação de botija”, ao se apoderar metaforicamente do termo “botija”, que se refere a “um segredo, um tesouro escondido”. “Revelação de botija” é uma descoberta grandiosa, algo sobrecomum que estava escondido e que não teria a menor possibilidade de ser revelado.

O ditado “não tem nem um pra remédio” que equivale a “não ter pelo menos um para salvar” ou “está em falta completa” encontra referencial em “um jacu, pra remédio”, presente na citação abaixo.

Cheio de orgulho, meti o peru-do-mato no bisaco, e foi assim que, naquele dia memorável, acrescentei a morte de um jacu a lista dos meus heroísmos. Mas o Sol já ia mais ou menos alto, jacu não apareceria mais. Saímos das esperas e fomos ao encontro dos outros, que já gritavam por nós. Argemiro tinha matado um jacu e Leônidas outro; empate comigo, surrados por Malaquias! A Deósio, não aparecera “um jacu, pra remédio”: nem atirar ele conseguira! (PR, 92)

No *Romance da Pedra do Reino* percebe-se que o termo “onça” adquire uma significação plural nos vários contextos em que é empregado. No Folheto I, “Pequeno cantar acadêmico a modo de introdução”, por exemplo, “onça” significa o *mundo*, o *divino* e a força feroz do animal:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração ferosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol.

Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme e altíssima pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o do nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercando a nossa Vila e cercados eles mesmos por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem, Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol o abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo. (PR, 3)

A força e a ferocidade são os mesmos significados que dão a tônica aos provérbios “Quem banca o Carneiro, e não o homem, a Onça chega por trás e come” e “Depois da Onça estar morta, qualquer um tem coragem de meter o dedo no cu dela” (PR, 12), assim como se percebe em “quem tem medo de Onça não se mete a andar no mato” (PR, 334). Outros exemplos de provérbios de força: “não se incomode não, que o café dele está se coando!”, “não faço isso nem que você me dê um doce!”, “rebento, mas não afraco!” e “compre cinco tostões de cá-te-espero”.

Destacam-se, ainda, aqueles que revelam sinais de religiosidade cristalizada na identidade nordestina e que se cristalizaram em seus provérbios, tornando-se redivivos na Pedra do Reino.

Quanto ao segundo Cavaleiro, para evocá-lo aqui talvez seja ainda mais necessário que eu me socorra das Musas de outros Poetas brasileiros e da minha própria – aquele Gavião macho-e-fêmea e sertanejo ao qual devo minha visagem poética e profética de Alumiado. Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de “aura” que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos “por aqueles que tinham olhos para ver”. (PR, 15)

A locução proverbial “aqueles que tinham olhos para ver” bem se assemelha a “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas”, registrado em “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: Ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da árvore da vida, que está no meio do paraíso de Deus” (Apocalipse, 2:7), preservando-lhe o sentido, assim como em “tudo era uma questão de saber olhar” (PR, 125): resíduos de religiosidade no imaginário sertanejo.

Outro ditado que se cristaliza na Pedra do Reino é “a terra se abria e ele fora sepultado em suas entranhas”, de intenso teor metafórico, resíduo de mentalidade presente também na locução “E a terra abriu a sua boca, e os tragou com Coré, quando morreu aquele grupo; quando o fogo consumiu duzentos e cinquenta homens, os quais serviram de advertência” (Números, 26: 10):

– Aí é que está o nó, Excelência, ou melhor, aí é que está a parte mais astrológica e zodiacal do nó! Naquele dia, quando nós descemos daquela torre astrosa e fatídica, nova e terrível surpresa nos aguardava, embaixo: Sinésio, o filho mais moço, mancebo que andava então pelos vinte anos, tinha desaparecido. Parecia que “a terra se abria e ele fora sepultado em suas entranhas”! (PR, 295)

O próprio Quaderna, neste enxerto, explica-nos a utilização desta expressão, afirmando que a utiliza por dois motivos: primeiro, por estilo, “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda”; segundo, pela expressão descrever com precisão o destino de seu primo Sinésio:

Agora, porém, quando eu afirmei que a terra se abriu e meu primo e sobrinho Sinésio foi sepultado em suas entranhas, não estava falando assim somente por uma questão de estilo não. Usei a expressão, primeiro porque é a usada em todos os “contos” do Almanaque Charadístico, de onde a copiei. Depois, porque, no caso, ela

se aplica perfeitamente à estranha Desventura de Sinésio, o Alumioso, e à Demanda Novelosa do Reino do Sertão! (...) Mas as pessoas que, aqui na Vila e no resto do Sertão, eram contrárias a Sinésio, isto é, os partidários do usineiro e dono de minas Antônio Noronha de Britto Moraes, esses diziam que Sinésio estava morto e bem morto, sepultado não no subterrâneo, mas sim debaixo dos clássicos e comuns sete palmos de terra que cobrem todo mundo! Como Vossa Excelência pode ver agora, em qualquer dos casos a expressão do Almanaque Charadístico se aplica perfeitamente, porque, seja no chão ou no subterrâneo, o fato é que a terra se abriu e Sinésio foi soterrado – ficou ali, soterrado, sepultado em suas entranhas! (PR, 295-298)

Concentrados da sabedoria coletiva, os ditados são gestos linguísticos registrados na mentalidade, em seguida lapidados antes de se cristalizarem no conhecimento de mundo dos povos.

Lapidados por meio de uma linguagem absolutamente acessível e fácil de memorizar, em linguagem figurada, metafórica por natureza, especulando-se de maneira pedagógica e moralizante sobre os sentidos e as experiências da vida e das coisas do mundo concreto, como estas registradas na alma da Onça-Parda, o sertão-mundo da Pedra do Reino.

#### **4 Conclusão**

O realismo transfigurado pela mentalidade é o que matiza a narrativa de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, *o Romance da Pedra do Reino*, o castelo literário do fidalgo castanho, transformando fatos em referências simbólicas recobertas por camadas de um imaginário sertanejo.

A “ação de registro” das memórias de Quaderna durante o inquérito apresenta uma realidade magnificada, à proporção que se recria o real em arte, através do percurso dialógico entre fato e imaginário que permite ao herói uma “bipolaridade” entre o mágico e o sonho, entre a alucinação e a astúcia, entre o “faz-de-conta” e o “de vera”, num discurso mediador entre autor e personagem-narrador, entre Quaderna e o Corregedor, em estilo régio, em reinvenção de símbolos no narrar de sua ascendência e de seu desejo literário de compor a “obra máxima da humanidade”, cujo enredo será o “crime indecifrável” pelo qual esta sendo investigado.

Nesse movimento constante de fragmentos, Ariano Suassuna, pela voz de Quaderna, usa na Pedra do Reino “insígnias” de mentalidade na construção do estilo régio e epopeico de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, através da reelaboração constante de memória e tradição

em um novo contexto imaginativo, que trouxe ao texto novas possibilidades criativas que deram ao plano enunciativo uma “abertura de significação”, gerando a permanência de resíduos de realidade, sedimentos que serão novamente materiais de criação simbólica.

A recriação artística dessas formas simples apodera-se, mediante as “rememorações perpetuadoras” de Quaderna, de uma mentalidade que permanece no espírito sertanejo para a criação de uma “cumplicidade sutil” com o leitor no “jogo da linguagem”, no “jogo de metamorfoses da ficção”, na técnica picaresca, na sátira social, na sátira de costumes (políticos, literários, sociais e religiosos) que seduz o leitor mediante amálios de identificação com a condição do herói, através de projeções imagéticas deste com o narrador, registradas na alma da Onça-Parda, o sertão-mundo da Pedra do Reino.

Entre estes resíduos, encontram-se formas simples cristalizadas, ditados e provérbios ressignificados de forma a matizar o corolário imagético sertanejo, num tom entre o pedagógico e o artístico, entre o picaresco e o dramático, entre o moralizante e o jocoso, em mosaico caleidoscópico de sentidos.

## REFERÊNCIAS

JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

QUEIROZ, Rachel de. Prefácio. In.: SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 4 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

SPERBER, Suzi Frankl . Amor, medo e salvação. Aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n.41, p. 97-120, 1997.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 4 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Sales. 2000.

VASCONCELOS, Carolina Wilhelma Michaëlis de. Mil Provérbios Portugueses. In: **Revista Lusitana**. n. 7, Nova série, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, p. 29-71.

[Recebido: 11 set. 14 – Aceito: 21 set. 14]

## A CANTORIA CONCEBIDA COMO SISTEMA ARTÍSTICO-COMUNICACIONAL: PROPOSIÇÕES A PARTIR DO CONCEITO DE ANTONIO CANDIDO

Rafael Hofmeister de Aguiar<sup>1</sup>

*In memoriam* de Ariano Suassuna.

**RESUMO:** O presente artigo procura abordar a cantoria como sistema artístico-comunicacional. Com esse intuito, primeiramente, volta-se para o conceito de sistema em Antonio Candido. A partir disso, analisam-se os três elementos da tríade sistêmica proposta pelo crítico – autor, obra e público – na cantoria. Por fim, considera-se a possibilidade do sistema artístico-comunicacional da cantoria integrar o sistema literário brasileiro.

**Palavras-chave:** Cantoria. Sistema artístico-comunicacional. Antonio Candido. Sistema literário brasileiro. Poesia popular.

**RESUMÉ :** Cet article présente le ‘cantoria’ comme système artistique et communicationnel. Dans ce but, les chercheurs se proposent a réfléchir sur le concept système de Antonio Candido. Nous analysons trois points sur la triade systémique proposées par Candido - auteur, l’œuvre et receuteur. Pourtant, cette analyse considère que le « cantoria » est un système artistique et de communication passible de intégrer le système littéraire brésilien.

**Mots-clé :** Cantoria. Système artistique et communicationnel. Antonio Candido. Système littéraire brésilien. Poésie populaire.

### 1 Para começo de conversa ou uma possível introdução

A noção de sistema literário é central quando se fala na obra de Antonio Candido desde o ponto de vista literário. O sistema se constitui em um conceito-chave que se pretende, neste ensaio, transpor para os decantes da cantoria nordestina. A fim de manter a inteligibilidade da reflexão, foi realizada a divisão em duas partes: a primeira procura resenhar a ideia de sistema em *Formação da literatura brasileira* e *Literatura e sociedade* (ensaio “A literatura e a vida social”) e a segunda examina a cantoria dentro da órbita do sistema artístico-comunicacional. Há, ainda, uma observação final que não se constitui

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale e doutorando em Letras – Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com tese sobre uma tradição lusófona do improviso poético performatizada em Patativa do Assaré e nas manifestações culturais ligadas à cantoria. Atua nas disciplinas de Antropologia e Filosofia no Núcleo de Tutorias EaD da Universidade Feevale.

exatamente em uma conclusão, mas faz o movimento de pensar uma epistemologia que possibilite que o sistema da cantoria integre o sistema literário brasileiro.

## 2 Resenhando o conceito de sistema em Antonio Candido

Antonio Candido volta-se, pela primeira vez, para o conceito de sistema literário, tributário a Thomas Clarck Pollock<sup>2</sup>, na primeira parte (“Literatura como sistema”) da “Introdução” de *Formação da literatura brasileira*. A reflexão teórica sobre o conceito é anunciada como *secundária* pelo crítico, uma vez que afirma em nota que “a leitura desta ‘Introdução’ é dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo capítulo I” (CANDIDO, 2000, p. 23). Talvez, por isso, o autor se surpreenda, como declara no “Prefácio da 2ª edição”, com a repercussão que as reflexões teóricas introdutórias causaram. Mesmo que advirta que a *Formação* é “um estudo de obras” (CANDIDO, 2000, p. 15), a ideia de sistema permanece, tanto que, de certa forma, o retome no estudo “A literatura e a vida social” de *Literatura e sociedade*. O caminho a ser seguido aqui é expor as acepções a respeito do conceito na *Formação* para, depois, voltar ao ensaio de *Literatura e sociedade*.

A noção de sistema literário faz uma vinculação do sincrônico ao diacrônico, uma vez que está ligado diretamente à formação da literatura brasileira. O autor declara que a “*literatura* propriamente dita” é “considerada aqui [na *Formação da literatura brasileira*] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 2000, p. 23). Na perspectiva sincrônica, o sistema constitui-se na tríade autor-obra-público, uma vez que entre os seus denominadores estão:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os

---

<sup>2</sup> Candido (2000) revela a origem do conceito em Pollock no “Prefácio da 2ª edição”.

homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2000, p. 23)

O viés diacrônico advém da concepção formativa. Quando um sistema se forma na via sincrônica, ele passa a se perpetuar, de certa forma, na tradição, movimento diacrônico de formação de dada literatura.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2000, p. 24)

A nuance diacrônica, a partir do sistema, sustenta a perspectiva de processo formativo da literatura brasileira que se configura no período árcade, trazendo marcas das manifestações literárias anteriores e desenvolvendo-se no período posterior, como transparece no “Prefácio da 2ª edição”.

Suponhamos que, para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois. Foi este o pressuposto geral do livro, no que toca a divisão de períodos. Procurei verificá-lo através das obras dos escritores, postas em absoluto primeiro plano, desde o meado daquele século até o momento em que a nossa literatura aparece integrada, articulada com a sociedade, pesando e fazendo sentir a sua presença, isto é, no último quartel do século XIX. (CANDIDO, 2000, p. 15-16)

Mesmo que não se refira abertamente ao sistema, essa concepção manifesta-se em “Literatura e vida social” ao referir-se à tríade autor-obra-público.

Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística – autor, obra, público e vejamos como a sociedade define a posição do autor e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. (CANDIDO, 2010, p. 33)

A partir daí, Candido volta-se para cada um dos componentes da tríade. Pela importância que eles terão neste artigo na abordagem da cantoria, volta-se para a compreensão do crítico acerca deles.

Em relação à posição social do artista, é ressaltada a necessidade de reconhecimento do intérprete pela sociedade. Apesar de a arte ser uma criação individual, o papel do artista, bem como o destino que sua obra terá, depende da sua inserção na sociedade, dos efeitos de sentido engendrados pelo público.

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome para si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2010, p. 35)

É o reconhecimento do papel do artista pela sociedade que permitirá não só que a obra permaneça, mas também a associação entre os autores. Tais agrupamentos proporcionam fortalecimento junto à sociedade da posição do artista e estabelecem tradição por meio da aceitação, mais ou menos seletiva, de novos membros.

Uma vez reconhecidos como tais, os artistas podem permanecer desligados ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos geralmente determinados pela técnica. Esta é, em grau maior ou menor, pressuposto de toda a arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. É então frequente nas civilizações primitivas, mas também nas históricas, a existência de certas confrarias que as detêm e nelas iniciam outros indivíduos. Nestes grupos diferenciados e coesos, cuja sociabilidade se alimenta da atividade técnica, podemos ver um tipo de atuação da arte na configuração da estrutura social. Eles são decisivos nas civilizações sem escrita, pois sabemos que as técnicas são percíveis e que sua conservação acarreta problemas delicados de preservação, iniciação e transmissão, que só podem ser resolvidos mediante uma forte concentração de sociabilidade em torno delas. Vemos então a arte se associar ao segredo e ao rito, dando lugar à formação de grupos esotéricos, subordinando a aprendizagem a condições de ordem iniciatória.

Não é apenas entre primitivos, todavia, que a arte assume aspectos marcadamente grupais. Nas altas civilizações acontece o mesmo, bastando lembrar as confrarias de aedos na Grécia ou, na Idade Média, as de construtores de catedrais. A sociedade

como que destaca do seu meio um agrupamento detentor dos segredos técnicos, para realizar num dado setor as necessidades de todos. (CANDIDO, 2010, p. 38-39)

A obra seria resultado não só das inflexões do autor, mas também da própria configuração social. A sociedade influencia a obra nos seus aspectos conteudísticos e, especialmente, nos formais.

Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Estas técnicas podem ser imateriais – como o estribilho das canções, destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se a objetos materiais, como um livro, um instrumento musical, uma tela. (CANDIDO, 2010, p. 42)

A respeito do terceiro elemento da tríade, Candido (2010) aborda, em primeiro momento, a distinção entre artista e público no interior da sociedade. Se, em uma *sociedade primitiva* ou *rústica*, segundo os termos do autor, a distinção é tênue e parece até inexistente, na sociedade contemporânea, a diferenciação é nítida, e, muitas vezes, o público não se constitui “um grupo, mas um conjunto informe, isto é, sem estrutura, de onde podem ou não desprender-se agrupamentos configurados” (CANDIDO, 2010, p. 44). Quando surgem tais agrupamentos, eles influem diretamente sobre o *ato criador* do artista e, também, sobre a obra.

Existem, numa sociedade contemporânea, várias dessas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes. Elas aumentam e se fragmentam à medida que cresce a complexidade da estrutura social, tendo como denominador comum apenas o interesse estético. A sua ação é enorme sobre o artista. Desgostoso com a pouca ressonância dos seus romances, Tomas Hardy abandona a ficção e se dedica exclusivamente à poesia. Premido pela exigência dos leitores, Conan Doyle ressuscita Sherlock Holmes – que lhe interessava secundariamente, e prolonga por mais de 20 anos a série de suas aventuras. (CANDIDO, 2010, p. 45)

Não é só o público que atua sobre a obra, mas esta também influencia na constituição daquele, evidenciando uma relação dialógica. Outra informação importante é que a técnica age sobre a formação e caracterização do público, como demonstra Candido (2010):

Vejam agora a influência de um fator sociocultural, a técnica, sobre a formação e caracterização dos públicos. No caso da literatura, ou da música, as manifestações primitivas se ligam necessariamente à transmissão imediata, por contacto direto, e isto se junta aos motivos já apontados de ordem estrutural para limitar o público e intensificar a sua relação com o artista, criador ou executante, e frequentemente ambas as coisas. A invenção da escrita (para o caso da literatura) mudou esta situação, abrindo uma era em que foram tendendo a predominar os públicos indiretos, de contactos secundários, já referidos, e que adquiriram ímpeto vertiginoso com a invenção da tipografia e o fim do mecenato estamental. Em nossos dias, invenções como o fonógrafo e o rádio, para o caso da música, e a reprodução generalizada dos quadros, para a pintura, em condições de admirável fidelidade, deram lugar a um tipo inteiramente novo de público, alterando a própria atitude geral em face da arte, como ressalta nítido nos estudos de Malraux. CANDIDO, 2010, p. 45)

Ao descrever os componentes da tríade constitutiva do sistema, parece que Candido (2010) alarga o conceito para outros campos artísticos além do fenômeno literário escrito. Tal compreensão, a partir dos exemplos de outras artes citadas pelo autor, permite que se pense a compreensão de sistema em relação à cantoria nordestina, o que se objetiva neste artigo.

### **3 A cantoria e a possibilidade de sua constituição como sistema**

Antes de partir para a abordagem da cantoria como sistema, pretende-se traçar uma definição de cantoria. Elba Braga Ramalho (2000) delimita a cantoria a partir da descrição do seu possível acontecimento.

Uma dupla de violeiros repentistas cercados por seu público atento, num sítio, numa residência, num clube do interior e do litoral, ou mesmo das capitais nordestinas, numa bodega ou na feira, numa praça ou no teatro, prepara-se para o desafio. Sentados com uma postura rígida e o olhar em direção ao infinito, começam o seu “baião de viola” que tanto se constitui de um prelúdio ou introdução ao evento, quanto permite à dupla uma visão geral do ambiente onde deverão enfrentar o confronto de palavras que logo mais irão travar. Enquanto isso, a plateia se acomoda em silêncio e o ‘promovente’, ou seja, aquele que promove Cantorias, se encarrega de apresentar os artistas e de comandar o desenrolar dos repentes. Isto é Cantoria. (RAMALHO, 2000, p. 87)

O estudioso Leonardo Mota (1978, p. 3), em sua obra fundamental sobre a cantoria, *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*, por sua vez, conceitua cantador. Segundo ele, os cantadores são os bardos populares que vagam pelo sertão, “cantando versos

próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, peleja intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidencia os dotes de improvisação”.

Tanto na citação de Ramalho (2000) quanto na de Mota (1978), fica evidente a natureza performática da cantoria e seu aspecto de composição no improvisado. Decalcam-se algumas problemáticas acerca do autor – diante da interação cantador-público na performance e na participação do público no processo de composição poética (ZUMTHOR, 2010), quem é o autor? –, da obra – é possível pensar em uma fixação da obra dos cantadores? – e do público – quem é o público? e como funciona a sua relação entre a recepção e a obra? Segue, na exploração do objeto, a sistemática de pensar os três eixos separadamente, apesar dessa imbricação inerente.

### 3.1 O autor na cantoria: entre o indivíduo criador e o coletivo agregador de sentidos

A questão do público como possível coautor da cantoria passa não, apenas, pela sua direta participação, por exemplo, por meio da sugestão de motes a serem glosados, como também da ideia da literatura oral como obra coletiva (JAKOBSON, 2009)<sup>3</sup>. Embora a primeira concepção tenha razão de ser, haja vista a compreensão de Paul Zumthor (2010), a segunda desconsidera a compreensão de Candido (2010, p. 35) de que, inclusive, o que “chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo”, podendo-se diluir a imagem do criador no seio da comunidade. Todavia, no caso dos cantadores, confiando nas formulações de Mota (1978), existe uma afirmação por parte desses poetas populares de uma noção de autoria<sup>4</sup>: tanto o repentista procura afirmar a si como autor quanto a outro colega de fazer poético.

Autoafirmados como artistas, os repentistas, assim, são vistos pela sociedade e, dessa maneira, como eles perfazem o seu papel social? Em um primeiro momento, considerando o

---

<sup>3</sup> O teórico russo em “*O folclore, forma específica de criação*” parte da distinção de Saussure (1999) entre *langue* e *parole* para distinguir folclore (no que o autor inclui a poesia oral) e literatura. Enquanto, esta se manifesta como *parole*, aquele se dá pela *langue*, ou seja, a literatura é um ato de criação individual, enquanto o folclore e a poesia oral são criações coletivas.

<sup>4</sup> O que passa pelo discurso do dom poético predominante entre os cantadores, conforme atesta Sautchuk (2012).

fato diacrônico, os cantadores encontram-se em uma posição marginal, sendo, inclusive, *perseguidos*, conforme relata Ramalho (2000).

Os cantadores eram tidos pelos fazendeiros como vagabundos, gente que não quer trabalhar. Isto é o relato do pesquisador Manuel Correia de Andrade e que os próprios Cantadores confirmam. Conta o cantador Alberto Porfírio que os fazendeiros punham seus capangas à procura de locais onde se realizariam as Cantorias para, em lá chegando, espantar os ouvintes com cachorros que soltavam no local. O Cantador era cognominado de “Mané da Viola”, isto é, desocupado, aquele que não quer trabalhar na enxada. [...] Os Cantadores que conseguiram sobreviver como profissionais chegaram a essa condição com dificuldade. (RAMALHO, 2000, p. 91-92)

Como é perceptível na exposição da especialista, há um período da cantoria em que o cantor não possui o reconhecimento da sua posição de artista na sociedade. As marcas dessa fase ainda se fazem presentes, inclusive, causando a autojustificativa pelo próprio cantor de possíveis defeitos que seriam inerentes à cantoria, como demonstra o estudo do antropólogo João Miguel Sautchuk (2012):

[...] o preconceito contra a cantoria parece permear a consciência de alguns cantadores, ocasionando um “complexo de inferioridade”. Uma atitude diante disso é tentar justificar os “defeitos” da cantoria para o público – já assisti a um cantor “prevenindo” plateias pouco habituadas acerca da “pobreza” e da “monotonia” musical da cantoria, como se estivesse se justificando por algo de errado em sua arte ou com medo de receber zombarias. (SAUTCHUK, 2012, p. 195)

A superação da condição marginal advém com a constituição de um grupo mais ou menos consciente de seu papel; condição importante para o fortalecimento do sistema como é possível deprender das proposições de Candido (2000, 2010). Sautchuk (2012), por sua vez, procura elucidar o complexo campo social da cantoria, em que podem emergir dois elementos de pertencimento a uma associação no quadro artístico: os festivais e o desenvolvimento de uma ética orientadora dos desafios.

A maneira como o campo social complexo e variado da cantoria se constitui atualmente é entendida pelos cantadores de uma evolução positiva em comparação com formas anteriores de relacionamento entre os poetas e destes com os ouvintes, com o poder público e outros setores da sociedade. Eles enfatizam mudanças marcantes, sobretudo desde a década de 1970: a urbanização da cantoria (na medida em que o país e o Nordeste se urbanizavam) e seu reconhecimento por novos

públicos; a realização regular e frequente de festivais; a diversificação de temas e conhecimentos para se cantar; o crescente domínio do cantor sobre a duração de apresentações e sobre formas de remuneração, e a preocupação em reverter a má imagem que se tinha (e ainda se tem) dos cantadores. Houve também um refreamento da disputa entre os parceiros, outrora mais agressiva, e o desenvolvimento de uma ética a esse respeito. (SAUTCHUK, 2012, p. 189)

A complexidade do campo social da cantoria é composta, como expõe o etnógrafo, por elementos importantes da ordem social e histórica. Todavia, mesmo que mereçam ser examinados com maior dedicação, pela especificidade e brevidade deste ensaio, detém-se na estruturação de grupos de cantadores conscientes de seu papel e posição, como artistas. Nesse sentido, o autor evidencia conquistas por meio da construção de uma “consciência de classe” (SAUTCHUK, 2012, p. 212), resultando, além disso, no reconhecimento legal da profissão de repentistas, o que é elucidante quando profissões de inegável mérito social, até a escrita do presente reflexão, como a de historiador, não gozam de regulamentação em lei<sup>5</sup>.

Foi também nos anos 1970 que se iniciou a tentativa de criação de uma “consciência de classe” entre os cantadores e de uma politização em defesa da regulamentação de direitos, como o reconhecimento formal da profissão de repentista, só alcançado com a promulgação da lei 12.198 de 14 de janeiro de 2010. A organização de classe mais antiga é a Associação dos Cantadores do Nordeste, fundada em Fortaleza no ano de 1950. Desde lá, muitas outras surgiram, várias minguaram e poucas chegaram a ter representatividade e atuação significativa em favor de interesses coletivos – sendo muito comum elas se tornarem instrumentos de um cantor para promover seus festivais e cantorias e exercer influência sobre os seus colegas. Segundo o presidente da ACN, Dimas Mateus, há 22 associações de cantadores – algumas delas fora do Nordeste. Em São Paulo, a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil (ARPOFOB), fundada em 1970, atuou no sentido de “legalizar” a atuação dos repentistas – que eram perseguidos pela polícia e tinham que ser acobertados pelos donos de bares onde se apresentavam. Um marco foi a criação da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN) em Campina Grande (PB), no ano de 1974. A ARPN contribuiu para consolidar os “congressos” de cantadores, que serviram para divulgar a cantoria e debater a arte e a profissão da viola. A ACN promove em Fortaleza ao menos um encontro mensal, a Noite das Violas, na qual há uma reunião e apresentações dos associados. (SAUTCHUK, 2012, p. 212)

Apesar de algumas associações de cantadores servirem como forma de atender aos interesses profissionais e pessoais de alguns deles, o esforço em agrupar os artistas, inclusive

---

<sup>5</sup> O PL (Projeto de Lei) 4699/2012, oriundo do PLS 368/2009, que regulamenta a profissão de historiador aguarda para entrar em pauta no plenário da Câmara dos Deputados, segundo consta na página dessa casa legislativa. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=559424>>. Acesso em: 08 ago. 2014.

“legalizando” a profissão: forma de fugir da polícia, merece ser reconhecido. Aliás, tal esforço remete a iniciativas anteriores que procuravam modificar o *status* do cantador na sociedade, como é o caso daquelas promovidas na segunda metade da década de 1940 por Ariano Suassuna e Rogaciano Leite.

Em 1946, o escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna promoveu uma apresentação de cantadores no Teatro Santa Isabel, em Recife. Rogaciano Leite, após deixar de ser cantador e tornar-se jornalista, dirigiu os primeiros congressos de cantadores, em 1947, no Teatro José Alencar de Fortaleza e, em 1948, no mesmo Santa Isabel do Recife. (SAUTCHUK, 2012, p. 232)

Esse movimento cresce até se constituir em elemento de congregação dos cantadores a partir do ano de 1974. Sautchuk (2012) reforça a sua afirmação anterior sobre os congressos de cantadores da década de 1970 e acrescenta o dado da ocorrência quase permanente de festivais de cantadores no Nordeste.

Até o início dos anos 1970, ocorreram por volta de dez congressos de cantadores. A partir de 1974, com a realização anual do Congresso Nacional de Violeiros pela Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, os congressos tornam-se atividade mais corriqueira (ALVES SOBRINHO, 1983). Hoje em dia, usa-se mais o termo festival para designar esses eventos, e ocorrem vários deles toda semana no Nordeste, estima-se que mais de uma centena por ano. (SAUTCHUK, 2012, p. 232)

Ademais, a união dos cantadores, formando agrupamentos, está ligada ao modelo interno à própria cantoria. A atuação em duplas, a reciprocidade inerente à modalidade do pé-de-parede<sup>6</sup>, entre outros níveis de troca, são elementos constitutivos nos planos poético, ritual e social, como bem assevera o autor de *A poética do improviso*<sup>7</sup>.

[...] existe um modo de reciprocidade entre poetas nos pé-de-parede segundo o qual quem é convidado por outro para formar dupla numa cantoria deve retribuir o convite. Ou melhor, há redes de reciprocidade que ligam os cantadores por meio das cantorias e dos festivais que promovem e para os quais são convidados. Os festivais dinamizam essas trocas na medida em que movimentam a arte e a profissão dos

---

<sup>6</sup> O pé-de-parede é uma modalidade *clássica*, por assim dizer, da cantoria. Trata-se da performance em que os cantadores “sentam-se de frente para o público em cadeiras encostadas a uma parede” (SAUTCHUK, 2012, p. 23).

<sup>7</sup> O estudo de Sautchuk (2012, p. 125-180) abrange uma gama enorme de aspectos da cantoria. Entre eles, há a questão da aprendizagem e da inserção de um novo cantador no circuito da cantoria.

cantadores e lhes permitem maiores oportunidades de apresentação e ganhos financeiros – embora apenas uma parcela da classe participe deles com regularidade. Vale ressaltar que a cantoria impõe a troca entre os cantadores em diferentes níveis. Isto se deve principalmente à obrigatoriedade de cantar em dupla, que cria uma interdependência entre os cantadores tanto no plano poético e ritual quanto no plano da estrutura de relações no campo social. Como só podem cantar em dupla, eles precisam sempre contar uns com os outros e há a necessidade de cultivar os parceiros da cantoria. (SAUTCHUK, 2012, p. 238)

Voltando, antes de passar para o exame das problemáticas sobre a cantoria como obra, à questão inicial desta subseção do ensaio, ou seja, à possibilidade de autoria compartilhada entre cantador e público na performance, há uma influência inegável do público sobre o fazer poético do cantador, característica da poesia oral em performance já enunciada por Zumthor (2010). Nesse sentido, o pesquisador português Carlos Nogueira (2007) é taxativo:

O receptor torna-se assim emissor, funções que, no domínio da poesia oral, alternam constantemente. O ouvinte acumula, portanto, vários papéis: o de receptor e, ao tornar-se emissor, o de co-autor. Entre o intérprete e a audiência gera-se uma reciprocidade de relações, como já vimos: pelo seu entusiasmo maior ou menor, o receptor influencia a actuação do intérprete, funcionando como incentivo ou obstáculo à prestação pública. O público, que espera do intérprete um certo discurso, uma linguagem cujas regras conhece, interfere de modo decisivo na produção da obra durante a performance: faz a apreciação da actuação, aceitando ou recusando as inovações individuais, integradas ou não no acordo cultural em que emissores e receptores se movimentam. (NOGUEIRA, 2007, p. 50)

Ainda que, segundo a percepção de Nogueira (2007), na performance, o *receptor* assuma um papel ativo sobre a obra, não é plausível, ao menos no entendimento seguido neste ensaio, negar ao cantador a posição de autor. Sem contar a questão de que ele pode utilizar de suas habilidades para sistematizar uma reação esperada no público, o que também é premissa na produção literária escrita. Em tal perspectiva, Candido (2010, p. 44) fornece não só o exemplo de Conan Doyle, que *ressuscita* Sherlock Holmes, como também o de “muitos autores modernos se ajustam às normas do romance comercial”. Logo, não se pode exigir o enclausuramento dos cantadores na *torre de marfim* e uma desvinculação das influências do público para considerá-los autores, uma vez que a influência do *receptor* sobre a obra ocorre tanto nas que são escritas como nas que são fruto da performance oral. Se se pensar na analogia saussuriana de Jakobson (2009), o cantador também é *parole*, não ficando preso em um viés de aceitação social da *langue*. O escritor também é subordinado à *langue*; pode ser

uma *langue* de outro tempo, como ocorre no exemplo jakobsoniano do autor marginal redescoberto em outra época.

Em tempo, o argumento do pensador oriundo do círculo formalista russo para distinguir literatura de poesia oral é o da permanência da obra como *parole*. Portanto, volta-se, neste trabalho, na seção que segue, para a abordagem de problemáticas que permeiam a obra dos cantadores.

### **3.2 A obra do cantador: a performance entre a efemeridade e a perpetuação**

A obra da cantoria é constituída na performance. Nesse sentido, voltando-se para Zumthor (2010, p. 32), a performance “constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas”, que são as cinco fases “da existência do poema”. As cinco fases e as que participam da performance são definidas da seguinte forma:

1) produção, 2) transmissão, 3) recepção, 4) conservação, 5) (em geral) repetição. A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3.

No repente, produto da cantoria, ocorre a simultaneidade das três fases da existência do poema: produção, transmissão e recepção são concomitantes. Em tal perspectiva, é importante que se volte para a possibilidade da satisfação da fase 4: a conservação. Como performance, o repente existe no momento da enunciação, mas ele pode cair na efemeridade ou se perpetuar. Uma das formas de perpetuação é por meio dos registros de ouvintes conhecidos como apologistas. Roberto Benjamin (2007) informa sobre a importância de tais receptores especiais da cantoria.

A memória das cantorias-de-viola no Nordeste tem se conservado pelos séculos a fora à atividade de alguns ouvintes, os quais têm sido chamados de apologistas. Apologistas, no caso, são pessoas aficionadas da poesia popular de improviso, que guardam na memória trechos de performances que julgam dignos de registro e os repetem em outros eventos, situações públicas e reuniões familiares onde ocorre a declamação. (BENJAMIN, 2007, p. 174)

Entretanto, como atesta o pesquisador, os apologistas não se restringem em memorizar e repetir os repentes (forma de conservação efêmera), mas também em registrar o fazer poético dos cantadores. Nas palavras do estudioso, “em alguns casos, sobretudo mais recentemente, apologistas alfabetizados e até mesmo com formação universitária têm, eles próprios, realizado os registros escritos e editado livros” (BENJAMIN, 2007, p. 174). Ainda, foram esses ouvintes que “informaram aos primeiros pesquisadores que trataram das cantorias o teor das performances que, em alguns casos, haviam presenciado muitos anos antes” (BENJAMIN, 2007, p. 175).

As palavras de Benjamin são importantes, pois as antologias organizadas por pesquisadores, bem como os seus estudos são outras formas de conservação da poética dos cantadores. Exemplo disso, são *Cantadores* (1978) e *Violeiros do Norte* (1962), de Leonardo Mota, e a *Antologia ilustrada dos cantadores*, de Francisco Linhares e Otacílo Batista (1982). Tais obras satisfazem a fase quatro da existência do poema, seguindo a proposição de Zumthor (2010).

A perpetuação das pelejas travadas entre cantadores pode ocorrer pela reprodução pelas páginas de cordéis. Todavia, os registros que aparecem nos folhetos, muitas vezes, podem se manifestar como *criação* de cordelistas que, incorporando técnicas de composição dos repentistas, da sua bancada, utilizam a forma da cantoria com um conteúdo totalmente produzido por eles. Benjamin (2007), ao abordar uma suposta *peleja* entre dois cantadores que teria durado sete dias e sete noites<sup>8</sup>, atesta a pouca confiabilidade dos registros de cordelistas.

Não é possível duvidar da sua ocorrência, pelo fato dos registros terem fontes diferentes e apresentarem diferentes vencedores. Caso contrário, se houvesse uma única fonte, poderia se atribuir a uma criação de poetas-de-bancada, como hoje se sabe que ocorreu com as pelejas entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho do Tucum (escrita pelo poeta popular piauiense Firmino Teixeira do Amaral, cunhado de Aderaldo) e Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde (escrita pelo próprio João Martins de Athayde). (BENJAMIN, 2007, p. 178)

Conforme Sautchuk (2012), o rádio se constituiu uma aspiração dos cantadores. Ele representava um alargamento na amplitude da transmissão e, conseqüentemente, da recepção da cantoria. Outra grande aspiração dos repentistas, por sua vez, era a gravação de um LP

---

<sup>8</sup> A história é recorrente, sendo repetida não só pelo povo como também por diversos autores. O registro já aparece em 1921 em *Cantadores*, de Leonardo Mota (1978).

(mais recentemente um CD). Esse romperia com a efemeridade e conservaria a produção poética dos cantadores.

Assim como apresentar-se no rádio, a gravação de um LP foi durante muito tempo uma aspiração profissional dos cantadores. Adaptando sua arte às expectativas de quem ouve um disco, ou mais recentemente um CD, os cantadores compõem e escrevem ou decoram para gravar. Como o disco é considerado um registro da produção poética, as falhas comuns no improviso criariam um juízo negativo a respeito de sua capacidade poética, exceção feita para as gravações de festivais cantadas de improviso. (SAUTCHUK, 2012, p. 222)

O antropólogo faz um levantamento das gravadoras e selos discográficos que se interessaram pelo produto da cantoria e relata que, com o desenvolvimento dos meios de reprodutibilidade técnica e da desconfiança com as prestações de conta das gravadoras, os próprios cantadores passaram a produzir seus CDs e DVDs. Ainda, o autor fala da comercialização das mídias pelos repentistas nos festivais. Assim, mesmo que a dose de improviso tenha perdido seu espaço nas gravações, elas se constituem como modo de preservação das produções poéticas dos violeiros.

Os CDs e os DVDs são atualmente o principal item de um comércio feito pelos próprios cantadores nos eventos de que participam para complementar sua renda. Nos festivais, sempre há um lugar reservado para os poetas montarem suas bancas. (SAUTCHUK, 2012, p. 225)

O pesquisador aborda as questões dos influxos que a obra sofreu da sociedade. Em tal sentido, ele adverte que as transformações na cantoria, tanto em termos de performance quanto em termos dos conteúdos <sup>9</sup>, são benéficas e que um possível sentimento de perda da tradição é uma preocupação de alguns pesquisadores, como é o caso citado de Nadja Carvalho, e não dos cantadores.

Carvalho retrata a cantoria como uma forma de “resistência” e fala insistentemente num sentimento de perda dos violeiros em função dessa mudança gradativa para o meio urbano. Porém, creio que tal preocupação seja mais da socióloga (que cede à ideia erudita de tradição em perda) que dos cantadores. Os próprios depoimentos

---

<sup>9</sup> É interessante ver aos Irmãos Nonato cantando um repente que utiliza expressões como internet no documentário *Poetas do repente*, produzido pela Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=079UIJOfkq0>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

citados pela autora expõem uma valorização positiva das transformações ocorridas na cantoria e enaltecem o maior prestígio atingido com os programas de rádio, congressos e difusão nos meios universitários, o fato de o cantador ser uma figura mais respeitada, o comportamento mais leal entre os colegas, a politização, o maior preparo para cantar temas mais diversificados. [...]

A tese de que a cantoria se urbaniza e de que isso foi uma mudança positiva e fundamental é corriqueiramente defendida por cantadores. Ela implica dizer que eles souberam sofisticar a sua arte e se adaptar a novos públicos e a novos modos de vida e de relações sociais – servindo como argumento de que cantoria não é “coisa de matuto”. (SAUTCHUK, 2012, p. 225-226)

Na citação de Sautchuk (2012), é perceptível como os cantadores foram influenciados pela urbanização da cantoria. Esse fenômeno alargou o público ouvinte. O tema da próxima subseção deste ensaio procura, justamente, abordar alguns aspectos acerca do público da cantoria.

### 3.3 O público da cantoria: os receptores imediatos e sua relação com a obra

Alguns aspectos acerca do público da cantoria já foram mencionados quando se falou do autor e do público. De certa forma, eles serão retomados. Todavia, inicialmente, voltar-se-á para a caracterização do público imediato da cantoria, ou seja, para aqueles que acompanham a performance.

Ramalho (2000) refere-se a um público heterogêneo em termos de posição social, mas coeso em aspectos *identitários*. Para ela, prevalece uma comunhão com o mundo rural e com um manancial axiológico. O público também se veria representado pelos cantadores, símbolos da sua cultura.

Integrados pela identidade com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos de religiosidade e da moral cristã, os ouvintes da Cantoria comportam um universo muito heterogêneo em termos de *status* social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles lhe representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura. (RAMALHO, 2000, p. 90)

A autora afirma que o público é composto por aqueles que possuem um *laço* afetivo com o sertão. Mesmo ao tratar da cantoria fora desse espaço geográfico, ela procura sobressair tal aspecto.

[...] a submissão permanente às adversidades climáticas, até agora sem solução definitiva, também é fato de aumento de bolsões de rurícolas nas periferias urbanas em busca da sobrevivência. Mas o vínculo afetivo dessa gente com o sertão mantém-se vivo na representação das festas, por exemplo, como a necessidade fundamental da manutenção da identidade cultural com o cotidiano da estrutura social onde está inserido. (RAMALHO, 2000, p. 90)

Ramalho (2000) prossegue afirmando que a cantoria se alastrou por todo o Brasil. Entretanto, as marcas do rural continuam mesmo diante de um público urbano, pois esse seria oriundo do meio camponês, constituindo-se em um diaspórico da seca.

O sofrimento do camponês tem feito com que a cantoria seja uma arte que ultrapassa as fronteiras regionais. Ela se encontra em todos os pontos do Brasil para onde o fluxo de migrantes nordestinos se dirige. Embora todos os seus elementos constitutivos seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana na qual se encontra espalha a tragédia do homem do campo nordestino. (RAMALHO, 200, ps. 90-91)

No entanto, como se viu anteriormente, Sautchuk (2012) fala em uma ampliação do público da cantoria, como a penetração nos meios universitários. A dilatação do espectro de ouvintes faz com que os temas da cantoria se diversifiquem, revelando a influência do público sobre a obra, seguindo a tendência enunciada por Candido (2010).

A influência do ouvinte é percebida por ele próprio. Os motes a serem glosados não são os únicos meios de participação do *receptor* na obra cantador, mas também perpassa os temas que integram a exibição performática do repentista, como atesta o ouvinte Chico Preto em entrevista a Ramalho (2000).

“A Cantoria quem faz é o povo”, comenta o ouvinte sexagenário, Chico Preto. Ele explica que hoje o público tem primazia na escolha do que quer ouvir e, conseqüentemente, os Cantadores procuram captar de antemão os assuntos a serem explorados no contexto em que se vão apresentar. Chico Preto relata ainda que “antigamente os cantadores não tinham o ‘saber’ dos de hoje. Os cantadores de antigamente eram mais ‘grosseiros’” [...] Ele quer dizer que eram mais rudes, analfabetos. “O povo só querem cantador que tenha ‘ciência’. Os cantadores hoje têm estudo. (RAMALHO, 2000, p. 93)

Como se percebe na fala de Chico Preto, o público exerce influência sobre os cantadores. A preferência por aqueles que possuam conhecimento formal maior pode fazer com que os aspirantes a cantadores procurem adquirir um grau maior de instrução e também com que os que já se encontram na profissão de violeiro busquem adquirir informações que possam manejar no âmbito de seu fazer artístico.

Ainda em relação ao público, Sautchuk (2012) afirma que:

A cantoria tem um público restrito, porém cativo. De fato, se não conquistaram para o repente instrumentos de veiculação semelhante aos de outras formas de entretenimento (como o forró, seja o “pé-de-serra” ou o “estilizado”), boa parte de seu público é formada de frequentadores assíduos. Em Fortaleza, por exemplo, pude conhecer um bom número de ouvintes que sempre encontrava em cantorias realizadas mensalmente na Casa do Cantador e num teatro da cidade. Contribui para isso não apenas a admiração pelos cantadores, mas os laços de amizades com eles e com quem promove os eventos de cantoria. (SAUTCHUK, 2012, p. 199)

Dessa forma, a integração entre autor e público possibilita uma maior influência deste sobre a obra daquele. Constitui-se assim um movimento recursivo entre os três elementos do sistema artístico-comunicacional da cantoria. Aliás, aventa-se a possibilidade desse sistema integrar outro: o sistema literário brasileiro.

#### **4 Algumas palavras finais: o sistema da cantoria e a possibilidade de sua vinculação ao sistema literário brasileiro**

Pensar a participação do sistema da cantoria no sistema literário brasileiro passa por refletir sobre o papel da literatura popular na historiografia da literatura brasileira. É a partir de uma nova visada epistemológica, que se permitirá a inclusão da literatura popular na historiografia literária. Esse movimento semântico ressignificador do sistema literário, quando se pensa em Antonio Candido (2000), abrange uma postura remodeladora do cânone que se ergue sobre a arbitrariedade e o apriorismo. Apriorismo classista que “eruditiza” as produções advindas de determinado estrato social e as denomina como literatura enquanto, simultaneamente, lança as manifestações populares nas fissuras daquilo que a crítica

denomina e/ou coloca sob o véu do rústico e do folclórico. Nessa funcionalidade polarizada, evidencia-se um encobrimento dos valores das poéticas e artes populares, modelando e sedimentando uma espécie de etnocentrismo denunciado por Colombres (2007). O autor ensina que os preconceitos

[...] metropolitanos de superioridad llevan a la cultura dominante a ver lo diferente como inferior, lo que cierra los ojos a la belleza de los otros, y con ella a lo que la sociedad tiene de particular. Su cacareado universalismo termina así convertido en un provincialismo elitista y necio. Bajo esta óptica, lo que se aparta de sus cánones raramente será considerado una auténtica cultura. (COLOMBRES, 2007, p. 154)

Ao abordar a epistemologia de caráter eurocêntrico e propor uma “pluriversalidade epistêmica”, Walter Mignolo (2004, p. 668) define um totalitarismo epistêmico, marcado pelo fato de que “[...] os padrões epistêmicos estabelecidos em nome da teologia, da filosofia e da ciência tornaram possível que se fosse negar a racionalidade a todas as outras formas de conhecimento”. Nesse sentido, há de se questionar se o que o autor denomina como “totalitarismo epistêmico” não levou ao estabelecimento de um cânone excludente que insiste em situar as manifestações literárias populares à margem da estética oficial, atribuindo-lhe um lugar subalterno e estigmatizado, em um movimento similar à estigmatização das classes, cujas vivências, impasses e esperanças essa poética dá e é voz.

Mignolo (2004, p. 704) edifica sua exposição em torno de uma colonialidade epistemológica e de uma percepção de que o avanço se dá quando “[...] uma história pós-colonial da ciência reconheceria e daria conta das práticas ‘científicas’ nas sociedades não-europeias” e não “[...] na generosidade de reconhecer a prática ‘científica’ noutras histórias locais [...]”, contribuindo, em tal perspectiva, “[...] para reificar a própria visão moderna e europeia de ciência”. A afirmação, no contexto deste trabalho, permite que se pense que a viragem epistemológica na historiografia literária estará não no fato de se elaborar uma história específica da literatura popular, mas, sim, na aceitação, no interior do cânone já estabelecido, dos seus representantes mais significativos. É preciso fugir, em tempo, de aventados progressismos, simulacros do criticismo literário, que procuram uma valoração dúbia ao cunhar termos como “oralitura” que, ao desvencilhar as práticas orais e populares da literatura, acabam por colocar a produção poética popular e oral como *algo à parte*, visto desde uma perspectiva marginal. O desafio é coletar as obras da literatura popular e da

cantoria e submetê-las ao crivo de uma apurada análise estética – o que é tarefa para um trabalho de maior fôlego do que este breve ensaio.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Roberto. Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: apologistas. **Organon**, Porto Alegre, jan-jun, 2007, p. 173-180.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. A literatura e a vida social. In: **Literatura e sociedade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la cultura y el arte popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2007.

JAKOBSON, Roman. O folclore, forma de criação específica. In: **Algumas questões de poética**. Tradução de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

LINHARES, Francisco, BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. 2 ed. Fortaleza: UFC, 1982.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e misérias da ciência. In: SANTOS, Boaventura de. **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez: 2004.p.121-143.

MOTA, Leonardo. **Cantadores: poesia e linguagem do sertão do Ceará**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

NOGUEIRA, Carlos. Cantigas ao desafio e estetização da fala: natureza, modalidades e funções. **Organon**, Porto Alegre, jan-jun, 2007, p. 33-56.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini et al. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília: UnB, 2012.

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

[Recebido: 19 set.14 – Aceito: 22 Set.14]

## COCO DANÇADO E CANDOMBE MINEIRO: TRADIÇÕES PERFORMÁTICAS BANTO-BRASILEIRAS

Ridalvo Felix de Araujo<sup>1</sup>  
Sônia Queiroz<sup>2</sup>

**RESUMO:** Grande parte das tradições de cantos dançados encontradas no Brasil resulta do *continuum* inscrito pelos palimpsestos de matrizes africanas que tiveram que ser ressignificadas. Estudos têm revelado, nos últimos tempos, que a maioria das manifestações afro-brasileiras é ramificada na grande família linguística e cultural banto. No solo brasileiro, muitos africanos protagonizaram várias e complexas etnogêneses sucessivamente reiniciadas ao longo dos últimos três séculos: formas diversas de culto aos antepassados, cosmologias de vidas distintas do sistema europeu dominante, com valores, costumes, crenças e tradições que constituíram as culturas afro-brasileiras. Estudamos duas culturas de cantos dançados encontradas no Nordeste e Sudeste do país: a primeira, o coco dançado; a segunda, o candombe mineiro. Essas culturas orais distintas são comparadas através das performances e dos instrumentos musicais cujas técnicas de confecção são, na maioria dos casos, utilizadas pelos povos congo-angolezes. Além disso, expomos alguns depoimentos e narrativas de capitães e mestres sobre a origem da tradição dos cantos dançados e como esses registros são fundamentos para a elaboração de atos poéticos, tradicionalmente praticados no cotidiano das comunidades.

**Palavras-chave:** Coco dançado. Candombe. Culturas afro-brasileiras.

**RESUMEN:** Gran parte de las tradiciones de cantos bailados encontradas en Brasil resulta del *continuum* inscripto por los palimpsestos de matrices africanas que tuvieron que ser replanteadas. Estudios siguen revelando, en los últimos tiempos, que la mayoría de las manifestaciones afrobrasileñas es ramificada en la gran familia lingüística y cultural bantú. En el suelo brasileño, muchos africanos protagonizaron varias y complejas etnogénesis sucesivamente recomenzadas a lo largo de los últimos tres siglos: formas diversas de culto a los antepasados, cosmologías de vidas distintas del sistema europeo dominante, con valores, costumbres, creencias y tradiciones que constituyeron las culturas afrobrasileñas. Estudiamos dos culturas de cantos bailados encontradas en Nordeste y Sudeste del país: la primera, el coco bailado; la segunda, el candombe mineiro. Esas culturas orales distintas son comparadas a través de las *performances* y de los instrumentos musicales cuyas técnicas de confección son, en la mayoría de los casos, utilizadas por los pueblos “congo-angolezes”. Además, exponemos algunas declaraciones y narrativas de capitanes y maestros de estos cantos bailados sobre el origen de la tradición de ellos (los mismos cantos bailados) y cómo esos registros son fundamentos para la elaboración de actos poéticos, tradicionalmente practicados en el cotidiano de las comunidades.

**Palabras Claves:** Coco bailado. Candombe. Culturas afrobrasileñas.

### 1 “Esse coco é da minha inteligência/ É por isso qu’eu quero cantá”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, membro do Núcleo de Estudos de Teoria Literária (URCA) e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. E-mail: rivuscrato@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Orientadora e Professora da Faculdade de Letras da UFMG, atuando hoje na área de Edição (graduação) e Estudos Literários (pós-graduação). Na pesquisa, no ensino e na extensão, atua principalmente nos seguintes temas: oralidade e escrita, poesia, conto, canto, transcrição, memória e cultura afrobrasileira.

<sup>3</sup> Arquivo pessoal. Canto registrado com o grupo de coco dançado Amigas do Saber no dia 25 jan. 2012, em Crato (CE).

O termo *coco* é utilizado frequentemente como um verbete genérico para se referir a distintas manifestações de cantos dançados<sup>4</sup> no Brasil. Mário de Andrade já apresentava, na década de 1920 e 1930, a partir de suas viagens pelo interior do país, catalogando músicas, danças e tradições da cultura popular, alguns cuidados que deveríamos ter ao inventariar cocos em suas diversas localidades e formas de existência. Mário de Andrade adverte:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cânticos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. (ANDRADE, 2002, p. 346)

Considerando a advertência deixada por Mário de Andrade, arriscamos uma proposta nessa difícil tarefa. O *coco dançado* enquanto gênero, também conhecido como *coco de roda*, *samba de coco* ou *samba de pareia*, abrange as seguintes variedades, a depender do local e comunidade participante: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina.<sup>5</sup> Além do *coco dançado*, existem ainda mais dois gêneros: *coco de embolada* e *coco em literatura de cordel*. É importante destacar que estamos classificando essas expressões poéticas como gêneros, considerando as variações existentes no uso da linguagem oral e/ou escrita, assim como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada uma das tradições. Portanto, a escolha do gênero *coco dançado* não se restringe, neste trabalho, à classificação das modalidades de cocos existentes a partir de métricas poéticas ou considerando somente os locais e temas abordados nos cantos, como aponta Lorena Travassos e Nadja Carvalho acerca de algumas pesquisas feitas, citando, por exemplo, os estudos de Altimar Alencar Pimentel, Rosane Volpato e o próprio Mário de Andrade (TRAVASSOS, 2006, p. 32). É evidente que esses

---

<sup>4</sup> A expressão “cantos dançados” se refere às expressões culturais que se manifestam em canto e dança ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas linguagens que se completam. Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, sob a coordenação da Prof<sup>a</sup>. Sônia Queiroz (UFMG), foi encontrada a expressão *dondònkili* no artigo “Le chant de Kúrubi à Kong”, de Jean Derive, em processo de tradução para o português. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong (a região pesquisada por ele e que está a Nordeste da Costa do Marfim), que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico da expressão dos povos de Kong, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos de dançar” ou “cantos dançados”.

<sup>5</sup> Este tipo de coco geralmente é encontrado em lugares onde existem usinas. Os coqueiros trabalham nelas ou são influenciados pela existência delas na comunidade. A seguir, ao situarmos a ocorrência de cada um dos cocos de roda citados, faremos uma exposição sobre a origem/uso dessas nomenclaturas.

aspectos são importantes e devem ser enfatizados; contudo, essa linguagem do canto dançado se inscreve nas comunidades e grupos protagonistas pelos saberes e fazeres vividos na prática da tradição, além de aspectos estético-poéticos, que merecem atenção especial por parte dos pesquisadores.<sup>6</sup>

Assim, antes de adentrarmos o assunto com mais detalhes acerca dos cocos e suas variações, é necessário fazer algumas considerações sobre a origem dessa designação para o caso específico dos cocos dançados, e conseqüentemente, da nomenclatura utilizada para designar os outros gêneros. Essa tradição é assim nomeada, segundo Carlos Felipe de M. Marques Horta, porque tende:

*A imitar o movimento de quebrar o coco, de onde vem o nome dança, sabendo-se ainda que os melhores instrumentos para esse ritmo são as próprias mãos, batidas com as palmas encovadas, para ficar parecendo o barulho produzido pelo coco ao se quebrar. (HORTA, 2000, p. 15, grifos meus)*

O folclorista Câmara Cascudo, que traz uma referência mais antiga, constata que:

*No “Diário de Pernambuco”, de 14-XI-1829, Recife, cita-se “um matutinho alegre dançador, deslambido, descarado que não tivesse dúvida em QUEBRAR O COCO e riscar o baiano com umas poucas negras cativas no meio de uma salacom mais de 20 pessoas sérias”. É mais antiga referência que conheço e denunciadora irresponsável da origem da dança, pelo canto do trabalho, quebrando os côcos. Dançar era *quebrar côco* e ainda presentemente é voz de excitação: - *quebra! quebrar o côco!* e apenas posteriormente teria relação com o requebro, requebrar, e requebrado, quebrar repetidamente. (CASCUDO, 1962, p. 226, aspas e grifos do autor)*

Nesses primeiros registros, as narrativas que fundamentam como os cocos dançados surgiram revelam uma relação direta entre a expressão cantada e dançada e o trabalho realizado com o vegetal coco. De acordo com esses depoimentos, a forma como os cocos eram ritmicamente manuseados possibilitou extrair o canto e a dança, mimeticamente pulsados, durante as pancadas sonorizadas pelo fruto. Ao mesmo tempo, as mãos encovadas acompanharam a produção do som advindo da própria manufatura do fruto, e que é até hoje uma constante no momento da dança. Dessa maneira, o exercício de quebrar o coco também configurou, na performance, o convite para se dançar com “excitamento”, como mostrou Cascudo ao recortar a cena registrada num jornal da época. Portanto, quebrar o coco

---

<sup>6</sup> Cascudo, ao definir coco, refere-se a essa tradição como canto-dança. Cf. CASCUDO, 1962, p. 224.

reflete-se também no movimento de quebrar os quadris para um lado e para o outro, ou no deslocamento corporal no sentido frente-trás, oscilando em rodopios.

A seguir, temos os depoimentos de alguns mestres que tratam da origem do coco dançado em várias partes do Nordeste brasileiro. Então, apreciemos a primeira narrativa proferida pela coquista Maria da Santa (Figura 1), do Estado do Ceará:



FIGURA 1: Mestra Maria da Santa tocando o ganzá durante apresentação em praça pública, no Crato (CE). FOTO: Yasmine Moraes

Essa brincadeira que hoje nós tamo brincano é através dos nossos pais, nossos avós, né? [...] naquela época, quando ia se construir uma casa de taipa, aí saíam convidando as pessoas pra naquela tapação de casa, quando era pa, pa fazê o aterro, aí convidavam as pessoa pra brincá a dança do coco. Eu era ainda muito, eu era criança, mas me rescordo muito...né, os canto, as coisa.<sup>7</sup>

Assim como no depoimento da mestre, as outras componentes do grupo também remetem a dança do coco ao período da infância de cada uma delas. Na narrativa de todas elas é compartilhado o proceder poético do canto no processo de *tapação* da casa, porém, segundo as coquistas, a *tapação* era apenas uma etapa da festa que se fazia, pois a cantoria durava a noite toda.

A mestre Cila do Coco (Figura 2), do Estado de Pernambuco, apresenta na sua narrativa elementos que conjugam o trabalho com o aspecto poético e musical improvisado pelos africanos escravizados para se referir à origem da tradição:

---

<sup>7</sup> Essas informações fazem parte da coleta de campo realizada por mim sobre a tradição dos cocos dançados com o grupo de coco Amigas do Saber, localizado no Sítio Quebra, Crato (CE). A entrevista foi concedida no dia 21 jan. 2012, na casa da Mestra de Coco, Dona Maria da Santa. Transcrição nossa.



FIGURA 2: Cila do coco.  
FOTO: Bernardo Soares<sup>9</sup>

Os escravos descascando coco nas, nas senzala, nas fazenda e começaram a pegá o ritmo. E como eles lamentavam muito que apanhavam, ficavam nos canaviais trabalhando, quando vinham prá, saíam das, das, dos cafezais, dos canaviais, os feitores machucando eles. Então eles chegando num canto, eles começaram, quando tinha festa na casa grande os senhores lá, com as senhora lá na casa grande dançava com as sinhazinha, é, senhoras e eles lá na senzala batucava, e o coco, descascando o coco, aí surgiu aquela pancada.<sup>8</sup>

No caso da narrativa proferida pelo coquista Wilson Bispo dos Santos (Figura 3), mais conhecido por mestre Ferrugem (PE), encontramos alguns elementos anteriormente referidos e outros que abrem caminho para a reflexão. As experiências musicais citadas a seguir resumem todas as variedades de cocos dançados presentes em todo o Nordeste brasileiro. Segundo o mestre, a diversidade dos cocos dançados está ramificada na necessidade que os negros tinham de “louvá aos santo que queria”.

---

<sup>8</sup> Depoimento presente no documentário *O coco – da senzala ao palco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/bernapixel/4988047481/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.



FIGURA 3: Mestre Ferrugem.  
FOTO: Jorge Farias<sup>11</sup>

Agora como foi que nasceu, porque os negro foi impatado de quê, de cantá, de dançava. Mas os negro tão sabido, tão sabido que mesmo assim ele impatando, eles sabiam louvá aos santo que eles queria através da palma, aqueles que tava partindo o coco batia no compasso, aquela, aquela ota quano se levantava, quano, quano num tinha o que fazê batia no, no, no, uma quenga na outra, a outra num, num tinha uma quenga, mas pegava, tirava os tamanco e batia no tamanco. Tá entendendo como é que é?<sup>10</sup>

Assim, em toda essa diversidade de culturas de cantos dançados, “que os portugueses chamaram genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si” (TINHORÃO, 2001, p. 55). Podemos visualizar rastros necessários que demarcam formas específicas de expressão de cocos dançados; alguns, transmutados, depois da inicial e necessária relação com a religiosidade, outros, ainda com tessituras que determinam sua linguagem de cantos de louvor. Alguns fatores evidenciam a pluralidade de cocos dançados que ainda conservam traços semelhantes nos acervos das expressões e nas formas de composição poética dançada, recompondo uma grande família de cocos em que outras tradições estão sendo reencontradas.

No corpo musical dos cocos dançados, os instrumentos comumente utilizados são o ganzá, o bumbo, a zabumba, a puíta, o pandeiro, o zambê, a caixa (ou tarol); em alguns casos, são usados violão e triângulo.<sup>12</sup> No Sul do Ceará os grupos existentes são impulsionados pela batida rítmica do pandeiro, bumbo e ganzá, raramente aparece o violão. Uma observação deve ser registrada sobre mais um instrumento que continuou sendo confeccionado depois da chegada dos africanos no Brasil. O bumbo (ou bombo) foi notado por volta de 1880, num canto dançado chamado de *bambaré*, que também era acompanhado de um instrumento feito

<sup>10</sup> Depoimento presente no vídeo *Coco do Amaro Branco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 1 ago. 2011.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

<sup>12</sup> Instrumento musical, notadamente popular, de percussão, feito com uma barra de aço fina que é dobrada na forma de um triângulo equilátero, sendo que o canto esquerdo é aberto. Geralmente mede entre 15 e 18 centímetros da cada lado; é tocado com um “batedor” também de aço.

num longo chifre de nome *silvos*, na terra dos Iaca, interior de Angola. Formado por homens e mulheres, esse canto dançado, ao que tudo indica, conseguiu manter, depois da sua mudança da África para o Brasil, a sua estrutura organizacional, além do bumbo, no samba rural paulista (CARNEIRO, 1982, p. 76-77). Nossa investigação aponta, portanto, para o fato de que o bumbo é um dos instrumentos condicionadores do parentesco da tradição dos cocos dançados com outras manifestações de origem africana no Brasil.

Em Arcoverde, município pernambucano, além do tambor, ganzá, pandeiro e triângulo, os coquistas usam, em suas performances, sandálias feitas de madeira, que, durante a emissão do canto, condicionam uma marcação rítmica percutida durante a pisada – *pilada*, mais conhecida como *trupé*. O som produzido pela pisada dialoga com os instrumentos musicais. A dança executada em roda tem, assim como na maioria das expressões de matriz africana, a umbigada – figuração essencial da dança – também chamada de *imbigada*. Conforme o coquista Damião Calixto, o “coco tem três atrações, é o fuguete de roda, o trupé e a parcela”.<sup>13</sup> Em cada um dos cantos dançados, as variedades coreográficas são acionadas conforme o coco proferido, atestando, portanto, uma constante expansão entre voz e corpo em que a “dança é o resultado normal da audição poética!” (ZUMTHOR, 2007, p.33). Assim, no caso dos passos do coco de Arcoverde, a *parcela* é um convite para dançar o coco e coreografia básica da dança. O *trupé* é um pouco mais rápido e forte, em relação à *parcela*. No último caso, *fuguete de roda*, os pares de coquistas dançam e depois se desmembram, puxando pessoas da audiência para dançar; em seguida, as que foram levadas ao centro da roda têm que convidar outras pessoas até que todo mundo da roda dance.

A umbigada, signo corporal afro-negro, que sugere ou junta dois corpos no convite para a dança, tem origem no sembaencontrado em Luanda e algumas outras províncias de Angola (RAMOS, 1954, p. 124). De acordo com Edison Carneiro, o termo *semba* (ou *vênia*) pode ter sofrido alterações fonomorfológicas, dando origem à variante *samba*, cujo pertencimento às línguas quicongo e quibumdo passou a ter no Brasil vários significados (CARNEIRO, 1961, p. 65). Segundo Yeda Pessoa de Castro, o termo *samba* nas práticas litúrgicas das comunidades religiosas de matriz africana pode significar a titulação concedida como autoridade religiosa, assim como o ato de rezar, de orar em cerimônias; mas a definição

---

<sup>13</sup> Informação presente no vídeo *Samba Coco Raízes do Arco Verde* – Rumos Música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iN14wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

mais popular é a de “dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado; a música que acompanha essa dança” (CASTRO, 2005, p. 333).

Na comunidade quilombola de Mussuca, as componentes do grupo dançam com sandálias de madeira, assim como no coco de Arcoverde (PE), a partir de canções entoadas pela voz da mestre Nadir (Figura 4). A origem da tradição do canto dançado no povoado da Mussuca está relacionada à conjuntura histórica de formação do quilombo. A constituição de alguns quilombos, ainda no período escravagista, apresenta como característica os cantos dançados, mantidos até hoje, como instrumento poético cuja função era delimitar culturalmente o espaço ocupado pelos africanos e seus descendentes. Essa forma de ocupação sonoro-territorial é lembrada pela mestre do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca, Dona Nadir:



FIGURA 4: Mestre Nadir, cantora do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca (SE).  
FOTO: Lúcio Telles<sup>15</sup>

Meu pai me falava, que passava pra mim essas coisa era ... era meu pai, né?, mais meu pai que minha mãe, né?, que o samba de pareia foi surgido, foi pelos escravo ... na época dos escravo, quando os escravo fugia da sunzala e vinha se arranchava den, dento da Mussuca. E chegava aqui na comunidade e se ajuntava com os, com os pessoal daqui e quando era noite de São João eles tinha medo de saí pa num sê pego, né?, que eles já vinha fugido da sunzala, né?. Aí, quando chegava aqui se arranchava, aí, na noite de São João, nego num tinha ponde i, aí formô o samba de pareia ... junto co'a, com a comunidade da Mussuca, mas só que era só pa, pa comunidade, num saía pra fora, só na noite de São João, São Pêdo [...] e quando uma mulhé tinha, ganhava bebê, porque de dia ia comemorá o, o nascimento do bebê com o samba de pareia e até hoje inda tá inxistindo ainda.<sup>14</sup>

A depoente narra, a partir de ensinamentos transmitidos pelos seus antepassados, como a tradição surgiu, em meio a festejos juninos e como ritual de boas-vindas pelo nascimento de crianças no quilombo, que é celebrado por meio do samba (cf. RAMOS, 1971, p. 165).

<sup>14</sup> Informação presente no vídeo *Samba de Pareia ou Samba de Parelha do Povoado Mussuca – Laranjeiras (SE)*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2011. Transcrição nossa.

<sup>15</sup> Imagem disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

É importante ressaltar que esse grupo de samba de pareja incorpora, além do ganzá e três tambores, um instrumento raro na expressão de cocos dançados entre os grupos até então mapeados; a cuíca, também conhecida por *puíta* (Figura 5).



FIGURA 5: Cuíca ou (*puíta*) do Candombe de Fidalgo.

FOTO: Ridalvo Felix

A dança no samba de pareja é realizada em círculo, em sentido anti-horário, e rearranjada em quadrados desenhados pelas pisadas das coqueiras em formato cruzado (Figura 6). A sandália marca o universo sonoro ritmado que se estende à batida de palmas.

*Roda de Samba de Pareia*

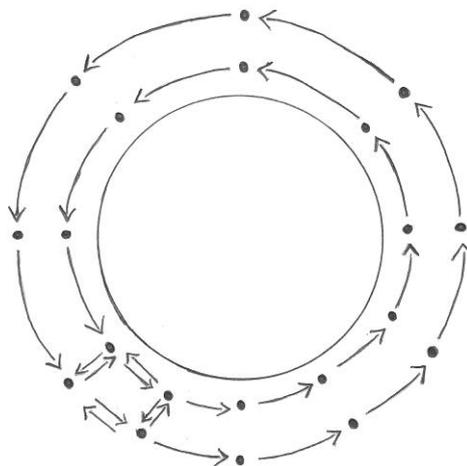


FIGURA 6: As coqueiras formam as duplas dançando, se entrecruzam e depois o movimento segue por toda a roda.

DESENHO: Ridalvo Felix

A referência ao uso da cuíca (ou *puíta*) no coco dançado do quilombo da Mussuca nos conduz a trilhar com mais detalhe informações sobre a origem desse instrumento e sua

ambientação no universo instrumental afro-brasileiro.<sup>16</sup> A “descoberta” dessa percussão friccionada, na tradição do coco dançado, contribui para evidenciar as possíveis relações de parentesco dos cocos com outras tradições de cantos dançados, que ainda mantêm a cuíca nos seus corpos instrumentais, como é o caso do jongo e candombe. No Bumba Meu Boi do Maranhão, ela está presente em alguns grupos, como no caso do Grupo Bumba Meu Boi do Pindaré, do Mestre Ciriaco, designada por *tambores-onça*. Tanto no Maranhão como no Pará a puíta recebe nomes como: *roncador*, *fungador* e *socador*. Encontramos referências sobre a origem da cuíca nos estudos realizados por Arthur Ramos acerca dos “instrumentos musicais que tenham passado ao Brasil ou exercido influência na feitura de instrumentos próprios” em várias partes deste país (RAMOS, 1954, p. 137). Em seus estudos, o autor teve como referência a obra intitulada *Angola*, de Ladislau Batalha, que indica procedências musicais a partir de dois grandes grupos de negros escravizados em terras brasileiras: “*Sudaneses* (mais especialmente os negros da Costa dos Escravos) e *Bantus* (mais especialmente os *Angola-congueses*)” (RAMOS, 1954, p. 137). De acordo com Ramos, “a *cuíca* que é a mesma *puíta* angola-conguesa” (RAMOS, 1954, p. 143), foi descrita por Batalha da seguinte maneira:

A *puíta* é uma espécie de tambor indígena, formado por um pedaço de tronco oco, tendo uma das bases coberta por uma pele de animal, bem ressequida e furada no meio. Atravessam-na por um pequeno atilho também de couro, e atam-lhe por dentro um pau áspero. Produzem uma espécie de troar monótono e feio, correndo os dedos úmidos pelo pau interior, que, assim manejado, imprime à pele um movimento vibratório. Sobre esse tipo constroem outros instrumentos que produzem roncões mais ou menos agudos (BATALHA *apud* RAMOS, 1954, p. 140, aspas do autor).

A descrição elaborada por Castro possibilita vermos como esse instrumento passou a ser produzido, entre as várias possibilidades já encontradas, no contexto brasileiro. Ney Lopes assinala a origem do termo *puíta* no quimbundo (LOPES, 2003, p. 179), porém Yeda Pessoa de Castro registra essa palavra, com variações prefixais, em três línguas bantos: quicongo, quimbundo e umbundo. Conforme a definição inserida no vocabulário feito pela autora, a cuíca é um:

---

<sup>16</sup> Utilizamos a forma *afrobrasileiro*, sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estamos de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem seu elemento africano).

s.f. instrumento feito com um pequeno barril que tem numa das bocas uma pele bem estirada e em cujo centro está presa uma pequena vara, a qual, ao ser atritada com a palma da mão, faz vibrar o tambor, produzindo ronco. Ver **vu. Kik./Kimb./Umb. m-, o-pwita** (CASTRO, 2005, p. 215).

No coco de Dona Anísia, no Povoado de Pedra Velha (AL), somente o pandeiro tocado por Chiquinho Coquista conduz as passadas rítmicas na expressão denominada pelo grupo como *samba de coco*. Aqui homens e mulheres cantam (coro) e dançam numa roda que gira no sentido anti-horário.<sup>17</sup> Na região do Cariri, localizada no sul do Ceará, existem dois cocos de roda constituídos, na parte do canto dançado, somente por mulheres, assim como no samba de pareia do povoado da Mussuca (SE). Nesses cocos cearenses, as coquistas afirmam que o seu surgimento está relacionado diretamente com a construção de casas de taipa. Tanto os grupos de cocos Amigas do Saber como Mulheres da Batateira têm na figura da mulher a representação das mestres. Porém, é importante destacar que nessa região existem outros grupos formados por homens e mulheres. Em todos os grupos até então mencionados estão presentes durante a dança as palmas e pisadas que remontam ao *pilar* do barro, também chamado de *coco rebatido* ou *trupé* (*tropé, tropel*). Noutras narrativas o *trupé* imita a batida das *quengas* do coco usadas no período da escravidão para marcar o ritmo da dança. Essa pisada, a partir de então referida nos grupos de cocos dançados como *pilar, tropé* ou *trupé*, passa a ser concebida como uma das insígnias sistematizantes da memória dos saberes que se inscreve também no corpo em performance, o que pode ser relacionado ao conceito de oralitura cunhado por Leda Martins. Segundo a autora, a definição de “oralitura” remete às/e incide nas tradições culturais performáticas, não somente pela tradição verbal, mas, notadamente, em sua performance, uma vez que “indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2002, p. 88-89). A dança nos grupos de cocos Mulheres da Batateira e Amigas do Saber é realizada de forma circular. As imagens a seguir são dos dois grupos de cocos localizados na cidade de Crato (CE): Amigas do Saber e Mulheres da Batateira (Figura 7 e 8).

---

<sup>17</sup> Cf. *Grupo de Coco de Roda de Dona Anísia*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4>>. Acesso em: 01 ago. 2011.



FIGURA 7: Grupo de coco Amigas do Saber  
FOTO: Rafael Vilarouca



FIGURA 8: Grupo de coco Mulheres da Batateira  
FONTE: <https://www.facebook.com/ong.beatos?fref=ts>

No litoral do Ceará, existem outros grupos que têm suas formas específicas de manifestação em território nordestino: os cocos do Iguape e Balbino, situados, respectivamente nas cidades de Aquiraz e Cascavel. As duas comunidades têm descendências indígena e africana. O coco dançado de Iguape tem dois cantadores como mestres do grupo, o que o torna singular. No coco de Balbino há somente um mestre.<sup>18</sup>

Diferentemente de todos os grupos de coco de roda que já foram e estão sendo registrados,<sup>19</sup> o coco de Balbino apresenta uma característica que não é encontrada em nenhuma outra comunidade. No ato do canto dançado, os coquistas se organizam em filas paralelas, uma em frente a outra, formando os pares, e, no final do corredor, ficam os tocadores. A dança é marcada pela métrica dos versos distribuídos em quadras, sextilhas, oitavas e décimas. No coco do Iguape, as pessoas são organizadas numa roda, sendo a performance realizada individualmente, até que seja convidado o próximo brincante, que entra na roda. A especificidade da maneira como os dançarinos do coco de Balbino se distribuem contraria informações acerca do desaparecimento da forma de cantos dançados dispostos em fileiras, uma das mais antigas.

Considerando a proposta de diálogo com tradições de culturas de cantos dançados africanas que podem apresentar semelhanças com as que são encontradas em terras

<sup>18</sup> As informações colhidas sobre os cocos das comunidades de Iguape e Balbino foram retiradas da dissertação de mestrado de Ninno Amorim, intitulada *Os cocos no Ceará: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape* – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2008.

<sup>19</sup> Em palestra apresentada no II Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís e Encontro Intermediário do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala se referem ao registro das tradições de coco como “manchas culturais” marcadas em alguns estados nordestinos pelo trânsito e migrações dos cantadores e suas práticas.

brasileiras, foi estudada uma tradição em Luanda conhecida por *massemba*. Diferentemente do grupo de Balbino, na *massemba* – “forma urbana do caduque, baile “essencialmente rústico, executado ao ar livre, em chão de quintal”, natural de Ambaca (Mbaka)” (CARNEIRO, 1982, p. 79, aspas do autor) – não eram somente os homens que participavam. Mas a *massemba* mantém em comum com o grupo de coco de Balbino a organização em filas paralelas. Contudo, o processo de convite e evolução da dança em pares enfileirados do coco se aproxima mais do caduque do que da *massemba* de Angola (Figura 9), segundo Carneiro (CARNEIRO, 1982, p. 80). Além desse grupo de coco, há outra tradição no Brasil cuja prática dos cantos dançados se realiza em fileiras, em que participam homens e mulheres. Trata-se do batuque paulista, expressão que já foi comparada com o “calandá (*calenda* em francês) do Haiti” (CARNEIRO, 1982, p. 80).

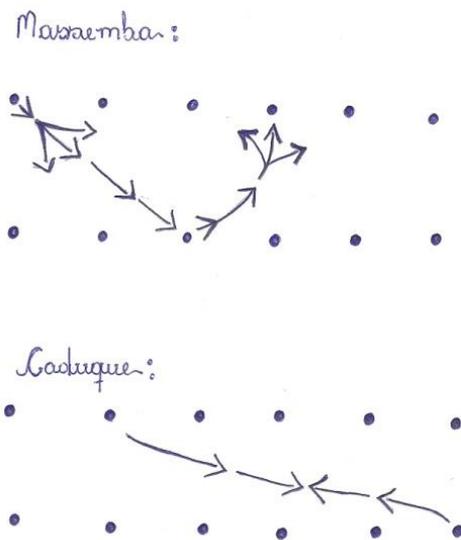


FIGURA 9: A *massemba*, “plural de *dissemba*, umbigada, do verbo *kussemba*, requebrar-se”, é uma dança em que a umbigada nem sempre ocorre entre homem e mulher. Organizada em filas um dos dançarinos sai da sua fileira e vai dar um *semba* (umbigada) num dos componentes da outra. A pessoa que “aplica a *semba* ocupa o lugar de quem a recebe, pois esse, em evolução análoga, logo parte a entrecocar-se com outro elemento da fila contrária”. O corpo instrumental é composto de uma harmônica e uma espécie de reco-reco, chamada de *dicanza*. No caduque se deslocavam duas pessoas simultaneamente, um de cada fila. “Compunham o instrumental uma goma (tambor escavado em tronco de árvore) percutida com as mãos, uma caixa, que se tocava com baquetas, e uma *dicanza*. Também aqui os brincantes cantavam em coro” (CARNEIRO, 1982, p. 79-80).

DESENHO: Ridalvo Felix

Na comunidade de Iguape e Balbino, o canto, também chamado de *embolado*, é proferido no estilo responsorial – diálogo entre mestre e coro. Os instrumentos presentes nesses cocos são o *ganzá* e o *caixão* (conhecido também como *timba*), feito de madeira em forma cilíndrica com extremidades desproporcionais, sendo que uma delas é revestida de pele natural ou sintética. Ele cumpre a função de um tambor. Além desses instrumentos, o coco de Iguape utiliza um *triângulo*.

No Estado da Paraíba essa tradição também é encontrada tanto na parte urbana como na rural, no interior e no litoral. Na zona rural, a dança do coco está ligada às comemorações

dos festejos dos santos católicos e padroeiros das comunidades como Santo Antônio, São João, São Pedro e Sant’Ana. Nesse Estado, alguns cocos foram encontrados em comunidades religiosas, na forma de cantos sagrados ou pontos, como são também denominados. Esse mesmo fenômeno foi constatado em grupos de cocos com o registro de pontos cantados como cocos, demarcados pelo ritmo, divisão estrófica entre solo e coro e a temática empregada. Alguns se referindo às entidades do culto da jurema, outros tematizando o vegetal coco e as atividades e tradições relacionadas a ele, resgatam nos versos a própria expressão dançada.

A jurema é um culto afrobrasileiro de base indígena mesclada com elementos do catolicismo popular e influências de religiões de matrizes africanas (umbanda e candomblé), podendo ser encontrada em muitos Estados nordestinos, como Paraíba, Pernambuco e Ceará. Na jurema sagrada, as entidades mais encontradas são os índios, caboclos, boiadeiros, cangaceiros, pretos velhos, baianas, marinheiros, pescadores, ciganas, Pombagira, Zé Pelintra e Maria Padilha. Na capital pernambucana, há um forte culto à entidade conhecida como Mestre Maluginho, além de existir uma comunidade religiosa afrobrasileira conhecida por Xambá, que tradicionalmente pratica a festa do Coco de Xambá, mantenedora de um grande acervo de cocos entoados como pontos para o culto dos ancestrais.

O canto a seguir, registrado no artigo “Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira”, foi colhido no bairro Guruji (PB) e é um exemplo do que pode ser encontrado no coco dançado e na jurema sagrada, demonstrando o trânsito de temas e da poética do coco entre as duas tradições:

Ai eu pisei na rama  
A rama estremeceu  
Não beba desta água  
Oi morena  
Quem bebeu morreu (SILVA, 2000, p. 128)

O conjunto instrumental da jurema sagrada é constituído pelo *tambor* conhecido por *elú*, além de maracás, triângulo e, em alguns casos, uma *gaita* feita de bambu, parecida com uma flauta. Essa expressão religiosa utiliza o *ganzá*, também encontrado nos grupos de cocos dançados. A dança é matizada pelo ritmo do coco e estimulada pelos mestres juremeiros com a seguinte expressão: “Segura o ponto! Segura o ponto!”, semelhante ao que entoam nos grupos de cocos: “Segura o coco!” (SILVA, 2000, p. 121-123).

Em Tibau do Sul, no Estado do Rio Grande do Norte, existe um grupo de coco de roda denominado coco de zambê, mais conhecido como *zambê-do-pau-furado*. Pela sua especificidade mais evidente – a forma como é tocado e dançado – não há na região nordestina nenhuma outra vertente de coco dançado parecida (Figura 10).



FIGURA 10: Mestre Geraldo e componentes do coco de zambê (RN).

FONTE: <http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/30724643#%7B%22ImageId%22%3A29776192%7D>

Esse coco é dançado somente por homens, porém, em apresentações públicas as mulheres podem brincar, segundo o depoente Geraldo, carpinteiro e mestre do grupo.<sup>20</sup> O léxico que identifica essa tradição – *zambê* – provém do nome de um dos instrumentos feitos de tronco de árvore escavado. De origem banto, *zambê* é o *ingono* menor, sendo que este último “nada mais é do que *ngomba* ou *angomba*, do Congo, *angoma* dos *Lundas*” ou ainda *ngoma* “designação em kimbundu para tambor [...] (RAMOS, 1971, p. 179). É o nome mais usual para tambor, em Cabinda, na Lunda, Moxico, Quilengues, Luimbes, Songos, Minungos, Luenas, Cuanhamas e outras etnias” (REDINHA *apud* LUCAS, 2002, p. 87). As técnicas de variação ou corruptela de Zumbi, remetendo a uma possível existência de um quilombo na

<sup>20</sup> Informação presente no vídeo *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

região por causa do conhecido quilombo de Zumbi dos Palmares.<sup>21</sup> O coco de zambê é tocado por dois tambores, um grande que fica encostado no chão, entre as pernas do percussionista quando o grupo está parado, e o outro, amarrado, junto à cintura do tocador. Um terceiro instrumento aparece aqui: uma lata tocada por duas varetas. O procedimento na realização dos cantos não difere dos outros grupos até aqui mencionados; os cantos são curtos e repetitivos.

No grupo de coco Amigas do Saber as coqueiras relatam que logo no início, em tempos remotos de suas infâncias, o *tambor* ou *bumbo* podia ser também uma lata seca, assim como ainda acontece no coco de zambê. Na parte dançada o coco de zambê exige dos seus componentes habilidades rítmicas muito rápidas para executar a performance. Os coquistas demonstram uma desenvoltura em que o corpo é conduzido pelo ritmo acelerado que embala a dança em dupla (ou *pareia*, como é denominado na comunidade quilombola de Mussuca (SE). Não há passos demarcados ou coreografias ensaiadas para a execução da dança, sendo livre e individualizada a expressão de cada um. Os homens se curvam, voleiam, se juntam e umbigam, às vezes de mãos dadas.

## 2 “Candombeiro vem de longe/ Caminhando devagar/ Eu cheguei nesse candombe/ Capitão dá licença”<sup>22</sup>

O *candombe* mineiro, assim como grande parte das tradições de cantos dançados cujas matrizes são provenientes dos grupos étnicos africanos e recriadas nas Américas, tem como elementos constituintes a poesia cantada, o corpo instrumental e dança. A presença do vocábulo pode ser percebida no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em algumas regiões do Uruguai e da Argentina, onde o termo *candombe* designa manifestações populares cujas matrizes são africanas, alicerçadas na família linguística e cultural *banto*. A origem do vocábulo é a mesma “da palavra *candomblé* entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar” (CASTRO, 2005, p. 57, grifos da autora).

É certo que a formação poética e grupal dessa linguagem cifrada de provérbios e configurada por duplo sentido atendia às necessidades de comunicação restritas ao sistema de cativeiro das grandes senzalas. A tradição do candombe mineiro é entrelaçada pela mística de

---

<sup>21</sup> Cf. *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

<sup>22</sup> Canto proferido pelo capitão David no dia 6 nov. 2011, durante sua participação no candombe de Lagoa Santa (MG).

um catolicismo negro evidente nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em diálogo com as religiões brasileiras de matrizes banto, com uma forte dimensão organizacional oriunda dos reinados ancestralmente africanos, dos quais o Reino do Congo é um dos mais significativos. Os fundamentos míticos e espirituais dessa tradição estão intimamente vinculados a troncos ancestrais de reinados, no caso dos Reis Congos, por exemplo, e aos diversos grupos ritualísticos de cortejo – “*Congos e Congadas*, que têm larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos reis de Congo”, assim como ternos de moçambique, grupo com forte poder espiritual, guardião das majestades do reinado (CASTRO, 2005, p. 35, grifos da autora). No cerne de toda essa cosmogonia que dialoga por meio de ramificações distintas e não sincréticas, o candombe se apresenta como o “pai”: ele é a tradição que concede fundamento a todas as realizações rituais do Reinado do Rosário.

Mais conhecidos como *pontos*, os cantos do candombe são proferidos em forma responsorial, ou seja, alternados entre o solo e o coro. Ao centro da roda vai um candombeiro, conduzido pelo diálogo que ele estabelece com os tambores, *puxando* seu ponto. Essa entrada é demarcada pelo uso do guaiá, instrumento chacoalhador que se assemelha ao *ganzá* do *coco de roda*, e que é também encontrado com a mesma denominação no *batuque paulista*. Tanto o guaiá quanto o ganzá são instrumentos que simbolizam o poder daquele que está conduzindo a palavra viva, que faz dançar e cantar. Alguns *pontos* são intermediados por enunciações do capitão acerca da história que explica os mistérios sagrados do surgimento do candombe e da força de seus tambores. Depois que o solista *puxa* seus primeiros versos, o coro de cinco (ou até seis) vozes responde envolvido por uma força mística e linguagem simbólica, repetindo os versos do capitão em projeções sonoras, singularmente perceptíveis em cada indivíduo que compõe o acorde. Essa apoteótica sonorização registrada pela comunhão dos cantos com os tambores é acionada quando o candombeiro venera e toca nos tambores com atos que simbolizam respeito e permissão para cantar. Em volta desse procedimento, a aura mística que circunda os tambores sagrados e a performance poético-musical coreografada pelos candombeiros configura a forte espiritualidade dos dançarinos, preparando o terreiro para que as entidades e ancestrais sejam reverenciados.

No conjunto instrumental do ritual do candombe mineiro, existe uma grande variedade de forma e tamanho dos tambores entre as comunidades visitadas. Contudo, apesar da

diversidade de instrumentos e raríssimos casos de diferenças na identificação dos tambores, as técnicas e estéticas adotadas na fabricação são as mesmas. Como exemplo da diversidade que envolve essas tradições, podemos citar o caso específico dos chocalhos utilizados pelos capitães e mestres, símbolos dos condutores da poesia cantada, que acabam tendo uma função comum.

Uma vez constatada a variação da quantidade e formato de alguns dos instrumentos nos ternos de candombe de Minas Gerais, recorreremos a algumas imagens dos grupos de candombe (Figura 11, 12, 13 e 14) que acompanhamos e também a pesquisas já realizadas que tratam das nomenclaturas do conjunto percussivo.



FIGURA 11: Corpo instrumental do candombe da Lapinha. Começando da esquerda para a direita: puíta/cuíca, santana, santa maria, chama e crivo.  
FOTO: Cláudia Marques



FIGURA 12: No primeiro plano, o capitão David canta dançando com guaiá nas mãos acompanhado, logo atrás, do lado direito, pelo guaiá manuseado pelo zelador e benzedor dos instrumentos sagrados, seu Raimundo Sipriano Nogueira.  
FOTO: Rivaldo Felix



FIGURA 13: Candombe da cidade de Lagoa Santa. O tambu de fricção, deitado, é a puíta. Seguindo o sentido frente-trás: santana e santa maria, e



FIGURA 14: Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro – distrito da cidade de Pedro Leopoldo (MG). Da esquerda para direita, tem-se:

esquerda-direita: criva e chama.  
FOTO: Ridalvo Felix

puíta, santana, crivo, santa Maria e chama.  
FOTO: Ridalvo Felix

Confirmamos que, apesar de poucas as diferenças nos formatos, a base da tradição é a mesma: três tambores. Na comunidade dos Arturos (MG), Glaura Lucas mapeou tambores com estruturas semelhantes e larguras diferentes, descritos da seguinte forma: “o maior e mais grave é chamado de *Santana*, o médio *Santaninha*, e o mais estreito *Jeremia* ou *Chama*. O corpo dos três, pintado de azul, vai afinando gradativamente, em forma de cone, em direção ao pé” (LUCAS, 2002, p. 89, grifos da autora). No conjunto do candombe da grande família dos Arturos somam-se ainda entre dois a quatro guaiás, porém, eles não possuem a puíta.

Ainda segundo Lucas, a Irmandade do Jatobá (MG) passou a ter seus próprios instrumentos do ritual do candombe em fins da década de 1980. “No Jatobá, os nomes dos tambores são *Santana*, *Santaninha* e *Chama*, ou, *Gomá*, *Danbim* e *Dambá*, respectivamente, em dialeto africano, segundo João Lopes” (LUCAS, 2002, p. 89, grifos da autora).

No candombe, a execução dos cantos (pontos) é marcada geralmente pela condução de dois capitães que se intercalam nos rituais e são respondidos pelo coro. Nessa tradição, o coro é constituído pelos próprios tocadores, sendo constante a presença de cantantes que excedem o corpo instrumental, enriquecendo a tessitura tonal do coro. Isso significa a ocorrência de uma composição que varia entre cinco e seis vozes respondendo ao solo em tons diferentes. No caso específico do candombe da Lapinha, o tocador da puíta não canta, somente toca.

Os motivos tratados nos cantos são inúmeros, e em alguns casos são proferidos conforme a necessidade do ambiente, do grupo interlocutor/indivíduos presentes, da especificidade do rito, como, por exemplo, a visita de um rei ou rainha. Assim, encontramos cantos específicos para o momento de celebração de missas católicas, procissões/cortejos, para agradecer pelo alimento ofertado, cantos sagrados de rituais privados, de benzeção, de abertura/fechamento do Festejo de Nossa Senhora do Rosário, de despedida, desafios, demandas, para saudar guardas/integrantes de guardas de congos e ternos de moçambique, para reverenciar os antepassados, os instrumentos e as terras além-mar. Edimilson Pereira também registrou o motivo tematizado nos candombes mineiros a partir da função atribuída ao canto.

### 3 “Pedi licença pra entrar/ peço licença pra ir embora”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Canto encontrado nos escritos do candombeiro David – comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).

Os instrumentos conhecidos como *ingoma*, *cuíca* e *chama*, foram catalogados por Câmara Cascudo quando fez um panorama de como o coco de roda era organicamente tocado:

Os instrumentos são, em maioria absoluta, de percussão, ingomos, cuícas, pandeiros e ganzás e nos bailes mais pobres simples caixotes que servem de bateria animada. Nunca vi instrumento de corda acompanhando côco, talqualmente Pereira da Costa registrou, no Recife, viola e violão. Os instrumentos prediletos são ganzá, pandeiro e bombo (ingono, o bombo afunilado) e os menores, “chama”, de som mais agudo, chamando para a dança e de tamanho reduzido (CASCUDO, 1962, p. 225).

Ao considerarmos a puíta, além do chama e da ingoma, como sendo um dos instrumentos musicais que persistiu ao fenômeno escravista e que denota, em terras brasileiras, um aporte comum entre tradições culturais oriundas da grande região Banto, denominada Congo-Angolesa, concordamos com a seguinte afirmação de Kazadi wa Mukuna: “Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma mutação de sua concepção ‘tradicional’ banta à ‘popular’ brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no Novo Mundo” (MUKUNA, 2006, p. 207).

Sob esse aspecto mutacional, é importante ressaltar que, em alguns casos, eles se imbricam numa mesma espacialidade, configurando a continuidade das tradições sob novas formas organológicas. Isso quer dizer que, enquanto no candombe, permanece em torno da puíta a mística que o sacraliza, nos cocos dançados, que ainda mantêm a puíta no corpo instrumental, o fator de “profanação” foi mais severo. Aqui encontramos mais um elemento que possivelmente denota o uso do termo *brincadeira* sobre essa tradição e suas variantes no Nordeste.

Diante das transformações e perspectivas regionais que singularizam essas práticas culturais familiares, continua sendo comum o labor com que tecem a palavra no ato de celebrar a vida e de se comunicar com o sagrado. A similaridade com que o candombe e o coco dançado se referenciam ao aporte da tradição é muito forte e presente. A tradição, na maneira como é concebida na prática da cultura oral e performática pelos grupos, se incorpora continuamente na figura dos mais antigos e no que eles proferem narrando, declamando, cantando e dançando... Porque essas são as linguagens utilizadas para a manutenção das memórias coletivas afro-brasileiras. Portanto, a tradição existe porque a poética é o recurso utilizado para formulá-la cotidianamente.

No passo *rebatido* do coco dançado, gerando na vocalidade dos corpos dançantes a inscrição de memórias entrecruzadas por signos distintos, o *trupé* se constitui em insígnia. Nas pisadas rítmicas e assimetricamente compassadas pelo *ronco* da puíta os antepassados ressoam respondendo as invocações dos candombeiros. No ritmo frenético elaborado pelo balanço do capitão David, que faz o guaiá *chorar*, e no veloz sobe e desce do ganzá conduzido por Dona Maria da Santa, as culturas do candombe e do coco dançado transitam e são vocalizadas pelo sumo poético da tradição.

## REFERÊNCIAS

### *Livros e periódicos*

- AMORIM, Ninno. **Os cocos no Ceará**: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape. Orientador: Franciso Gilmar Calvacante de Carvalho. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. 2 ed. Organização e notas de Oneyda Alavarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962. (Terra Brasilis)
- CASTRO, Yeda Pessoa. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O grande livro do folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- LOPES, Ney. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 86-95; 210-239.
- MARTINS, Leda Maria. Performances dotempoespiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, 2002. p. 69-91.

MORENO, Josane Cristina Santos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 41-46.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe**. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.

\_\_\_\_\_. **Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras**. Rio de Janeiro: CEB/Guanabara, 1971. (Coleção Arthur Ramos, 3).

SILVA, Marinaldo José da; AYALA, Maria Ignez Novais. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.

TRAVASSOS, Lorena; CARVALHO, Nadja. Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 11, p. 25-41, 2006. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/03.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura, recepção**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

### ***CD's sonoros***

A BARCA. **Trilha, Toada e Trupé**. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).

### ***Vídeos do Youtube***

COCO do Amaro Branco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 01 ago 2011.

DANÇAS brasileiras– Coco de Zambê. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

GRUPO de coco de roda de Dona Anísia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4&feature=related>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

O COCO – DA SENZALA AO PALCO. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

SAMBA coco Raízes do Arco Verde – rumos música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNI4wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

SAMBA de pareia ou parelha do povoado da Mussuca– Laranjeiras/SE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

### *Sites visitados*

DONA Nadi: do tamanco ao canto da Mussuca. Disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

MESTRES. Disponível em: <[http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/29776192#{%22ImageId%22%3A29776286}](http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/29776192#{%22ImageId%22%3A29776286}>)>. Acesso em: 26 jul. 2011.

POEMIA: Poetas Populares – Antônio Vieira. Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/09/29/poetas-populares-antonio-vieira/>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

SHOW de Mestre Ferrugem. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

[Recebido: 19 jul. 14 – Aceito: 21 set. 14]

## O SINCRETISMO ATRAVÉS DO ESTRANHO EM *O PAGADOR DE PROMESSAS*

Bruno Vinicius Kutelak Dias<sup>1</sup>  
Rogério Caetano de Almeida<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo apresenta um estudo da obra *O Pagador de promessas*, de Dias Gomes, com base no texto de Sigmund Freud intitulado *O estranho* e nos estudos sobre o culto aos orixás de Carlos Moura. A análise se deterá mais especificamente sobre a relação entre duas concepções de religião e fé. A primeira, o catolicismo, colocando-se numa posição de religião oficial na figura do padre e das beatas. A segunda, o candomblé, situando-se como oposição e resistência ao discurso dominante da Igreja. Tal confronto mostra como uma obra de matiz popular motiva reflexões históricas profundas a partir do que o psicanalista vienense intitula como estranho. Essas reflexões são inerentes à promessa de Zé-do-Burro para salvar o "animal com alma de gente" feita para Santa Bárbara em um terreiro de Iansã, mesclando-se a uma linguagem e a um modo de vida condizente com o da cultura popular.

**Palavras-chave:** Dias Gomes. *O Pagador de Promessas*. Estranho.

**ABSTRACT:** The article presents a study of *O pagador de promessas* (Keeper of promises), by Dias Gomes, based on the text of Sigmund Freud entitled *The Strange* and studies about the cults of orishas by Carlos Moura. The analysis will focus more specifically on the relationship between two conceptions of religion and faith. The first, Catholicism, putting themselves in a position of official religion in the figure of the priest and butts. The second, Candomblé, standing as opposition and resistance to the dominant discourse of the Church. This confrontation shows how a work based on popular culture motivates deep historical reflections based on what the Viennese psychoanalyst considers as strange. These reflections are seen in the promise of Zé-do-burro to save the "animal with a human soul" made to Santa Barbara on a terreiro of Iansã, also blending into the language and the way of living consistent with the popular culture.

**Keywords:** Dias Gomes. *O Pagador de Promessas*. Strange.

Dias Gomes produziu, em 1960, a peça *O pagador de promessas*, sucesso nacional e internacional, chegando a ganhar sete prêmios com ela. Segundo Anatol Rosenfeld (*apud* GOMES, 2010, p. 141), o autor procurava retratar “uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano”; atributos estes mostrados claramente na obra, principalmente na figura do protagonista Zé-do-Burro.

A história se passa em Salvador, cidade natal do autor, defronte à Igreja de Santa Bárbara, onde Zé-do-Burro chega com sua esposa, Rosa, para pagar uma promessa feita para a santa; sua obrigação consistia em carregar uma cruz de madeira de sua cidade, Monte Santo,

---

<sup>1</sup> Licenciado em Letras Português-Inglês pela UTFPR/Curitiba. Mestrando no Programa de Pós-Graduação da UTFPR.. Email: brunokutelak@gmail.com

<sup>2</sup> Professor Doutor de Literatura Brasileira na UTFPR/Curitiba. Email: rogalmeida01@hotmail.com

até a referida igreja na capital, entregando, simbolicamente, sua cruz. O conflito começa quando Zé conta ao padre o motivo de sua promessa - salvar a vida de um burro. Além da salvação do burro, controverso para um padre conservador que vê o sagrado de maneira absolutamente restritiva, o local em que a promessa se efetivara, um terreiro de Candomblé, torna-se uma interdição: o padre, representante do poder de Deus, não permite que Zé-do-Burro efetive sua promessa. Mesmo proibido pelo padre de entrar na igreja, ele continua tentando efetivar sua promessa por todos os meios, incluindo o envolvimento de outros personagens como a baiana, os capoeiristas e a polícia.

Antes de permearmos a sutileza do enredo, é importante notar que um dos aspectos mais marcantes dessa obra, se não o mais importante, é o sincretismo religioso. A óbvia intersecção entre Iansã e Santa Bárbara aos que cultuam os orixás não é retratada como óbvia para os praticantes do catolicismo. Tal aspecto é a motivação do conflito principal na fabulação entre os personagens da história. Tanto o sincretismo quanto a promessa causam repulsa e estranhamento em determinados personagens, mesmo sendo um fato familiar, especialmente no ambiente e data onde se passa a peça: Salvador, no dia de Santa Bárbara, data festejada não só por católicos, mas também pelos adeptos do culto aos orixás. Neste momento, faz-se necessária uma remissão ao que o Sigmund Freud nos fornece como definição do estranho.

No texto “O Estranho”, Freud explora e descreve como acontecem os diferentes tipos de estranhamento. Quando observamos *O pagador de promessas*, podemos analisá-lo através do estranhamento do familiar, o que Freud descreve quando analisa as palavras *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (estranho). Para Freud, o estranho não vem apenas de situações novas e desconhecidas, pois o “estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente” (FREUD, 1919, p. 16). Então, o estranho ocorre na experimentação/retorno de imagens e sensações reprimidas de duas maneiras: pelo espelhamento (reconhecimento no outro) ou pelo não reconhecimento do familiar que aparece em outra forma. Na obra, vemos esses aspectos representados pelo sincretismo das religiões, o medo de bruxaria/macumba, e o ritual da promessa aos santos. Neste sentido, o próprio registro linguístico, entre tantos outros aspectos, demonstra um típico preconceito contra religiões de origem africana, que pode ser constatado não apenas na produção literária.

No entanto, o sincretismo adotado pela Igreja Católica, que historicamente sorveu crenças e rituais, adaptando mitos, torna-se a causa principal dos conflitos em torno da promessa feita por Zé-do-Burro no aludido terreiro. É interessante notar, conforme dito anteriormente, que há uma intersecção entre Santa Bárbara e Iansã. No Brasil, a absorção sincrética dos rituais e crenças das religiões africanas nasce da proibição que a Igreja europeia impõe aos negros como uma espécie de esforço de dominação. Esse “empenho” ocorre na prática de seus ritos, na construção e releitura de seus símbolos e rituais. Paradoxalmente, todos eles acabavam fundidos na/pela tradição católica. Hoje, tanto em terreiros de candomblé e umbanda, ou, de maneira mais geral, em regiões onde há forte influência da cultura afro, santos e orixás continuam se misturando.

O culto à Iansã vem da Nigéria, originado nas margens do rio Niger. Segundo o mito, é a esposa de Xangô, que lhe ensinou sobre a eletricidade e os trovões; guerreava ao lado de Ogum, senhor das guerras, e soprava o fogo que forjava as armas. Iansã é considerada, então, como o orixá dos raios, ventos e tempestades.

Santa Bárbara, santa católica associada à proteção contra raios, tempestades e incêndios é também venerada por militares. Segundo a tradição, a santa nasceu na região onde é, hoje, a Turquia. Nascida em uma família pagã, se converteu ao cristianismo e acabou denunciada e entregue a autoridades que a torturaram. Como não abandonou sua nova fé, foi sentenciada à decapitação. Seu pai, carrasco de sua morte, teria sido morto por um raio. Vemos aí o porquê de ela ser escolhida e sincretizada com o orixá.

Ambas, Santa Bárbara e Iansã são representações simbólicas de força física e espiritual, e possuem o poder de influenciar os mesmos elementos naturais, como o fogo, os raios e as tempestades. Mesmo consistindo em duas entidades diferentes, o sincretismo provoca, em diversas situações, como pode ser observado na obra, a mistura entre as duas entidades, como na fala de Minha Tia: “É a mesma coisa, meu filho! Iansã é Santa Bárbara. Eu lhe mostro lá no “peji” a imagem da santa” (GOMES, 2010, p. 133).

Iansã passa a ser considerada Santa Bárbara e a santa se transforma, também, na representação do orixá dos ventos. Orixá e santa se modificam, para aqueles que creem em ambas, em uma nova imagem que representa, ao mesmo tempo, as duas entidades; são, portanto, ao mesmo tempo, Iansã e Santa Bárbara. Assim, as reflexões de Freud sobre o estranho são absolutamente pertinentes a esta obra no que tange à duplicação de um ser: “há

uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características.” (FREUD, 1919, p. 12).

Na obra, *Zé-do-Burro, Minha Tia, Padre Olavo e a Beata* são os principais personagens envolvidos no conflito que envolve, paradoxalmente, o sincretismo.

ZÉ [...] Conte pra Mãe de Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansã, dona dos raios e das trovoadas. Iansã tinha ferido Nicolau [...] pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. [...] E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.

PADRE (*Como se anotasse as palavras*) Tão pesada como a de Cristo. O senhor prometeu isso a...

ZÉ A Santa Bárbara.

PADRE A Iansã!

ZÉ É a mesma coisa...

PADRE (*Grita*) Não é a mesma coisa! (GOMES, 2010, p. 49-50)

ZÉ (*Hesita um pouco e por fim reage com veemência*) Não, não foi num terreiro que eu disse que ia levar a cruz, foi numa igreja. Numa igreja de Santa Bárbara.

MINHA TIA Santa Bárbara é Iansã. E Iansã está lá! Vai baixar nos seus cavalos! Vamos! (GOMES, 2010, p. 81)

MINHA TIA Adiscurpe, Iaiá, mas Iansã e Santa Bárbara não é a mesma coisa?

BEATA Não é não senhora! Santa Bárbara é uma santa católica. E Iansã é... é coisa de candomblé, que Deus me perdoe!... (*benze-se repetidas vezes e sai*). (GOMES, 2010, p. 131)

A linguagem popular dá mostras de entender perfeitamente o sincretismo e a intersecção entre as duas culturas quando Dias Gomes opta por aproximar “obrigação”, vocábulo ligado aos ritos do candomblé, às “promessas” católicas. Apesar de o padre não querer realizar a promessa de Zé-do-Burro, várias vezes aproxima Iansã e Santa Bárbara para diferenciá-las. Vemos nesses trechos um claro discurso de poder da “religião oficial”. Ao mesmo tempo em que a Igreja se apodera de elementos culturais e religiosos de uma cultura diferente, ela refuta e condena as práticas que são absorvidas em seus mitos e ritos.

Se o sincretismo é uma fusão e/ou reinterpretção de doutrinas religiosas, é paradoxal (e estranho) renegar a prática que está no cerne de sua própria cultura. Dias Gomes mostra muito bem esta prática em *O Pagador de Promessas* através de uma percepção do candomblé como algo estranho para determinados personagens. No trecho acima, o vemos nas falas do Padre e da Beata. Tal percepção da religião do outro como algo estranho tem como principal fator o não reconhecimento de uma determinada orientação religiosa, diante de outra, que lhe

parece diferente. Dizemos “parece”, pois historicamente a igreja adota esta fusão entre sua crença e a mundividência de outras religiões como uma estratégia clara de aculturação.

Vemos o confronto entre os ideais católicos e elementos sincretizados do candomblé, na obra, como uma espécie de relação de poder, em que a igreja procura, de alguma maneira, sobrepujar a outra cultura numa estratégia que demonstra uma clara intenção de “oficializar-se” e marginalizar a outra, assunto este que será retomado a seguir. Nesse sentido, Zé-do-Burro às vezes ameniza a influência da cultura africana, afinal o que importa a si é o pagamento da promessa, para que o padre, autoridade, permita sua entrada com a cruz na igreja. Outros personagens populares, flexíveis, contemporizam a contenda e compreendem a questão da mesma forma que Zé-do-Burro. Para o homem simples, o estranho freudiano, vinculado à fé, parece ser melhor compreendido.

Para alguns, Iansã e Santa Bárbara representam a mesma entidade, como citado anteriormente. Para outros, não. Neste sentido, Freud aponta que o estranho ocorre quando algo familiar que foi reprimido vem à tona. Ao longo de nossa história, a cultura e a religião africanas começam a ser reprimidas com a colonização e importação de escravos para terras brasileiras, sempre havendo uma imposição dos costumes e da fé portuguesa. No que tange à cultura europeia, é indelevelmente um discurso de uma autoridade oficial que se apropria e nega tudo aquilo que sincretizou da cultura do outro.

Segundo Gilberto Freyre (2006), mesmo que a formação social no Brasil tenha sido predominantemente católica, havia a confraternização entre costumes africanos e os costumes dos portugueses das casas-grandes. Segundo o autor:

Verificou-se entre nós uma profunda confraternização de valores e de sentimentos. Predominantemente coletivistas, os vindos das senzalas; puxando para o individualismo e para o privatismo, os das casas-grandes. Confraternização que dificilmente se teria realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação social do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce, doméstica, de relações quase de família entre os santos e os homens, que das capelas patriarcais das casas-grandes, das igrejas sempre em festas - batizados, casamentos, "festas de bandeiras" de santos, crismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro. (FREYRE, 2006, p. 438)

Embora o batismo na fé católica fosse obrigatório, visto como um “direito” (FREYRE, 2006, p. 436) dos negros, a repressão total dos costumes dos escravos não ocorreu de forma a extinguir tais manifestações.

A religião tornou-se o ponto de encontro e de confraternização entre as duas culturas, a do senhor e a do negro; e nunca uma intransponível ou dura barreira. Os próprios padres proclamavam a vantagem de concederem-se aos negros seus folguedos africanos. Um deles, jesuíta, escrevendo no século XVIII, aconselha os senhores não só a permitirem, como a "acodirem com sua liberalidade" às festas dos pretos. "Portanto não lhe estranhem o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do anno, e o alegrarem-se honestamente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedicto e do orago da capela do engenho [...]". (FREYRE, 2006, p. 439)

Conforme mencionado anteriormente, mesmo com a aproximação das duas culturas e a “liberdade” de manifestação religiosa dos escravos, nunca deixou de existir “forte pressão moral e doutrinária da Igreja sobre os escravos” (FREYRE, 2006, p. 439). Se pensarmos em Zé-do-Burro como um homem simples, que de alguma forma absorve a cultura de seus antepassados - negros ou brancos, em suma, populares, reconhece-se que há elementos da cultura africana, ainda que sincretizados, que são retomados em sua fé de homem simples. A promessa de Zé-do-Burro é vista como algo estranho, e ao observarmos a atitude da beata de se benzer, ela é não apenas uma reprovação, mas também condenação do outro.

A promessa é um ritual comum e popular da Igreja Católica, assim como a obrigação no candomblé, e ambas consistem em se compromissar a fazer algo em troca de uma graça concedida por determinada entidade. Tal troca foi o primeiro fato estranho para o padre Olavo, afinal ninguém pede para salvar a vida de um burro. O pedido é indicativo de que o animal possui alma e é humanizado por seu dono. Como veremos a seguir, a beata se dirige ao devoto como um herege, marcando seu preconceito como algo descabido, e tornando-a passível de ridicularização diante de seus convivas mais progressistas.

Entretanto, o fator que transforma essa promessa em algo absolutamente estranho para o padre é o local em que ela foi feita – em um terreiro de candomblé. A promessa é válida? Para o padre e a beata, não; não só o local onde a promessa foi feita, mas também o ritual do candomblé são os responsáveis por essa rejeição. Tal paganismo não condiz com o ritual católico, sendo assim, a validade da promessa é negada pelo representante da Igreja. Como não há o reconhecimento da promessa, não se reconhece o ritual familiar. Isto é visto

claramente no diálogo a seguir, quando a Beata explica para Minha Tia o porquê de Zé-do-Burro não poder entrar na igreja:

MINHA TIA Oxente! Por que não? Foi promessa que ele fez?

BEATA Foi. Mas promessa de candomblé. Pra uma tal de Iansã... que Deus me perdoe. (*Benze-se. Dirige-se para a esquerda e ao passar por Zé-do-Burro, insulta-o*) Herege! (*Sobe a ladeira, seguida do olhar de comovedora incompreensão de Zé-do-Burro*). (GOMES, 2010, p. 62)

Antes de qualquer remissão, é notório o fato de que a beata finge desconhecer Iansã. Se é absolutamente possível que ela desconheça, também é improvável, dado o espaço cultural em que está inserida. A adoção dessa postura é indicativa de que ela “oficializa” sua crença religiosa e deslegitima a outra através do discurso. No catolicismo, o ritual da promessa é percebido nos textos bíblicos, por exemplo, quando Jacó promete a Deus o pagamento do dízimo:

Jacó fez então este voto: “Se Deus for comigo, se ele me guardar durante esta viagem que empreendi, e me der pão para comer e roupa para vestir, e me fizer voltar em paz casa paterna, então o Senhor será o meu Deus. Esta pedra da qual fiz uma estela será uma casa de Deus, e pagarei o dízimo de tudo o que me derdes”. (Gn 28,20-22)

Também descrito no Catecismo da Igreja Católica (CIC):

Em muitas circunstâncias, o cristão é chamado a fazer promessas a Deus. O Batismo e a Confirmação, o Matrimônio e a Ordenação comportam sempre promessas. Por devoção pessoal, o cristão pode também prometer a Deus tal ou tal acto, uma oração, uma esmola, uma peregrinação, etc. A fidelidade às promessas feitas a Deus é uma manifestação do respeito devido à majestade divina e do amor para com o Deus fiel. (CIC § 2101)

Neste caso, o aspecto familiar apontado por Freud – o aspecto familiar não é reconhecido ao se apresentar através de uma nova forma, há o estranhamento no que é comum – aparece distorcido, já que nas religiões de origem africana também há o ritual de pedido e “pagamento” através de oferendas ou obrigações. A distorção ocorre, talvez, por pura tentativa de rebaixamento social da crença do outro. A promessa para Santa Bárbara quando vista pela devota do candomblé se torna “obrigação para Iansã”.

DEDÉ (*Referindo-se a Zé-do-Burro*) Que história é essa?  
MINHA TIA O senhor ouviu?  
DEDÉ Ouvi.  
MINHA TIA (*Com respeito*) Obrigação pra Iansã... (*Toca com as pontas dos dedos o chão e a testa*). (GOMES, 2010, p. 62)

Esse sincretismo em que a santa e o orixá aparecem como a mesma entidade causa a confusão em Zé-do-Burro quanto ao pagamento de sua promessa; acaba considerando a proposta de Minha Tia para pagá-la em seu terreiro.

MINHA TIA (*Detendo-o*) E então?..  
ZÉ Eles não quiseram que eu entrasse. Acham melhor eu falar com o Padre em particular..  
MINHA TIA (*Assume uma atitude de extrema cumplicidade*) Meu filho, eu sou “ekédi” no candomblé da Menininha. Mais logo o terreiro está em festa. Você fez obrigação pra Iansã, Iansã está lá pra receber!  
ZÉ (*Ele não entende*) Como?  
MINHA TIA Eu levo você lá! Você leva a cruz e a santa recebe! Você fica em paz com ela!  
ZÉ Iansã..  
MINHA TIA Foi ela quem lhe atendeu!  
ZÉ Mas a igreja..  
MINHA TIA Mande o padre pro inferno! Leve a sua cruz no terreiro! Eu vou com você!  
ZÉ (*Hesita um pouco e por fim reage com veemência*) Não, não foi num terreiro que eu disse que ia levar a cruz, foi numa igreja. Numa igreja de Santa Bárbara. (GOMES, 2010, p. 80-81)

Vemos duas possíveis leituras do trecho acima: na primeira há uma hesitação do protagonista. O valor da palavra, da promessa, enfim, do discurso tem de ser considerado. Assim, pagar a promessa em outro local, não é pagar a promessa. Encontramos aqui uma reminiscência do estranho freudiano: “Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo [...]” (FREUD, 1919, p. 13-14). O dito não está feito. Esse “duplo” a que se refere está intimamente ligado a Deus.

Se a perspectiva freudiana, de um cientificismo cético do início do século XX, vê as crenças como algo primitivo, a igreja não aceita que a palavra dada seja cumprida, e Minha Tia, a vendedora de beiju adepta do candomblé, tenta fazer com que Zé-do-Burro pague sua promessa adaptando-a, levando a cruz para um terreiro. Mesmo tendo feito a promessa em um terreiro, Zé não aceita a proposta, segundo ele, porque a obrigação devia ser cumprida dentro

da igreja. A palavra dada, neste caso, mostra um conflito e uma negação parcial das próprias crenças, talvez por ser um homem sincretizado.

A segunda interpretação se dá ao considerarmos a ambiguidade presente na frase “Não, não foi num terreiro que eu disse que ia levar a cruz, foi numa igreja. Numa igreja de Santa Bárbara”. Nela, pode-se interpretar, através da fala de Zé-do-Burro, que a promessa fora efetivada para a santa no espaço de uma igreja, não num terreiro. Nota-se a mistura entre as religiões causando a “confusão” na fala do personagem. Para ele, tanto o terreiro de Iansã quanto a igreja de Santa Bárbara podem representar os mesmos valores e local religioso.

Há, novamente, a mescla entre as religiões e entidades formando uma nova representação. Zé-do-Burro, e por extensão toda a cultura popular, torna-se uma espécie de receptáculo de duas tradições religiosas. Todavia, com a resistência da igreja em receber seu pagamento pelo simples fato de existir marcas da outra fé, o que torna sua promessa “impura”, ele adota um discurso ambivalente.

Nota-se que não há estranhamento por parte de Minha Tia e outros personagens, como Dedé e Mestre Coca, possivelmente por transitarem entre as duas religiões – há o uso, por esses personagens, dos nomes “Iansã” e “Santa Bárbara” de maneira aleatória durante a história, o que retrata a aceitação das duas figuras como, possivelmente, sendo uma só. Já Padre Olavo e a Beata rejeitam essa ideia, vemos a rejeição e até o medo, por parte da mulher. Para Freud (1919, s/n):

[...] a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho.

O medo do outro, do desconhecido, que é, na verdade, algo conhecido que foi reprimido, identifica o outro como estranho. Afora as questões culturais de ampla complexidade, num primeiro momento, pode-se dizer que o preconceito com a outra crença não deixa de ser um medo do desconhecido. Além disso, há ainda a tentativa de dominação religiosa. Dada à dizimação dos índios e a chegada de milhões de negros, também dizimados, há uma transferência das pessoas a serem dominadas. Todos esses aspectos – o medo, o preconceito, a falta de compreensão, a tentativa de imposição de uma superioridade religiosa – podem ser observados na cena a seguir:

MINHA TIA (*Oferece*) Caruru, Iaiá?

BEATA (*Para junto a ela*) Quê?

MINHA TIA Caruru de Iansã...

BEATA (*Como se ouvisse o nome do diabo*) Iansã?! E que é que eu tenho com dona Iansã? Sou católica apostólica romana, não acredito em bruxarias! (GOMES, 2010, p. 131)

Vemos aqui a associação da comida ao ritual religioso causando o estranhamento do familiar. Conforme menciona Bakhtin (1996, p. 243), a comida associa-se “organicamente a todas as outras imagens da festa popular, é parte necessária a todo regozijo popular”. O texto de Dias Gomes traz tal associação, e demonstra como o homem simples lida com esses valores culturais híbridos, pois a cultura africana, misturada aos hábitos portugueses e elementos da cultura indígena torna-se única, idiossincrática, a cultura do povo brasileiro. O autor apresenta o caruru, comida típica baiana, mas que, nessa situação aparece, também, como “comida de santo”. Determinados tipos de pratos são oferecidos aos orixás, nesse caso, o caruru faz parte das oferendas para Iansã.

Nas religiões com origem africana é comum a existência da oferta de comida como parte do ritual; cada orixá ou entidade tem uma variedade de alimentos, animais ou bebidas que fazem parte das “entregas” que são feitas. Como cita MOURA (2004, p. 47-52), a comida faz parte dos cultos de origem africana, devendo ser preparada de acordo com as características de cada orixá, variando os ingredientes, temperos e animais ofertados às divindades; no caso encontrado na obra, o caruru deixa de ser somente um prato típico baiano, como está entre as comidas oferecidas a Xangô, Obá e Iansã. Ele se transforma em parte do ritual da festa do orixá dos ventos. A incorporação da divindade está vinculada à ingestão da comida, pois o que é oferenda ao orixá também é oferecido à comunidade. O texto de Dias Gomes mostra tal relação: “Minha Tia: Caruru de Santa Bárbara. Antigamente a gente fazia isso e era de graça...” (GOMES, 2010, p. 117).

Como foi visto, pode-se interpretar a religiosidade presente na obra *O pagador de promessas* através do estranho de Freud. Mas essa perspectiva não é a única a enriquecer a compreensão da obra, já que os postulados de Bakhtin também fornecem, através da ambivalência, uma demonstração de que o poder, ou uma tentativa inócua de superioridade, é relativo. Em uma cultura popular tão complexa e miscigenada como a nossa, tal superioridade mostra apenas uma postura arbitrária descomedida e desnecessária, haja vista a tragédia que

conclui a peça. No entanto, e exatamente pela arbitrariedade, a tragédia se efetiva e a entrada de Zé-do-Burro na igreja de Santa Bárbara se efetiva, ainda que não seja conforme o previsto.

*O pagador de promessas* mostra essa ambivalência cultural de forma a explorar como a cultura e as crenças populares, junto com as concepções de poder e dominação apresentam-se na sociedade, e, ainda, a sua relação com os indivíduos e grupos envolvidos. Tanto a promessa quanto o sincretismo de Santa Bárbara e Iansã causam um estranhamento; tal estranheza ocorre tanto nas personagens quanto no leitor, caso ele esteja inserido na cultura e questões religiosas brasileiras caracterizadas na obra.

Nesse caso, o leitor acaba participando do conflito e do choque que é a miscigenação entre povos e o hibridismo entre as culturas de origem africana e europeia. Nessa cultura única e plural, que a obra de Dias Gomes pinta um pequeno retrato, encontramos as imagens religiosas familiares, tanto para santos quanto para orixás e rituais característicos de cada culto, mesclados. Tais características proporcionam uma nova roupagem para as diferentes crenças. Assim, os contrastes e os conflitos, juntamente com as novas significações alegóricas, produzidos por ambas as culturas, tendem a enriquecer nossa cultura, quando não forem tratados como algo “estranho”, ou seja, algo familiar e primitivo que deve ser esquecido nas profundezas do inconsciente.

Na obra, Zé-do-Burro tem o apoio de todas as pessoas, inclusive do policial que, representante do Estado, tenta dissuadi-lo da ideia para que não haja tumulto. A cultura popular e o povo compreendem melhor o sincretismo que a própria Igreja e os órgãos oficiais. Dias Gomes indica que há espaço para todas as crenças em nossa cultura, o que não é compreendido pelo Estado e por muitos de seus representantes, oriundos de uma elite social até hoje.

Assim, uma peça não tão contemporânea como *O Pagador de Promessas* construída com um profundo entendimento da cultura popular, contribui para que se conheça o outro. Através da sutil ambivalência manifesta nas falas dos personagens populares, fica perceptível que essa cultura é vasta e rica, com um trabalho de linguagem sofisticado. Além disso, a cultura popular se mostra mais aberta à novidade do que a cultura canônica, como a resistência do padre ao longo da peça demonstra. Por fim, manifestações literárias com tal trabalho de linguagem, regionalistas ou não, podem revelar problemas profundamente

humanos e humanamente profundos, ou seja, têm seu espaço na literatura contemporânea para mostrar nossas contradições.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996

**Catecismo da Igreja Católica**. Parágrafo 2101. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/catechism\\_po/index\\_new/p3s2cap1\\_2083-2195\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p3s2cap1_2083-2195_po.html)>. Acesso em: 21 maio 2014.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/39077527/Freud-o-Estranho>>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 51 ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

**Genesis**. Cap. 28. Vers. 20-22. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>>. Acesso em: 21 maio 2014.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. 45 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. **Culto aos Orixás – Voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Sincretismo em O pagador de promessas, de Dias Gomes**. Disponível em: <<http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos47.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2013.

[Recebido: 15 set. 14 – Aceito: 05 nov. 14]

## UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NO GÊNERO FARSA

Sandra Klafke Verbist<sup>1</sup>  
Marlene Teixeira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo examina a noção bakhtiniana de carnavalização, tomando como objeto de análise um recorte de *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna (2008). Procura-se desvelar sob que formas a cosmovisão carnavalesca emerge na obra e em que condições promove a singularização dos traços de carnavalização nela presentes.

**Palavras-chave:** Farsa. Carnavalização. Literatura popular.

**ABSTRACT:** This article examines Bakhtin's notion of carnivalization, taking as object of analysis a clipping from the *A Farsa da Boa Preguiça*, of Ariano Suassuna (2008). Seeks to uncover the ways in which the carnival worldview emerges in the work and the conditions under which promotes the singling carnivalization traits present in it.

**Keywords:** Farce. Carnivalization. Popular Literature.

### 1 Introdução

Este artigo investiga as formas de instauração da proposta bakhtiniana de carnavalização na literatura, fundamentando-se, especialmente, nas obras *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b) e *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a). A primeira obra contribui para a compreensão da carnavalização somente através do capítulo quarto, *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*; já a segunda é inteiramente dedicada ao tema e diversas vezes referenciada neste estudo. A partir da noção bakhtiniana, tem-se por objetivo apresentar uma possibilidade de análise, focada no capítulo dois de *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, que possibilite desvelar sob quais formas a cosmovisão carnavalesca emerge na obra e em que condições promove a singularização dos traços de carnavalização

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: sandra\_klafke@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professora no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: marlenet@unisinos.br

nela presentes, revelando a manifestação singular dos elementos que dela podem emergir e a forma única com que o autor os articula.

Esta proposta organiza-se com base nos itens: (a) busca pela compreensão da noção de carnavalização na obra do pensador russo (2008a; 2008b); (b) contextualização histórica do gênero farsa, através dos pesquisadores Minois (2003) e Machado (2006; 2009); (c) análise do processo de instauração da cosmovisão carnavalesca na obra de Suassuna.

Acredita-se que as reflexões bakhtinianas sobre a carnavalização podem contribuir para a compreensão de uma obra como *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, que apresenta, entre outros aspectos, a utilização da ironia, do humor, da paródia e de reminiscências e estratégias carnavalizadas.

Ressalta-se que a imersão no microcosmo da farsa de Suassuna não é realizada com intenção de prototipizar autor e obra, o que iria contra os princípios bakhtinianos; e acarretaria em uma concepção de análise orientada por um padrão de transposição teórica, rotulando e enclausurando Suassuna e *A Farsa da Boa Preguiça* em um modelo que lhes retiraria os traços de singularidade.

## **2 Noção bakhtiniana de carnavalização**

O carnaval medieval apresentado por Bakhtin (2008a) possui fortes características contestatórias e subversivas, misturando os opostos e estabelecendo o “jogo” das coisas “ao avesso”, para mostrar pontos de vistas e dessacralizar o poder do que é sério e oficial. Como forma de advertência, o autor russo explica que o carnaval de que trata não tem relação alguma com o carnaval mascarado e boêmio dos tempos modernos, considerado por ele como uma forma simplista de interpretar o fenômeno da carnavalização. O autor reitera que o carnaval medieval necessita ser observado sob a ótica da cosmovisão universal popular que representa, pois ela é a responsável pela libertação das amarras do medo, pela aproximação entre os homens e pela relativização e suspensão daquilo que é “sério e oficial”. O carnaval é quando o bobo se torna rei, o próprio rei de sua liberdade. Do mesmo modo, o rei se torna “o bobo” diante da possibilidade de estar livre das convenções: a vida é desviada de sua forma habitual, torna-se uma “vida às avessas” em um “mundo invertido”. Por isso, devido ao seu caráter autêntico e indestrutível, a festa é a representatividade da “verdadeira natureza humana desfigurada”.

Bakhtin (2008b) acredita que um dos problemas mais complexos e interessantes da literatura está relacionado com o carnaval e com a carnavalização. A complexidade está justamente no fato de que a transposição do carnaval para a literatura traz não só elementos e influências das festividades (ritos, espetáculos etc.) como também a “essência das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio” (BAKHTIN, 2008b, p. 138). A transposição de um elemento vívido, ou seja, de um movimento estético vivo tridimensional, o carnaval, para outro em âmbito estético e artístico biplanar, a literatura, poderia parecer estranha se isso não fosse justificado pela via do gênero.

Ao decidir partir das características de um gênero não-verbal, o carnaval, para outro verbal, o discurso literário, o filósofo faz um recorte teórico, consciente dos limites que aproximações dessa natureza podem acarretar. Sua intenção recai sobre a influência da carnavalização em torno dos aspectos do gênero, mostrando compreender não ser possível o mero “deslocamento” daquilo que é não-verbal para o verbal ao reconhecer que o carnaval não é um fenômeno literário. Contudo, a forma sincrética de caráter ritual com que se apresenta o carnaval estabelece não só elos com o povo, mas também com a linguagem do povo, de onde surge a possibilidade de se falar em linguagem carnavalizada ou em linguagem familiar da praça pública.

A literatura carnavalizada é da praça pública, lugar de contato livre e familiar. A ambiguidade da linguagem carnavalesca, quando transposta para a literatura, traz consigo não apenas o caráter jocoso dos ditos e não ditos dos bufões, mas também um rico sistema de imagens sincrético, assim como é o sistema de imagens da cultura popular. Ao absorver esse sistema de imagens, a literatura incorpora também o conjunto ritualístico/imaginário que o sustenta. Os espetáculos carnavalescos presentes nas obras de alguns autores estão correlacionados às representações de um mundo *não-oficial*, que, até certo ponto, ilustra o modo de examinar e de compreender as relações humanas. Essa característica se constitui sob um ponto de vista original, demarcado pela perspectiva popular, que gera e privilegia a cultura do riso<sup>3</sup>.

Bakhtin (2008b, p. 121) concebe por literatura carnavalizada aquela que, “direta ou indiretamente, [...] sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco

---

<sup>3</sup> BAKHTIN, 2008a.

(antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura”. Os gêneros do sério-cômico não se baseiam nas lendas e tampouco na tentativa de se consagrar através delas, mas sim na experiência e na fantasia livre. Como renunciam à unidade estilística da epopeia clássica, da tragédia e da lírica, privilegiam a fusão do sublime com o vulgar e caracterizam-se, essencialmente, pela *politonalidadeda narração* e pelo uso de gêneros intercalados. A inconformidade do sério-cômico com a estaticidade proposta pelos gêneros da antiguidade impulsionou o surgimento da carnavalização na literatura e permitiu a manifestação do mundo às avessas.

Bakhtin (2008b) acredita que o gênero literário, em sua essência, reflete as tendências mais estáveis e perenes da evolução da literatura, porque os gêneros são capazes de conservar características e nuances imortais. Falar em carnavalização na literatura, em nossa concepção, está longe de reduzir o elemento não-verbal ao torná-lo verbal, mas sim, e antes de tudo, levar em consideração as propriedades de gênero imbricadas nessas relações. Transpor os elementos que constituem o carnaval medieval, e que fizeram nascer os elementos carnavalizados aqui apresentados para o âmbito literário, de longe atende às intenções deste artigo. Isso porque parte-se da concepção de carnavalização como categoria una e indivisível de elementos que, tal como a literatura, não pode ser fragmentada. Se fragmentados, os elementos que compõem a cosmovisão carnavalesca perdem sua força e deixam de constituir o caráter de memória criativa e influente no processo de desenvolvimento da literatura, nesse caso, a carnavalizada.

A “cosmovisão carnavalesca” está organicamente relacionada com o livre contato dos homens, é concebida como parte da essência dos aspectos ocultos da natureza humana. Seu núcleo são as ações de coroação e de destronamentos bufos. No dizer de Bakhtin (2008b), nos rituais, todo o objeto e todos os símbolos utilizados pelas figuras do bobo e do bufão são ambivalentes, às avessas. Os elementos utilizados por eles adquirem um “caráter bipolar”, que o autor explica como símbolos reais do poder em um mundo extracarnavalesco, porque são “monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios” (BAKHTIN, 2008b, p. 141). Os ritos de coroação e de destronamento são interdependentes e, embora se oponham um ao outro, o principal elemento evocado por eles é a mudança. Mesmo que não tenham poder para interferir sobre aquilo que muda, percebemos que o bufão e o bobo evocam e relativizam, por

assim dizer, a função das coisas no mundo, mas sem modificar a essências dessas mesmas coisas no plano “oficial”.

Em consequência da eliminação provisória, e ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, estabelece-se, na praça pública, um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais: é a linguagem carnavalesca típica, livre de restrições e embebida em gestos e em vocabulários, que traduzem a “*lógica original das coisas ao avesso*” (BAKHTIN, 2008a, p. 10). Na praça pública, os que viviam as festividades carnavalescas tinham o direito de utilizar palavras grosseiras, injúrias, blasfêmias e juramentos<sup>4</sup> para se comunicar. Como o mundo estabelecido ali não admitia diferença entre as classes, os indivíduos não se sentiam ofendidos ou menosprezados pelo verbo, ao contrário, riam e ridicularizavam a efemeridade da palavra dita e da palavra que assumia a dupla tonalidade burladora e sarcástica.

No realismo grotesco, isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular, Bakhtin (2008a) apresenta o princípio material e corporal como fundador da existência de um contexto universal, alegre e benfazejo, ao lado do cósmico e do social. Os caracteres biológicos e fisiológicos não são encarados de forma dicotômica, eles não estão singularizados e nem separados do restante do mundo, pois, como são percebidos como universais e populares, adquirem um caráter essencialmente “cósmico”.

Bakhtin (2008a) revela ser o povo - aqui entendido em sua totalidade, não como ser individual e biologizado, mas como um organismo em constante renovação - o porta-voz do princípio material e corporal. A capacidade de se regenerar é o que torna o povo a fonte do princípio material e corporal, o seu constante renovar é marcado pela superabundância e pelo crescimento em seus caracteres positivo e afirmativo. Um dos traços marcantes do realismo grotesco é o *rebaixamento*, que significa transpor/transferir o plano material e corporal ao plano da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

O realismo grotesco pode ser compreendido como o espaço em que o corpo nunca alcançará a estética - dita perfeita – do corpo figurativizado pela estética clássica. Essa não é nem de longe sua aspiração, pois o corpo retratado no realismo grotesco é, por essência,

---

<sup>4</sup> Os juramentos, tal como afirma Bakhtin (2008a), adquiriam, na praça pública carnavalesca, o mesmo caráter cômico e risível das blasfêmias, injúrias e grosserias.

incompleto, caracterizando-se por estar em constante processo de recriação. A mutabilidade que constitui o corpo grotesco é o elemento essencial para o entendimento da imagem fértil que dele provém, pois os corpos são concebidos como “todo positivo e vivificante”. Por esse motivo, uma de suas imagens mais representativas é a gravidez (“a prenhez”) e o parto, pois nesse momento há dois corpos em um: o primeiro, que “dá a vida e desaparece, e o outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 2008a, p. 23).

O riso carnavalesco é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008a, p. 23). O riso, para Bakhtin (2008a), é *ambivalente*, porque expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos todos aqueles que riem. Trata-se de um riso festivo, que *dessacraliza* e *relativiza* as coisas sérias e as verdades estabelecidas, dirigindo-se ao que é considerado hierarquicamente superior (a Igreja, as divindades, o Estado, etc.). É compreendido como uma forma de conceber o mundo diferente da pregada pelo tom sério, pois permite acesso aos aspectos do mundo em sua totalidade, já que não é uma forma individual. Ao manifestá-lo, entra-se em comunhão com o todo, por isso o povo, quando ri, torna-se uno e indivisível, absolutamente oposto àqueles que se julgam sérios e poderosos.

Na teoria de Bakhtin (2008a), é possível perceber que, na Idade Média, o riso não é concebido como sensação subjetiva, mas sim como uma sensação social e universal. Por isso, o filósofo acredita que o homem, no carnaval, é afetado pela continuidade da vida na praça pública. O riso é *patrimônio do povo*. Essa característica o torna, certamente, instrumento de poder para a multidão que ri. O filósofo acredita que o riso tem o poder de libertar não apenas da censura exterior, mas também da censura interior, parte intrínseca ao ser humano que é capaz de regular as suas ações como, por exemplo, o medo, que, há muitos anos, montou guarita no espírito humano. Bakhtin (2008b, p. 188) acredita que “o riso é uma posição estética determinada diante da realidade, mas intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade [...] Por isso, o compreende como um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero”.

De acordo com as concepções do autor russo, quando as imagens do carnaval são transpostas para a literatura, mesmo que em graus diferentes, são transformadas de acordo com *metas artístico-literárias específicas*, contudo, ele adverte que, independentemente do

caráter e do grau da transformação, o riso e a ambivalência permanecerão na imagem carnavalizada. Reconhecemos que o verdadeiro riso não exclui o sério, completando-o onde ele mesmo não é capaz de se completar. Por esse motivo, mesmo que a literatura carnavalizada seja tensionada por uma das formas de riso reduzido, nada impede que os elementos da cultura popular dela façam parte. Bakhtin (2008a) explica a impossibilidade de separar o grotesco do riso e, com relação aos elementos do grotesco romântico alemão, anuncia, através das palavras de Jean-Paul<sup>5</sup>, a existência de um “humor destrutivo”. Este, “não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor” (BAKHTIN, 2008a, p. 37). O caráter melancólico desse humor, agora já caracterizado pelo autor como uma forma reduzida por ser destituído de força regeneradora, é descrito como capaz de converter o mundo exterior e de pregar sua desestabilização.

### 3 Índícios e características do gênero farsa

As raízes daquilo que conhecemos por gênero textual *farsa* surgiram, conforme Irley Machado (2009), na Idade Média, arraigadas no teatro medieval. Durante esse período, o teatro testemunha uma mentalidade fundamentalmente religiosa, que perdurou por mais de seis séculos. Para a autora, alguns aspectos do teatro medieval são bastante complexos, porque, embora a Idade Média tenha tido acesso à noção de gênero discursivo, o teatro medieval não se intimidava diante da “mistura”, comportamento revelador de sua capacidade de se hibridizar<sup>6</sup>. Isso significa que o teatro não admitia moldes e rotulações que o afiliassem a essa ou àquela forma composicional e estilo, denotando certa liberdade de estímulo criativo para o autor-criador<sup>7</sup> da peça.

---

<sup>5</sup> Jean-Paul (1763-1825), pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter. Maestro, pastor e escritor romântico alemão. Destacou-se como escritor e dividiu a Alemanha com suas obras de caráter humorístico e irônico. Disponível em: <<http://www.libraryindex.com/encyclopedia/pages/cpxkvlfjfbq/richter-johann-paul-friedrich.html>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

<sup>6</sup> Fenômeno através do qual um gênero assume a forma e/ou característica comuns a outro.

<sup>7</sup> Para Bakhtin, o autor-criador é quem permanece no interior da linguagem, refratando a voz do escritor (pessoa). Ele não é uma voz direta do escritor (pessoa), mas uma apropriação de uma voz social qualquer, de modo a poder ordenar um todo estético. Assim, quem dá forma ao conteúdo é o autor-criador que, a partir de posições axiológicas, recorda e organiza esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2003)

Diferentemente dos critérios apresentados no teatro clássico grego, o teatro medieval não se preocupava em distinguir claramente o cômico do trágico. Há indícios históricos de que a *farsa* tenha se originado em meio aos mistérios e às moralidades, e que as primeiras farsas encenadas - farsas dramáticas- tenham surgido, aproximadamente, em 1266. Como exemplo, cita-se a farsa *Le garçon et l'aveugle et Le courtois d'Arras* (autor desconhecido), cujo surgimento data muito antes da representação dos grandes mistérios<sup>8</sup>. Diversamente do que apresenta Machado, Minois (2003) afirma que a farsa surgiu, de fato, na segunda metade do século XIII, através das obras de Adam de la Halle: *A história da folhagem*, *A história de Robin e de Marion*; seguidas por “uma interrupção de um século, coincidindo praticamente com a Guerra dos Cem Anos<sup>9</sup>, ela [a farsa] ressurgiu ao redor de 1450, intercalada em meio a representações religiosas, como uma espécie de pausa, de curta metragem, para o entreato”(MINOIS, 2003, p. 199).. Há certa dificuldade em datar o surgimento do primeiro texto do gênero *farsa*. Entretanto, está bastante nítida a raiz medieval sob a qual ele se constituiu e a religiosidade que lhe é intrínseca.

A farsa é uma espécie de peça teatral, um gênero “espetacular”, cuja apresentação se faz ao ar livre, em praça pública. Ela apresenta fortes laços com uma tradição oral e escrita distantes, e é frequentemente ligada ao carnaval, o que a torna estritamente atrelada a um “público mais popular, urbano: bons companheiros, artesãos aos quais se unem, de bom grado, pequenos e médios burgueses” (MINOIS, 2003, p. 199). O autor também destaca seu caráter jocoso, e o fato de o gênero consistir em peças curtas - oscilam entre duzentos e quatrocentos versos. Ele ressalta que as farsas são representadas com poucos personagens, que geralmente são designados de acordo com a posição que ocupam na peça, por exemplo: o marido, o pároco, etc. O autor acredita, inclusive, que a farsa é um texto de *realismo cru*, um jogral elaborado por jocosos profissionais. Para Machado (2009), o enredo da farsa é composto por personagens cotidianos, e se dá especial atenção aos seus propósitos desonestos. Segundo a autora, pode-se dizer que o gênero “tomava” emprestada a “realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares (MACHADO,

---

<sup>8</sup> MACHADO, 2009.

<sup>9</sup> É considerada a primeira grande guerra europeia, durou cerca de 116 anos (1337-1453). Caracteriza-se pelos conflitos armados ocorrido durante os séculos XIV e XV (1337-1453), envolvendo França e Inglaterra pela disputa do trono vago, após a morte do último rei dos Capetos, em 1337 (SIDAOUI, 2004).

2009, p. 125): [...] cenas de casais [...] no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher” (MACHADO, 2009, p. 127).

Minois (2003) assegura que a farsa tende a explorar, essencialmente, as questões de moral privada, desvelando até que ponto os tabus sexuais são violados, sem que haja a indicação de qual partido os autores assumem. Aborda, com certa resignação, a temática da *loucura universal* (questiona-se, sem ideia de revolução de princípios, a arrogância e o privilégio) e o tratamento da *coisa pública*, ou seja, a desigualdade social, a luta de classes, etc. Machado (2009) explica que o cômico próprio do gênero tende a tirar igualmente partido dos criados oportunistas e hábeis, que obedecem aos seus patrões motivados pelo desejo de ganho/vantagem. Entre outros temas, a farsa apresenta predileção pela inversão de papéis (“o avesso”) de autoridade, ora o direito de comandar é do marido, ora da mulher, ora do criado, etc. “Outros temas são associados a funções naturais: come-se, bebe-se, faz-se amor como se respira, por uma necessidade física. Ri-se igualmente dos defeitos físicos ou intelectuais: Ri-se do que não é normal” (MACHADO, 2009, p. 127)

Com base na teoria dos gêneros do discurso<sup>10</sup>, de base bakhtiniana, é possível dizer que a farsa é um gênero relativamente estável. Diz-se relativamente porque, não diferentes dos demais, nela há certa estabilidade, que aparece marcada no conteúdo temático do gênero, pois, embora possa tratar de diferentes assuntos, apresenta traços de religiosidade. Entretanto, isso não significa dizer que seja, necessariamente, religiosa. No que tange à estrutura composicional, as farsas, tal como dito, são gêneros dramáticos de caráter narrativo. Quanto ao estilo, o gênero também conserva certa estabilidade no que se refere à forma de organizar o discurso, que comumente se constitui por versos curtos e marcados pela linguagem familiar, que comporta, até mesmo, palavras e expressões chulas. Outra característica estilística comum na farsa, originada na liberdade linguística do sujeito enunciador, é a possibilidade de organizar o texto e/ou enunciado sem a preocupação de dividir o cômico do trágico.

#### **4 A Farsa da Boa Preguiça: o emergir de traços carnavalescos**

Com a análise a ser apresentada, a intenção é compreender por onde é possível ingressar na atmosfera da farsa escrita pelo autor paraibano, buscando apreender sua singular

---

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 3 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

maneira de reinventar o gênero farsa. Vale reafirmar que não temos a intenção de tomar a teoria bakhtiniana para “enformar” a obra. Nosso objetivo é permitir que a singularidade seja garantida pela particularidade do ato enunciativo, instituído numa tensão entre o que é da ordem da repetição e o que é da ordem do irrepitível. Sendo assim, o modo como Suassuna compõe a farsa, embora carregue traços de enunciações anteriores, concretiza novos propósitos, uma vez que produzida em outro tempo e outro espaço. É o que procuramos demonstrar a seguir, e para que isso seja possível, seguiremos o roteiro abaixo:

1. seleção, na *Farsa*, de excertos com diferentes tipos de realização da cosmovisão carnavalesca de mundo;
2. identificação, nesses excertos, de elementos provenientes da cosmovisão carnavalesca;
3. apresentação do modo particular/singular de realização do humor carnavalizado em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna.

Convém mencionar que os procedimentos metodológicos foram inspirados no mesmo caminho percorrido por Bakhtin, quando analisou a obra de Rabelais: uma metodologia baseada no constante ir e vir da teoria para o *corpus* e deste para a teoria. Acredita-se que dessa forma será possível atender à demanda proveniente da obra no que diz respeito às sucessivas modificações sofridas pelo núcleo central de personagens (Joaquim Simão, Nevinha, Aderaldo e Clarabela) e às tensões provocadas pelos personagens que os circundam (Manuel Carpinteiro, Simão Pedro, Miguel Arcanjo; Andreza, Cão Coxo e Cão Caolho). Acreditamos que o percurso aqui proposto diminua o risco de redundâncias, além de favorecer a identificação dos elementos in/extrínsecos e característicos da obra: a cultura popular nordestina e a evocação dos elementos cristãos próprios do gênero.

#### **4.1 Uma análise <sup>11</sup> possível para o segundo ato de *A farsa da boa preguiça***

Em *A Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna discorre sobre o cotidiano de Joaquim Simão, um “amarelo nordestino”, cujas principais proezas, segundo o autor, são os versos, a preguiça e a mulher. A narrativa apresenta como personagens, além do poeta, Nevinha, sua esposa

---

<sup>11</sup> Para leitura da análise completa, ver: KLAFKE, Sandra Regina. Traços de carnavalização na instauração do humor em a farsa da boa preguiça, de Ariano Suassuna. 2011. 130f. Dissertação [Mestrado]. Orientação: Profa. Dra. Marlene Teixeira. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, São Leopoldo/RS, 2011.

devotada; Aderaldo Catacão, “o rico avarento”; Clarabela Catacão, “a falsa intelectual” esposa de Aderaldo; Andreza, “a fofoqueira”, que tramita pela história tentando convencer Nevinha a aceitar os galanteios de Aderaldo; Fedegoso, “o Cão Coxo”, empregado e amante de Clarabela; e Quebrapedra, “o Cão Caolho”, amante de Clarabela. Os atos da peça são introduzidos pelos diálogos entre: Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro; os últimos, cada qual, com uma opinião formada, para o bem e para o mal, sobre Joaquim Simão. A peça tem como cenário uma espécie de pátio ou praça, de um lado a casa do rico, do outro, a casa do pobre. A última, na lateral, possui um banco, no qual o poeta, quando a preguiça atinge o ápice, deita sob o sol. A linguagem despreocupada com que a farsa foi escrita favorece o surgimento de palavrões, xingamentos, etc.

O segundo ato de *A Farsa da Boa Preguiça* é bastante representativo da relação da obra com o mundo. Sua organização chama para o interior do texto referências explícitas, não só a expressões regionalistas, como também questões folclóricas, em muitos casos pertinentes não apenas para o processo de significação, mas sobretudo para que o leitor adentre na atmosfera, no mundo projetado pela obra. Neste item, analisaremos, entre outras coisas, as onomatopeias e as imagens e expressões próprias do realismo grotesco recorrentes na *Farsa* escrita por Suassuna. Essas categorias foram selecionadas por entendermos que a excentricidade intrínseca à cosmovisão carnavalesca, no que diz respeito às formas concreto-sensoriais de manifestação do contato familiar, é constantemente evocada e ligada aos aspectos singulares/excêntricos da natureza e das relações humanas que na obra se estabelecem.

Para contextualizar, é importante destacar que o excerto que segue decorre de um diálogo entre Clarabela Catacão e o alvo de suas investidas extraconjugais: o Poeta Joaquim Simão. Este excerto é resultado da insistência de Andreza (a saber, mediadora das traições conjugais do casal Catacão) para que Simão “ataque” Clarabela, que, contente com a possibilidade, tenta persuadir o Poeta:

CLARABELA  
[...]  
Como vai esse homem belo?  
Como vai, com esse corpo,  
com esses braços tão compridos  
tão angulosos e ossudos?  
Como vai, com essa barriga  
reentrante e inexistente,

tão popular e tão pura?  
[...]  
Como vai, com tudo isso  
que, pra mim, representa  
tentação e novidade

SIMÃO

[...]

Estou todo doído! Essa vida de poeta é mesmo uma bosta!(SUASSUNA, 2008, p. 146-147)

Como já anunciava Bakhtin, na obra sobre Rabelais, não há como separar o grotesco do riso, asserção bastante pertinente quando consideramos as palavras de Clarabela e a imagem por elas projetada acerca da figura, ou melhor, do corpo de Simão Poeta: um corpo disforme, magro, com braços longos e angulosos e com barriga curvada para dentro, típico quadro de uma pessoa desnutrida. Ao avesso da estética clássica a que insistentemente tenta pertencer, a rica personagem manifesta interesse pelo representante de um corpo inacabado, no qual o ventre é capaz de sobressair, adquirindo, até mesmo, vida própria. No entendimento da cultura carnalizada, quando uma imagem é personificada, as fronteiras entre corpo e objeto, ou entre corpo e mundo, são apagadas para dar destaque à parte grotesca mais latente no corpo cômico, no caso de Simão, o ventre. É por isso que se diz que o ventre de Simão adquire vida própria, pois é digno representante do baixo material, destacando-se do corpo cômico-popular a que pertence.

A insistência da personagem Clarabela em viver aquilo que topograficamente representa o baixo material revela não apenas que as forças centrífugas<sup>12</sup> atuam para tornar o sério menos rígido, mas também que a concorrência entre as diversas vozes sociais não pode ser observada em mundos paralelos, pois vivem incessantes atravessamentos. A atitude frente ao objeto humorístico, a esqualida figura de Simão desenhada por Clarabela, lança conflitos entre os pontos de vista: clássico *versus* inacabado; alto material *versus* baixo material. Simão, no baixo; Clarabela, no alto. Entretanto, ela desce de seu patamar supostamente superior, negando e afirmando a figura do Poeta. Simão não é mais somente homem, torna-se

---

<sup>12</sup> As forças centrípetas têm por característica a centralização, tendem a determinar “verdades sobre a realidade” e desqualificar opiniões opostas àquelas que pregam; já as forças centrífugas têm por característica a derrisão das “verdades oficiais”. As primeiras, monoliticamente sérias, tendem a favorecer os discursos oficiais, cujo objetivo circunda as propostas massificadoras e homogeneizadoras de conduta, já as segundas, nas quais impera a descentralização do “conjunto do sério”, tendem à derrisão e ao riso como “armas” sociais contra a unificação proposta pelo discurso de centralização. Entendemos que o carnaval e a carnavalização, abordados por Bakhtin (2008a; 2008b), são representantes genuínos da essência estratificada das forças centrífugas.

objeto jocosos e esquisitos, mas, ainda assim, um objeto sexualmente desejável para ela. Percebe-se, portanto, que o excerto em destaque representa um aspecto topográfico de uma hierarquia às avessas, no qual o excêntrico assume maior valor do que o clássico.

Construção semelhante, ainda evocando o conjunto de formas próprias do realismo grotesco, está na manifestação de Nevinha acerca da possibilidade de que Simão a esteja traindo:

NEVINHA

[...] se eu descobrir  
que você está me traindo,  
eu furo seus olhos e boto chumbo derretido  
em seu ouvido,  
quando você estiver dormindo? (SUASSUNA, 2008, p. 157)

A imagem de Nevinha, protegida por Simão Pedro por ser devota ao marido e aos filhos, no segundo ato, mostra-se não tão devota quanto antes. Mediante a ameaça feita a Simão, Nevinha alude ao destronamento do marido, e prenuncia o destronamento também do ponto de vista centrífugo que prega a dedicação da esposa ao marido. Não há destronamento propriamente dito, apenas o prenúncio. O ato carnavalesco não é completado, apenas levanta-se sua hipótese como possível consequência, como uma forma de vingança. Mesmo que de maneira abafada, em virtude da imagem violenta projetada pela ameaça, o riso pode surgir, pois as raízes dos feitos anunciados ligam-se diretamente ao grotesco medieval, porque, independentemente da conclusão do destronamento, o ato de *furar os olhos* remonta automaticamente a tornar algo grotesco.

No realismo grotesco, os olhos não têm função alguma, pois são o espelho da individualidade, exprimem a vida interna. Ao furar os olhos de alguém não o livramos das amarras internas, nem o livramos de si mesmo. Seu contato com a coletividade (povo) é restringido, o sujeito torna-se preso em si mesmo. Ao colocar *chumbo nos ouvidos*, privamos o sujeito de relação com o mundo exterior. O realismo privilegia a função dos orifícios, pois são a porta de entrada para a intersecção entre dois corpos, e entre o corpo e o mundo. É pelos orifícios que os corpos, antigo e novo, entram em comunhão com o mundo.

A crueldade (*ou seria ambivalência, em função da mutabilidade a que o corpo seria submetido?*) do anunciado ato reside, antes de tudo, no estado de inércia a que Nevinha lançaria Simão: ele estaria, ao mesmo tempo, em morte e em vida. O corpo vivo estaria

impossibilitado de interagir com o mundo. Ainda seria o devir, mas de homem para vegetal. Simão completaria o processo de renovação, mas restam dúvidas se uma renovação digna de humor e bufonaria, pois seu movimento seria, como objeto renovado, horizontal. E isso, no cômico popular, é a ausência de motricidade, não mudando em absolutamente nada a situação ou o valor do objeto, é um “caminhar sem sair do lugar”.

Com relação às excentricidades, o segundo ato apresenta também interessantes alusões às crenças populares. Exemplo disso é a maneira como Simão Pedro se defende ao desconfiar de uma cabra (Andreza disfarçada) que lhe é doada por dois vaqueiros viajantes (Fedegoso e Quebra-Pedra):

[...]  
Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?  
[...]  
Ficaram de costas pro meu lado o tempo todo!  
E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?  
Vou fazer uma cruz, de repente:  
se ela estoura, eu desabo!  
Cruz!

*ANDREZA levanta uma mão bem à vista do público e coloca o dedo médio acima do indicador, 'isolando'. (SUASSUNA, 2008, p. 178)*

Nessa mesma direção vem o enunciado posterior, quando Andreza se encontra sozinha, longe de Simão e de Nevinha. A cabra (Andreza disfarçada) doada por Simão Pedro ao Poeta, pondo-se em pé, deixa-se sobressair à fantasia, lançando uma maldição/praga:

Bé-é-é! Puf, puf!  
Sangue, sapo, cobra e fel!  
Treva, desgraça, morcego!  
Pus em cima do teu mel!  
Perdeu-se Joaquim Simão!  
Ai, que lá vem São Miguel! (SUASSUNA, 2008, p. 185)

Em ambas as situações são encontrados genuínos representantes de um mundo às avessas. No excerto, há uma espécie de magia, que culmina em profecia a respeito do destino do Poeta Joaquim Simão. Esse processo é vislumbrado pelo prisma da cultura popular como uma tentativa de destronamento, que foi mediada pela chegada de São Miguel. Dessa forma, é possível dizer que a tentativa de renovar a imagem do Poeta no plano material e corporal não

pode ser completada, em virtude da presença de um forte representante do índice topográfico positivo (alto).

No primeiro fragmento, a imagem da utilização de magia por um Santo é digna de um mundo grotesco e em constante renovação. Simão Pedro, representante do alto material, relega sua posição hierárquica em prol de atitudes próprias do baixo material. A utilização de magia é semelhante às evocações em praça pública. Nelas, o verbo, relacionado ao índice topográfico superior, é remetido, assim como as injúrias e as imprecções, a uma nova condição, além das formas de pensamento dominantes, lançando novas maneiras de pensar sobre o mundo e um aspecto puramente humorístico secundário do mundo.

Diz-se secundário porque as palavras mágicas proferidas pelo Santo são proferidas para um objeto que por si só já se encontra na segunda vida carnavalizada. Andreza, a cabra leiteira, está mascarada, portanto, é objeto de burla e ambivalência. Nas formas do realismo grotesco as máscaras são altamente complexas e carregadas da cultura popular, pois, através delas, é possível traduzir a jocosidade da alternância, a relatividade e as metamorfoses. Bakhtin (2008a, p. 35) chega a traduzir as máscaras como “*peculiar inter-relação da realidade com a imagem*” No caso da obra *AFarsa da Boa Preguiça*, o jogo, para Joaquim Simão, mesmo após o desmascaramento de Andreza, que revela sua ambivalente face por detrás da máscara, inicia quando ele recebe a falsa cabra de São Pedro (travestido de pastoreio - homem - imagem renovada, mas ainda atrelada ao alto material).

Quando Simão Poeta ganha a cabra, um novo período é inaugurado na peça, pois se consideradas as imagens da Antiguidade Clássica, fontes da cultura popular abordada por Bakhtin (2008a), deparamo-nos com a afirmativa de que o comer é inseparável do trabalho. Isso significa que da luta do homem é que provém seu sustento, é luta do homem contra o mundo, na qual o trunfo é o alimento. Entretanto, como estamos diante de um “mundo às avessas”, não causa estranheza que aquele que dorme, o Poeta, receba o alimento sem trabalhar. Mais uma vez, os juízos de valor lançam-se na arena da contraposição, o primeiro, centrífugo, condena a atitude de Simão Pedro, na intenção de que é justo alimentar aquele que trabalha. Por outro lado, o mundo às avessas, do qual as forças centrífugas são representantes, apresenta outro viés: é justo alimentar aquele que não trabalha.

#### **4.2 Familiarização: liberdade ao avesso**

Por familiarização entende-se a categoria da cosmovisão carnavalesca que se vincula ao livre contato familiar, capaz de se expandir os valores e ideias próprias da relação familiar carnavalesca. Como fenômenos pertencentes a essas ligações, os excertos que seguem dão especial atenção à linguagem familiar da praça pública e à falta de hierarquia próprios das relações entre as personagens, que nesse segundo ato parecem mais familiarizadas umas com as outras do que no primeiro, no qual o humor ainda aparecia mais atrelado às ambiguidades ou expressões com duplo sentido. Os processos de familiarização interseccionam-se com os processos antes descritos como excêntricos. O que percebemos é que o engendramento da proposta de carnavalização mobiliza muitos de seus elementos ao mesmo tempo, ainda que em determinadas circunstâncias uns estejam mais marcados do que outros. Isso pode ser percebido nos excertos destacados, nos quais a linguagem familiar da praça pública está relacionada às reminiscências de formas do realismo grotescos para a promoção do riso ambivalente.

Como característica intrínseca aos excertos, está a fundamentação da imagem grotesca do corpo arraigada no homem. Igualmente nessa base estão os gestos próprios da praça pública carnavalesca (familiares e injuriosos). O corpo popular é de suma importância nos processos da linguagem popular carnalizada, pois nele estão a boca, o ventre e demais orifícios e protuberâncias produtoras ou motivadoras do verbo, dos atos blasfematórios, grosseiros e injuriosos. A sequência abaixo decorre de diferentes manifestações da linguagem familiar da praça pública, a primeira traz a resposta de Andreza à tentativa de Simão de desmascarar suas intenções com baixas fofocas que espalha de um casal para o outro (rico e pobre); na segunda, Nevinha agride Simão em decorrência de uma possível traição conjugal do Poeta; na terceira, Simão refere-se, em um diálogo com a esposa, à intelectualidade de Clarabela Catacão; e, na quarta, Nevinha queixa-se por Simão a ter feito de objeto em uma aposta com Aderaldo Catacão.

ANDREZA

Vá vá vuta que o pariu! (SUASSUNA, 2008, p. 142)

No primeiro fragmento, Andreza lança a expressão injuriosa “Vá vá vuta que o pariu”, facilmente apreendida pelo leitor ou expectador da obra. Mesmo com a expressão gráfica atenuada, a raiz carnavalesca está tão viva quanto na forma original de grafia (“vá à puta que o pariu”). Andreza rebaixa a condição de Simão Poeta, pois com a expressão nasce a força

centrípeta que condena uma mulher que tenha o próprio corpo como objeto de sustento (“puta”), mas, concorrendo com ela está a força centrífuga que completa e aniquila com a unilateralidade proposta pelo campo do sério, pois, ao mesmo tempo em que Simão é rebaixado (“Simão, filho da puta”), sua imagem é renovada, pois é lançado ao ventre materno, que renova e vivifica. Ao mesmo tempo em que redireciona a visão sobre a mulher, a mãe, a força centrífuga faz nascer uma nova visão, desvinculada da noção do cristianismo medieval de que a figura feminina seja atrela às tentações e derrocadas masculinas. A mulher e o corpo da mulher, que carregam o princípio da vida, são agora ambivalentes e benfazejos, partes da cultura cômica popular, porque abrigam em si morte e vida. A figura feminina é a reencarnação do baixo, ao mesmo tempo degradante e regenerador.

A tentativa de Andreza agredir Simão Poeta a renova; faz dela e de suas palavras (a moralidade do conjunto do sério) fontes do riso. É um processo semelhante ao que Bakhtin (2008a) menciona quando diz que o sério, ligado a uma moral cristã medieval, não é mais capaz de perceber sua face velha e ridícula, enquanto o povo o destroça, às gargalhadas. A tentativa de Andreza de denegrir o Poeta a aprisiona, destronando-a e também destronando a força centrífuga que representa, renovando, de maneira ambivalente e humorística, sua figura, tornando-a objeto de bufonaria. Uma genuína figura e um genuíno processo humorístico-carnavalizado.

Em fragmento posterior, semelhante ao quarto fragmento, Nevinha lança uma série de xingamentos a Simão.

NEVINHA

Não meta São João em suas safadezas não, safado!

Ateu, ímpio, incrêu, herege, condenado! (SUASSUNA, 2008, p. 154)

NEVINHA

Está muito bem, seu peste!

Mas agora venha cá, seu sangue de pamonha!

Vocação de corno!

Você me arriscou na roleta,

hein, seu cabra sem-vergonha! (SUASSUNA, 2008, p. 202)

Em ambos os casos, percebemos a familiaridade entre as personagens Simão e Nevinha, o direito que têm de se dirigir de maneira não oficial um ao outro, que caracteriza uma relação matrimonial não patriarcal nesse aspecto, porque em outros Nevinha ainda está submetida a Simão, como no sustento do lar, por exemplo. Por outro lado, no conjunto das

imagens cômicas populares, as injúrias são capazes de destronar, pois dão vazão ao desmascaramento. Aquele que é injuriado tem o privilégio de se ver sem as amarras das convenções, exhibe sua face nua e verdadeira. Bakhtin (2008a, p. 172) chega a caracterizar as injúrias como o “espelho da comédia”, portanto, parte da linguagem familiar que estabelece a segunda vida carnalizada, repleta de franqueza e liberdade, amplamente desprovida de hierarquias.

A franqueza impregnada nas palavras de Nevinha, que traduz a necessidade do povo de exprimir-se impunemente, é um reflexo da tentativa de subverter as ordens do conjunto do sério, forçando-o a desvelar sua outra face. Quanto mais longe da concepção dominante (centrífuga), mais próximas estarão as injúrias do ideal carnalizado para relações hierárquicas, pois são capazes de romper com as fronteiras estáticas formadas pelo conjunto do sério, impedindo-o de rotular e classificar os fenômenos e as coisas, ao instaurar o regime do livre contato familiar. Este, mediante laços estreitos entre as pessoas, reorganiza os modos de dizer, destituindo as relações hierárquicas também no plano verbal, mesclando louvor e injúria. Esse é o processo observado nas palavras de Nevinha, que deriva de uma íntima relação com Simão o direito de usar as palavras da praça pública carnavalesca, interagindo com plena franqueza e livre pensamento. O Poeta não é inferiorizado pela esposa, não se sente ferido em sua integridade. A liberdade entre ambos não lhe permite tirar essas conclusões. A atmosfera é ambivalente, franca e jocosa, por isso, seriam estranhas palavras monoliticamente sérias, que soariam como falsas.

## **5 Considerações finais**

Incompletude do ser humano e devir de suas ações marcam o segundo ato. Aqui, a dignificação da alma humana é substituída pela falta de hierarquia, pela bufonaria e por relativa preferência pelo conjunto de blasfêmias e escatologias próprias do realismo grotesco. O riso necessita de elementos próprios da cultura popular carnalizada para realizar os movimentos de vozes que tensionam e denigrem o conjunto do sério. Não há resignação e nem morbidez nos atos descritos, mas sim, uma atmosfera humorístico-carnalizada, através da qual as personagens se apresentam como participantes em uma vida representada, já que seus atos dão a impressão de que são pessoas realmente vivas, mesmo que intimamente

saibamos que seus pontos de vistas são restritos e subordinados aos do autor<sup>13</sup>. Na parcela do mundo que é *A Farsa da Boa Preguiça*, é possível expressar-se por enunciados francos, alegres, familiares, destituídos de medo e abarrotados de opiniões e de palavras ambivalentes sobre o mundo e sobre o micromundo criado pelo autor.

Do estudo dessa obra de Suassuna, destacamos, sobretudo, que a grande inovação do autor é não ceder à modalidade de riso moderno, considerada por Bakhtin como reducionista. No entanto, *A Farsa da Boa Preguiça* não deixa de ser contemporânea, pois o autor reinventa e renova o gênero de forma singular, através de reminiscências próprias da cultura popular que o constitui, a nordestina. Registros de cordel, alusão à embolada, ao xaxado, à cantiga de São João, à seresta, etc. são apenas alguns dos recursos por ele utilizados, e que garantem a singularidade de sua obra. Entender a estética promovida pelos traços de carnavalização, é emergir no (in)completo devir, permitindo-se compreender que o homem não é um ser individual, mas sim coletivo, pois é parte intrínseca do povo. Por mais que o homem queira se distanciar da coletividade<sup>14</sup>, sempre retornará para as entranhas do povo, para devolver-lhe, com a decomposição, a fertilidade que um dia lhe foi emprestada para viver/vida. O constante “vir a ser” ratifica a imortalidade do povo, que é inconcluso dentro e fora da obra.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília. 4. ed. Editora da Universidade de Brasília, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 3 .ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

---

<sup>13</sup> O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todos os objetos e discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas. (BAKHTIN, 2010, p. 322)

<sup>14</sup> Através de insígnias e títulos de nobreza ou vaidade; ou como fizeram as personagens de Suassuna, Clarabela e Aderaldo Catacão, acreditando-se diferentes/melhores do que os demais por serem ricos, cultos etc.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver**, n. 5. Uberlândia, MG, 2009, p. 123-136. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Pobreza e miséria na Farsa da Boa Preguiça, de Ariano Suassuna. **Revista do NIESC**, Catalão, GO, v.6, p. 156-165, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewArticle/9322>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **A Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

[Recebido: 19 set. 14 – Aceito: 21 set. 14]

## A LITERATURA DE CORDEL NA EJA: UM DIÁLOGO COM DIFERENTES PRÁTICAS DE LETRAMENTO

Sílvia Gomes de Santana <sup>1</sup>

**RESUMO:** Discute a importância da poesia cordelista no letramento de estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA), especialmente adultos e idosos. O objetivo deste estudo é analisar exemplos de cordéis na perspectiva desse letramento específico. Serão estudadas as ideias de Soares, Cosson, Zumthor, Ferreira, Freire, entre outros, no sentido de se definir o cordel, manifestação literária e cultural marginalizada por décadas e ligada a segmentos sociais desprivilegiados, como instrumento eficiente de letramento.

**Palavras-chave:** Letramento. EJA. Cordel.

**ABSTRACT:** This text discusses the Cordel poetry importance in the literacy of EJA students, especially adults and seniors. The objective of this study is to analyze examples of this kind of literature - Cordel - in the perspective of this specific literacy. Ideas of Soares, Cosson, Zumthor, Ferreira and Freire, among others, will be discussed in order to define “Cordel”, literary and cultural manifestation marginalized for decades and related to underprivileged social segments, such as efficient instrument of literacy.

**Keywords:** Literacy. EJA. Cordel.

### 1 Introdução

A Literatura de Cordel ganhou novos espaços no contexto acadêmico e escolar, a partir do século XX, entretanto ainda é abordada de forma periférica e complementar. A poética de sua linguagem não é potencializada como instrumento de formação leitora, nem no ensino regular, nem na EJA, modalidade educacional cujo público traz especificidades de repertórios, as quais demandam interação com variados gêneros de textos tradicionalmente considerados populares, dentre os quais se destaca o cordel.

Assim, este artigo visa discutir a importância do trabalho com o texto literário de cordel na Educação de Jovens adultos (EJA) como instrumento de formação leitora, tendo em vista o desenvolvimento de diferentes práticas de letramento. O termo letramento será

---

<sup>1</sup> Mestranda, no Programa de Pós- Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia- UNEB- Campus II- Alagoinhas- Bahia, sob orientação da Professora Doutora Patrícia Kátia da Costa Pina; professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, ciência e Tecnologia da Bahia- IFBA. E-mail- gsantana20@yahoo..com.br.

abordado como sendo o uso da leitura e da escrita para o desenvolvimento de diferentes práticas sociais, conforme proposto por Soares (2009).

A escolha da discussão desse gênero de texto justifica-se por se tratar de um estilo literário produzido, predominantemente, pelas classes populares, trazendo à tona seus modos de vida, cultura, história, enfim, refletindo o cotidiano do “povo”. Portanto, considerando-se que a educação de jovens e adultos caracteriza-se por abrigar um público pertencente às classes populares, entende-se que discutir literatura de cordel como instrumento de formação leitora, nesse contexto, pode se constituir em um modo de potencializar essa prática. Afinal, segundo Cosson (2009, p. 17), na leitura e na escrita de um texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos.

A ideia apresentada por este autor permite entender que o texto literário ganha significação na vida do leitor, principalmente se houver correspondência com a sua realidade, com o seu universo social, histórico e cultural.

Este trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado que investiga o uso da literatura de cordel na EJA como instrumento de leitura e letramento. A escolha do objeto em voga é resultante de diversas inquietações que me acompanharam durante a trajetória docente, na disciplina língua portuguesa, da Educação de Jovens e Adultos, das Redes Estadual e Municipal de Salvador-Bahia.

Durante o desenvolvimento de um dos trabalhos de leitura e produção de textos, na Educação de Jovens e Adultos, do Colégio Estadual Professor José Barreto – localizado num bairro periférico de Salvador- Bahia –, os educandos foram colocados em contato com textos de cordel de vários poetas populares e, concomitantemente, desafiados a produzir textos desse gênero de modo a dialogar com cenas do cotidiano.

Na realização deste trabalho, pode-se perceber o interesse dos discentes por essa literatura. Era interessante observar como aquele texto os provocava, mobilizando-os no desenvolvimento de uma escrita de si. Os estudantes discorreram sobre suas vidas, suas experiências profissionais, sobre como se sentiam na cidade, no bairro onde vivem, sobre seu papel na comunidade; muitas alunas escreveram sobre suas experiências como mães, tudo isso de maneira prazerosa, autoral e sem os entraves que o não domínio da norma padrão costumava imputar-lhes.

Essa experiência incorreu em alguns questionamentos aos quais esse trabalho se propõe a responder: Que literatura é essa? O cordel é mesmo literatura? Por que os educandos da EJA demonstraram interesse por esse tipo literário? Será que pelo fato de estabelecer relações com seus modos de vida ou modos culturais? Que modos são esses? Em que medida a escola favorece a interação com esses modos de vida? O cordel é um instrumento de leitura e letramento? Como a escola tem abordado essa literatura?

Assim, a discussão sobre literatura de cordel como produção literária das classes populares será ancorada nas ideias de Curram (1990), Bernd e Migozzi (1995), Eagleton (1997), Ong (1998), Campos (1977), Zumthor (2000) e Ferreira (2012). Já para a abordagem sobre leitura e letramento na EJA serão mobilizadas as ideias de Cosson (2009), Rojo (2005), Soares (2009) e Freire (1996).

## **2 A literatura de Cordel e sua abordagem**

A poesia de cordel é considerada literatura popular produzida pelo povo e difundida para o próprio povo, funcionando como um dos maiores meios de comunicabilidade popular, o qual possibilita a todos, numa prática de letramentos, participarem da atuação poética através do código linguístico oral.

Na escrita de cordel, as pessoas que não sabiam ler tinham apenas a memória como único instrumento para ordenar as mensagens poéticas, sendo necessária toda uma organização e atenção na observação da formação dos versos. Dizer que a literatura de cordel faz parte da literatura popular é o mesmo que afirmar que ela é construída pela cultura das classes economicamente desfavorecidas, já que conforme Burke (2010), em discussão sobre o que seria a cultura popular:

No final do século XVII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, o 'povo' (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao verem suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias. (BURKE, 2010, p. 26)

Este autor, além de possibilitar o pensar que cultura popular é aquela produzida pelas classes não abastadas, mobiliza as ideias de Herder afirmando que a poesia popular, produzida

pelos sujeitos dessas classes sociais, se tornou patrimônio comum de toda a humanidade, já que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas.

Ferreira (2012), ensaísta e pesquisadora sobre oralidade, conto popular e literatura de cordel, afirma que o cordel é a voz impressa. Voz que traz marcas culturais, de modos de vida, história, linguagem, enfim, de um corpo social, de uma performance.

Em relatos sobre pesquisa realizada no estado de São Paulo, a qual visou observar as cantorias produzidas por cantadores nordestinos nas praças e bares de bairros populares, Ferreira afirma que muitos desses nordestinos, que foram a esse grande centro industrial em busca de emprego, exerciam funções de porteiro de prédio em bairros nobres da cidade, como os cantadores João Quindungues e Sebastião Marinho. Eles trabalhavam o dia inteiro e, no final do expediente, se reuniam nas periferias da cidade para realizar suas cantorias. Eram interessantes esses momentos, pois atraíam uma grande quantidade de nordestinos, os quais ouviam as canções, bem como interagem com os cantadores, dando-lhes o mote, nome dado ao assunto do qual partia a cantiga, para que os mestres cantadores desenvolvessem a glosa, com toda criatividade que lhes era peculiar. Diante dessas observações, a autora considera essas cantorias – que, quando impressas, são chamadas de literatura de cordel – funcionam como modos de manutenção cultural, linguística e identitária de um povo; um modo de assentamento com os seus, isto é, com os que entendem a sua linguagem. (FERREIRA, 2012).

A análise dessas ideias permite entender que essa literatura pode provocar um envolvimento entre os sujeitos aprendizes, sobretudo da EJA, e a leitura literária, justamente por manter um diálogo – marcado pelo envolvimento do corpo, da voz, de uma performance – com os modos de vida destes educandos, que também pertencem às classes populares.

Nesse sentido, Zumthor (2000, p. 28) ratifica que a voz, presente na literatura de cordel, com toda a sua poética, possibilita um envolvimento corporal do leitor de literatura, trazendo a presença de um corpo vivo para a recepção do texto literário. A voz, para este autor, representa o corpo de modo pleno, o que traz realidades e valores envolvidos de forma igual no processo de leitura literária.

Zumthor (2000) continua a defender esta proposição narrando com certo saudosismo momentos de sua infância parisiense. Ele relata que nas idas e vindas entre o subúrbio, onde habitavam seus pais, e o colégio do nono distrito no qual estudava, no começo dos anos 1930,

as ruas de Paris eram animadas por cantadores de rua, os quais ele adorava ouvir. Já possuía, inclusive, alguns cantos preferidos, como *A Rua do Faubourg Montmartre e a rua Saint-Denis*, seu bairro de estudante pobre. O que o atraía, bem como às pessoas que o acompanhavam, era o espetáculo, o qual o prendia, apesar da hora do trem que avançava e o fazia correr em seguida até a estação do norte.

Havia o homem, camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça, num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo [...]. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. [...] O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar, era, no sentido pleno da palavra, uma forma: não fixa, nem estável, uma forma força, um dinamismo formalizado [...]. (ZUMTHOR, 2000, p. 29)

As reflexões apresentadas por este autor favorecem a uma resposta, talvez de caráter axiomático, em relação ao porquê de os estudantes da EJA demonstrarem familiaridade com a leitura de cordéis. É esse dinamismo, esta força criativa, aos quais o autor se refere, que fazem do cordel um forte instrumento de leitura e letramento na EJA. A leitura do texto impresso só pode acontecer de modo significativo, se houver correspondência com o universo social, cultural e histórico do educando. Por isso, Zumthor (2000) se propõe a dialogar com diversas áreas das ciências humanas para tratar das poéticas da voz.

Destarte, as discussões apresentadas por Ferreira (2012), Zumthor (2000), bem como por outros autores contribuem sobremaneira com uma abordagem afirmativa concernente ao ensino de literatura de cordel, mormente na Educação de Jovens e Adultos. Todavia, apesar de todo o esforço dedicado às discussões sobre as poéticas orais, elas continuam a ser abordadas de forma periférica e complementar.

Sobre esse aspecto, Rojo (2005), em *Livro didático de língua portuguesa, letramento e cultura da escrita*, apresenta resultados de análises de 140 livros didáticos do Programa Nacional do livro didático – PNLD/ 2002. Os itens observados na referida pesquisa foram: seleção de gêneros de textos, diversidade de contextos (regionais e culturais) de origem dos textos, bem como a diversidade das variantes linguísticas. Segundo a autora, a qualidade dos textos selecionados pelos autores e editores para compor os livros é bastante relevante: são textos autênticos, diversificados quanto à esfera de circulação e gêneros, representativos quanto à autoria, quando é o caso; adequados ao alunado. Contudo, a diversidade de contextos

(culturais e regionais) de origem dos textos e a diversidade e variedades linguísticas não se encontram tão bem representadas nos textos selecionados, sendo mínima a incidência de textos da tradição oral (25%), o que deixa clara a preferência por textos representativos da variedade padrão, norma culta que circulam em contextos urbanos.

A autora destaca que uma quantidade reduzida de livros didáticos 11% reconhece os gêneros orais como um objeto a ser ensinado, o que a faz pensar que a linguagem oral como objeto de ensino, como querem os PCNs, está longe da realidade dos livros didáticos (23%).

O problema de pesquisa levantado por Rojo é notório no cenário escolar. Na EJA, por exemplo, quase sempre, quando se inicia um trabalho com o texto de cordel é meramente com o propósito de falar de variedades linguísticas de menor prestígio social ou de reforçar estereótipos relacionados aos produtores dessa poética. Ademais, essa literatura quase não faz parte dos planos de curso da disciplina língua portuguesa nas escolas, sendo utilizada apenas em eventos escolares, de modo ocasional, digredindo-se, portanto, de uma abordagem que possibilite ao educando a interação com esse texto. Além disso, não há uma discussão sobre as condições de produção dessa escrita, os modos sociais e culturais envolvidos nela, explorando, assim, as potencialidades poéticas desse texto.

Desse modo, vale salientar que uma escola que abriga estudantes das classes populares, sobretudo da classe trabalhadora, precisa aproximar o ensino das vivências dos alunos, o que pode tornar a aprendizagem significativa. Estabelecer relações entre a aprendizagem e a experiência de vida dos alunos nada mais é do que permitir o diálogo com suas culturas, com suas práticas de letramento.

### **3 A Literatura de Cordel como instrumento de letramento**

O termo letramento, que traduz os usos da leitura e produção de textos em diferentes situações sociais – conforme defendido por Cosson (2009) e Soares (2009) – surge em oposição a um ensino de leitura e escrita que considera o texto como algo separado do universo social, histórico e cultural dos educandos. Trata-se de uma proposta a qual permite compreender que, no intuito de atender às necessidades sociocomunicativas do seu dia a dia, o educando lê e produz textos muito antes de frequentar a escola, Bakhtin (1977). Nesse sentido, um entendimento das poéticas orais como textos literários produzidos a partir de

diferentes práticas de letramento, desenvolvidas por sujeitos das classes populares, pode torná-las um instrumento eficiente de leitura e produção textual na EJA.

O texto de cordel, como já discutido, é produzido por poetas populares que, na maioria das vezes, não tiveram acesso ao conhecimento acadêmico ou escolar, mas utilizam o texto como modo de externar ideias, de falar de si, de seus modos de vida, de denunciar fatos do cotidiano, marcar suas identidades, culturas, enfim, de ler o mundo.

Cosson (2009, p. 11) afirma que em uma sociedade essencialmente letrada como a nossa, mesmo um analfabeto tem participação, ainda que de modo precário, em algum processo de letramento. Esse entendimento fortalece a percepção de que, no ensino de leitura, faz-se necessário considerar todos os letramentos desenvolvidos pelos sujeitos em outros espaços sociais.

Os poetas cantadores, por exemplo, embora, na maioria das vezes, não tenham desenvolvido letramentos ligados aos contextos acadêmicos e escolares, fazem usos da leitura de modo que utilizam o texto como prática sociocomunicativa. Essa ideia revela que a aprendizagem de leitura e produção de textos está além dos muros escolares, fato que, se reconhecido, pode oportunizar uma significação ao ensino de leitura.

Nesse sentido, a proposta traçada por Soares (2009), bem como por outros que com ela dialogam, põe em questão a própria noção de texto e de literariedade dos textos, já que as práticas de letramento imbricadas no processo de construção das poéticas trazem marcas do envolvimento de um corpo vivo, de uma poética, de um devir, de uma performance literária, como já apresentado por Zumthor (2000).

Abreu (2006, p. 37) expõe que em quase todas as ocasiões em que o povo se juntava apareciam poetas dispostos a contar histórias em versos ou a duelar com outro poeta em uma peleja. Cenas como essas permitem o reconhecimento do caráter artístico dessas poéticas, de maneira a construir um discurso afirmativo sobre elas. Assim, essa autora prossegue questionando se são ou não literatura - envolvida em práticas letramento - versos como estes compostos pelos cantadores como Zé Pretinho e Cego Aderaldo em uma peleja ocorrida no início do século XX:

Zé Pretinho:  
Eu vou mudar de toada  
Para uma que mete medo  
Nunca encontrei cantor  
Que desmanchasse esse enredo:

É um dedo, é um dado, é um dia,  
É um dia, é um dado, é um dedo.  
Cego Aderaldo:  
Zé Preto, esse teu enredo  
Te s e r v e d e z o m b a r i a  
Tu hoje cegas de raiva  
O diabo será teu guia  
É um dia, é um dado, é um dedo,  
É um dedo, é um dado, é um dia.  
Zé Pretinho:  
Cego, respondeste bem  
Como se tivesse estudado  
Eu também de minha parte  
Canto verso aprumado:  
É um dado, é um dedo, é um dia,  
É um dia, é um dedo, é um dado. (SILVA 1962 apud ABREU, 2006, p. 37)

Com base na análise do texto supracitado, Abreu (2006) argumenta que os poetas populares fazem uso significativo da linguagem não apenas por apresentarem uma estrutura rimada, mas por estilizá-la a partir do jogo linguístico das palavras, nesse caso percebido também através do trava-língua. Assim, argumenta que:

Todo mundo sabe como é difícil pronunciar, sem tropeços, frases como essas. Os poetas as utilizam tentando fazer que seu adversário enrole a língua e não consiga continuar, situação na qual é declarado perdedor da disputa poética. Cego Aderaldo e Zé Pretinho não se contentaram em fazer estrofes terminadas em trava-línguas e complicaram ainda mais a composição, exigindo que o último verso invertesse a ordem dos termos do anterior (dedo – dado – dia / dia – dado – dedo) e alterando a ordem dos termos a cada estrofe, forçando, conseqüentemente, uma mudança da rima. (ABREU, 2006, p. 38)

Como se pode perceber, a autora reitera o caráter criativo, especializado e artístico desse texto poético, o que a faz considerá-lo como texto literário, escrito e inscrito em práticas de letramento, as quais envolvem diferentes culturas.

Nesse propósito, entende-se que “Alargar o conhecimento da própria cultura e o interesse pela cultura alheia pode ser um bom motivo para ler e para estudar literatura.” (ABREU, 2006, p. 112).

Na poesia cordelista intitulada *Bimba Espalhou Capoeira nas Praças do mundo Inteiro*, o poeta nordestino Antônio Conceição, artisticamente conhecido como Bule Bule, possibilita ao leitor um encontro com a narrativa poética da vida de Mestre Bimba, exímio capoeirista baiano que misturou capoeira e batuque como modo de afirmação dessa modalidade artística como elemento cultural de resistência e luta.

O eu poético tece elogios à figura de Bimba, utilizando metáforas como a da árvore que dá frutos; a da rocha; bem como oportuniza ao leitor o conhecimento acerca dos elementos culturais que compunham a vida desse artista, e com os quais ele parece se identificar. É possível ainda perceber, nessa poesia, o reconhecimento das diversas identidades assumidas pelo artista para atender às necessidades de seu cotidiano, representadas, como se observa na estrofe:

Ganhou a vida, com tudo  
Fez carvão, cortou madeira  
Foi trapicheiro e carpina  
Estivador de primeira  
Mas o que fez com mais classe  
Só foi jogar capoeira. [...] (CONCEIÇÃO, [2009?])

A ideia de identidade, nesse caso, fundamenta-se nas discussões propostas por Hall (2002, p. 8), que refletindo sobre a complexidade do mundo moderno, compreende-a como sendo as diferentes posições assumidas pelos sujeitos sociais para atender às necessidades do mundo moderno.

Assim, compreende-se que o cordel constitui-se texto plurissignificativo e, como todo gênero literário em sua essência, potencializador de discursos que trazem à tona diferentes culturas, modos de vida e identidades.

O texto escrito por Conceição oportuniza ainda aos leitores o reconhecimento do cordel como texto literário, que tem como parte de sua essência o caráter plurissignificativo da linguagem, anunciando-o como sendo uma potência semiótica, um lugar de construção e reconstrução de sentidos.

Algo que também desperta o leitor na leitura do texto desse poeta baiano, bem como de outros poetas populares é o fato de pensar que este, mesmo não tendo acesso à educação formal, utiliza-se da poesia de cordelista para trazer à tona elementos culturais, os quais representam uma coletividade. A escrita é apresentada pelo poeta a partir de elemento do seu próprio cotidiano, bem como do cotidiano observado (lido), o que torna possível afirmar que a leitura desse gênero literário revela-o como lugar de práticas sociais, de práticas de letramento, o que se torna favorável ao ensino de leitura e escrita, sobretudo na EJA.

Além da poesia deste autor, vale destacar os textos de cordel escritos por José Gomes, conhecido como “Cuíca de Santo Amaro”. Este foi também um dos maiores cordelistas da

Bahia, o qual se utilizava do humor e da irreverência para noticiar sobre a Bahia entre 1930 e 1963. Cuíca é considerado o maior comunicador nato da Bahia, segundo Curran (1990). Era denominado por muitos de “O poeta mais temido da Bahia”. Por meio dos mais de mil cordéis que escreveu e produziu, Cuíca de Santo Amaro divulgava fatos do cotidiano, sempre presentes na história da humanidade.

Com firmeza e simplicidade, ele criticava políticos e as mazelas sociais, ao ponto de desafiar os poderosos e consagrar-se uma referência popular. Cuíca noticiava com muita irreverência as dificuldades sociais vividas pelo povo baiano: as péssimas condições de trabalho, a miséria, a corrupção, ou seja, o poeta já preconizava muitas ideias que hoje têm sido postas em questão, como se pode perceber na leitura do folheto a seguir:

Quem tem inimigos não dorme  
Muita Gente tem vontade  
Que a polícia me encane  
Acho eu muito possível  
Que esta gente se engane  
Pois sempre estou mais forte  
E tão firme como arame.

Continuo da defeza  
De todos os meus direitos  
Escrevendo os meus versos  
Com toda ordem e respeito  
Pois tenho a minha família  
E quero tudo direito.

[...]  
Aqui dentro da Bahia  
A usarada é enorme  
E eu já ando ciente  
Quem tem inimigos não dorme.

Todo dia ando dizendo  
Sou pobre mas sou direito  
Leio sempre qualquer livro  
Sei descobrir seu defeito.  
Porque...quem é bom  
Do berço já veio feito.

Vinte anos desta parte  
Que eu vivo nesta luta  
Escrevendo vários fatos  
Com a minha pena batuta  
Afirma Getúlio Vargas  
E o General Gaspar Dutra.

Julgam eles com certeza  
Quem me tiram do gramado

Se eles estão pensando  
Estão tomando bonde errado  
Porque vão terminar  
É ficando avacalhado. (GOMES, 1960 apud CURRAN, 1990, 85)

As leituras dos textos de cordel apresentadas neste trabalho contribuem para se pensar em modos de possibilitar o gosto pela leitura e produção textual, que envolvam o cotidiano dos sujeitos da EJA.

Portanto, conforme já afirmado, a inserção da literatura de cordel no espaço escolar, sobretudo da EJA, é objeto de grande relevância para o ensino de leitura. Todavia é preciso deixar de tratá-la na perspectiva da folclorização, a qual reforça apenas características estereotipadas dos seus produtores, e abordá-la em sala de aula como texto literário, potencializador de leituras e tradutor de culturas, como já fora exposto.

Vale ressaltar que o ensino de cordel como instrumento eficiente de leitura talvez ainda não tenha se efetivado, pois exige a superação de uma cultura grafocêntrica, a qual é incapaz de considerar como objeto de leituras em suas amplas potencialidades os gêneros de textos oriundos da oralidade.

De acordo com Bernd e Migozzi (1995, p. 75) a expressão “literatura popular”, na qual está inserido o cordel, ainda incomoda, pois obriga a definir a própria noção de literatura dos textos. Essa ideia também é confirmada por Zumthor (2000), o qual esclarece que:

A noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma linguagem humana, independentemente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (ZUMTHOR, 2000, p. 12)

O cordel pode ser considerado instrumento de letramento, sobretudo de adultos e idosos, na medida em que põe em evidência que, antes mesmo de ir à escola as pessoas já leem e produzem textos. Nesse sentido, uma visão alargada sobre os processos de letramentos, que se desenvolvem dentro e fora do espaço escolar, diminuirá o distanciamento entre leitor-texto, valorizando, assim, o conhecimento que o estudante já traz.

#### **4 Educação de jovens e adultos e o trabalho com a Literatura Popular**

A EJA pode ser considerada uma proposta educacional cujo maior desafio é reaproximar jovens e adultos do ambiente escolar, de modo que eles desejem pertencer a este espaço. Nesse sentido, nos últimos anos, muitas pesquisas têm se dedicado a discutir estratégias de ensino que garantam a permanência dos educandos dessa modalidade de ensino em sala de aula. Isso se dá, mormente, por se reconhecer que a EJA constitui-se de uma demanda de estudantes que trazem repertórios culturais, históricos e sociais bastante peculiares, os quais obrigam a escola a pensar em outros modos de ensinar.

Inserido nessa discussão, Arroyo (2006) aponta que:

A educação de jovens e adultos – EJA tem sua história muito mais tensa do que a história da educação básica. Nela se cruzaram e cruzam interesses menos consensuais do que na educação da infância e da adolescência, sobretudo quando os jovens e adultos são trabalhadores, pobres, negros, subempregados, oprimidos, excluídos. O tema nos remete à memória das últimas quatro décadas e nos chama para o presente: a realidade dos jovens e adultos excluídos. [...] Minhas análises estão marcadas pela sensação de que não será fácil preservar esse rico legado popular em qualquer tentativa de inserir a EJA no corpo legal e tratá-la como um modo de ser do ensino fundamental e do ensino médio. Ou os ensinamentos se redefinem radicalmente ou esse legado perde sua radicalidade. (ARROYO, 2006, p. 221)

A proposição apresentada por Arroyo (2006) torna evidente a necessidade de discussão sobre o ensino de leitura para a Educação de Jovens e Adultos. Se há peculiaridades nesse público, se a maior parte dele pertence à classe trabalhadora, por exemplo, o ensino de leitura deve atender a essas demandas.

Tratando sobre a importância do ato de ler, numa pedagogia voltada para as classes populares, principalmente as que ocupam o espaço da EJA, Paulo Freire (1981) afirma que:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não pode prescindir da continuidade da leitura daquele (A palavra que eu digo sai do mundo que estou lendo, mas a palavra que sai do mundo que eu estou lendo vai além dele). (...) Se for capaz de escrever minha palavra estarei, de certa forma transformando o mundo. O ato de ler o mundo implica uma leitura dentro e fora de mim. Implica na relação que eu tenho com esse mundo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Informação verbal, proferida na Abertura do Congresso Brasileiro de Leitura – Campinas, novembro de 1981.

A ideia apresentada por esse autor propõe entender que o ensino de leitura nas escolas não pode negligenciar que o outro é sujeito do processo de construção da leitura. Essa reflexão, inclusive, é ratificada nas propostas estabelecidas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (1999), as quais propõem que o ensino de língua portuguesa deve possibilitar ao educando pensar a língua como espaço de diálogo e construção de sentidos. Essa abordagem é pautada na perspectiva bakhtiniana de ensino da língua, bem como das linguísticas textual e aplicada, as quais discutem o texto como espaço de interlocução que envolve os diferentes modos de vida, peculiares a diferentes sujeitos.

A partir de todas essas peculiaridades que marcam o contexto da EJA é que se lançou a discussão sobre a relevância do trabalho com literatura de cordel nessa modalidade de ensino. Esse gênero de texto, conforme já apresentado, é caracterizado por ser produzido por sujeitos das classes populares e trabalhadora, que trazem para o texto repertórios culturais, sociais e históricos correspondentes ao universo ao qual eles pertencem.

Essas semelhanças que marcam texto e público leitor podem fazer da poesia popular um excelente potencializador do ensino de leitura nas escolas, mormente no contexto da Educação de jovens e Adultos (EJA). Campos (1977, p. 10) já observava, na década de 1970, que “levados pelo desejo de ler folhetos, muitos trabalhadores foram alfabetizados”.

Por isso, mesmo entendendo que o objetivo da proposta deste trabalho é discutir a literatura de cordel como mecanismo de formação de leitores tendo em vista diferentes práticas de letramento, torna-se importante levar em conta a ideia apresentada por Campos (1977), já que se entende que o processo de alfabetização deve envolver essas diferentes práticas de letramento, ou seja, diferentes usos sociais da leitura e da escrita.

## **5 Considerações finais**

Diante das discussões lançadas no decorrer deste trabalho, entende-se a relevância de uma abordagem afirmativa sobre o ensino de literatura popular na EJA, visto que se trata de um modo literário que dialoga com o universo cultural, social e histórico dos sujeitos dessa modalidade educacional. Assim, a análise das poesias de poetas cordelistas tornou evidente que a leitura, bem como a produção de textos orais ou escritos, envolve diferentes necessidades e práticas sociais, as quais podem ser denominadas letramentos.

Portanto, faz-se necessário pensar em estratégias de ensino de leitura e escrita que contemplem a literatura popular, no intuito de possibilitar aos sujeitos da EJA a percepção do texto como espaço de práticas sociais, o que pode ser um caminho para o desenvolvimento de outras práticas de leitura e letramentos.

Torna-se evidente, contudo, que a discussão sobre letramento literário nessa perspectiva ainda é precária, pois obriga a escola a pensar no que vem a ser literatura, como esta se materializa, bem como a influência do sujeito nessa construção poética.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.

ARROYO, Miguel. A educação de jovens e adultos em tempos de exclusão. In: **Construção coletiva: contribuições à educação de jovens e adultos**. Brasília: UNESCO: MEC, RAAAB, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. O problema dos gêneros discursivos. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques, org. **Fronteiras do literário: Literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da Universidade: UFRGS, 1995.

BRASIL. Lei nº 9.394/96, 24 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Brasília, 1998.

BRASIL. Secretaria da educação fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa. Brasília: MEC: SEF, 1999.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CAMPOS, Renato. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. 2 ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

CONCEIÇÃO, Antônio Ribeiro da. **Bimba Espalhou Capoeira Nas Praças do Mundo Inteiro**. Disponível em: <[http://www.camacariagora.com.br/cordel.php?cod\\_cordel=10](http://www.camacariagora.com.br/cordel.php?cod_cordel=10)>. Acesso em: 04 dez. 2014.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: contexto, 2009.

CURRAN, Mark J. **Cuíca de Santo Amaro**: poeta repórter da Bahia. Salvador: Fundação casa de Jorge Amado, 1990.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Memórias de Jerusa Pires Ferreira**: a história do cordel em São Paulo. 30 nov. 2012. Disponível em: <<http://vimeo.com/54583424>>. Acesso em: 23 nov. 2014. Entrevista disponível no site Vimeo.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

\_\_\_\_\_. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática docente. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo, Papyrus, 1998.

ROJO, Roxane; BATISTA, Antônio Augusto (Org.). **Livro didático de língua portuguesa**: letramento e cultura escrita. Campinas: Mercado das letras, 2005.

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

[Recebido: 15 out.14 – Aceito: 15 jan.15]

## O POPULAR EM FOCO: LITERATURA MARGINAL OU PERIFÉRICA

Terena Thomassim Guimarães<sup>1</sup>

*A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.*

Manifesto da Antropofagia Periférica

**RESUMO:** O presente artigo discute alguns elementos da literatura marginal, estudando com maior ênfase três escritores. Para tanto, buscou-se alguns conceitos oriundos da cultura popular, para dar maior embasamento nas análises. Após, o trabalho foca nas obras *Graduado em Marginalidade* e *Estação Terminal*, de Sacolinha, *Da Cabula*, de Allan da Rosa, e *Literatura, Pão e Poesia*, de Sergio Vaz. Conclui-se que nas obras estudadas o papel central é do povo da periferia, a eles é concedida a voz, de maneira que passam a contar suas vidas e lutar por seus direitos.

**Palavras-chave:** Literatura Marginal. Cultura Popular. Sacolinha. Allan da Rosa. Sergio Vaz.

**RESUMEN:** El presente artículo analiza algunos elementos de la literatura marginal, estudiando con mayor énfasis tres escritores. Para esto, hemos tratado de algunos conceptos de la cultura popular, para dar una mejor base en el análisis. Después, el trabajo se centra en los libros *Graduado em Marginalidade* y *Estação Terminal*, de Sacolinha, *Da Cabula*, de Allan da Rosa, y *Literatura, Pão e Poesia*, de Sergio Vaz. Llegamos a conclusión que en las obras estudiadas el papel central es del pueblo de la perifeira, a ellos es dada la voz, de modo que pasan a contar sus vidas y luchar por sus derechos.

**Palabras-clave:** Literatura Marginal. Cultura Popular. Sacolinha. Allan da Rosa. Sergio Vaz.

Normalmente quem sempre possuía o direito a ter voz era a classe dominante. Aos demais só restava aceitar, baixar a cabeça e ver o popular ser tratado como inferior, coisa de iletrado. Contudo, essa realidade não é mais a mesma. Muitas coisas estão mudando. Hoje, por lei, todos devem ter acesso à escola, assim aprendendo a ler e a escrever. O mundo dos livros não pertence só aos ricos/letrados/elite intelectual. O povo deixou de ser apenas representado (o que ocorria quase sempre de maneira equivocada) e agora aparece sua voz, pode escrever sua própria história. Para que isso fosse possível, um grande caminho precisou ser traçado. Os precursores tiveram dificuldade em fazer com que os invisíveis, que estavam sempre presentes, mas não eram vistos, pudessem ocupar os mesmos espaços com aqueles que os mandavam.

---

<sup>1</sup>Mestranda em Literatura Portuguesa e Luso-Africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre. E-mail: terena\_tg@hotmail.com

A expressão “literatura marginal” gera muitas disputas quanto ao seu significado, já que é utilizada para falar das obras literárias: que estão à margem do mercado editorial; que não pertencem ao cânone; que são feitas por sujeitos de grupos sociais marginalizados ou minoritários; ou ainda, que tematizam o que é comum em espaços de periferia. Mesmo com vários significados possíveis, esse tipo de literatura está crescendo cada vez mais e deve ser conhecido por todos.

Para o presente artigo, usa-se esse termo para referir-se àquelas obras produzidas por pessoas da periferia ou às que se encontram em outras margens sociais (mulheres, negros, índios). Claro que esse tipo de literatura acaba, também, ficando longe do cânone e do mercado editorial de maior circulação no país.

Pensando nessa perspectiva, é importante discutir um pouco sobre o papel de autor, que agora passa a ser ocupado por pessoas que antes não tinham esse direito. Segundo Michel Foucault (2006), em *O que é um autor?*:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana [...] mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2006, p.273)

Na cena contemporânea, o nome do autor que aparece na capa do livro a que o povo pode ter acesso (pelo menos deveria, mas isso já é outro assunto) não precisa mais referir um ser distante, que não tem qualquer relação com a realidade popular (e muitos realmente não querem). O nome próprio passa a ser não só um nome, e sim um papel, agora a pessoa assumiu um *status*, o que está falando não é mais qualquer coisa, é algo que foi considerado com valor.

Então chegamos à noção de valor, e com isso o poder que está vinculado ao título de autor. Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2013), trata da violência da palavra, do modo como o discurso é controlado por jogos de poder. Ele expõe diversos procedimentos que estão presentes em cada texto e que acabam por demonstrar a presença dessa autoridade. Quando está abordando os modos de interdição, relata que “Por mais que o discurso seja

aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” (FOUCAULT, 2013, p. 9).

Historicamente esse poder da palavra sempre foi negado à grande parcela da população, que sofreu de diversos procedimentos de interdição. O tabu do objeto (só algumas coisas podem ser ditas), o ritual da circunstância (não se pode falar tudo em qualquer circunstância) e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (só alguns tem a voz) (FOUCAULT, 2013) estão sendo quebrados pela literatura marginal, pois qualquer pessoa pode falar sobre qualquer coisa, a qualquer hora, desde que acesse os meios para tal.

A Literatura Marginal começou a ter mais notoriedade com as publicações das edições especiais da revista “Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia”, por isso passou a ser vista “como marco para a compreensão da entrada em cena dos escritores da periferia sob a rubrica literatura marginal.” (NASCIMENTO, 2008, p. 53). O escritor Ferréz (nome importante para a literatura marginal) idealizou, organizou e editou textos de 48 autores, totalizando 80 textos nas três edições especiais. A revista teve sua primeira edição em 2001, e depois mais dois números, em 2002 e 2004. Estas edições especiais apresentavam como novidades um conjunto de escritores oriundos das periferias urbanas brasileiras (quase sempre da periferia de São Paulo), que pensam a literatura marginal através da situação de margem vivenciada por eles (autores) e também, em alguns casos, retratando os espaços tidos como periféricos, com seus temas, problemas, gírias, valores.

Para deixar claro que o adjetivo marginal se relaciona (principalmente) com o local de moradia dos autores, a segunda e a terceira edição, ao final de cada texto, continham os nomes dos bairros de residência dos autores ou do presídio no qual cumpriam penas, para mostrar que se tratavam de habitantes de periferia ou de detentos. Os textos, em sua maioria, falavam de problemas e experiências comuns às periferias.

Não são todos os autores que concordam com a classificação de literatura marginal. Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*, teve um de seus textos publicados em uma das edições especiais da revista “Caros Amigos”, mas rejeita o termo. Relatou que apenas enviou o texto para publicação, pois conhecia Ferréz e não sabia dessa edição especial. Paulo Lins vai, portanto, rejeitar a atribuição do termo marginal à sua produção e a de outros escritores, e relata que Ferréz é o precursor do novo discurso sobre literatura marginal.

A partir do Ato II, além de autores de maior prestígio da literatura marginal ou do rap nacional, utilizou-se também vozes marginais que não haviam sido utilizadas antes (de outros locais como Ceará, Rio Grande do Sul, Bahia; de mulheres; de índios). Com essa abertura ficou claro que esse tipo de arte era/é feita por minorias, que muitas vezes estão relacionadas sim com a periferia.

No Ato III, começou-se a dar mais espaço para textos não tão engajados e com críticas mais indiretas, aumentando então o lirismo, e a violência aparecendo de maneira indireta como pano de fundo de histórias pessoais.

Consolidando-se então com as edições especiais da revista, a literatura marginal adquiriu um status enquanto “geração” ou sistema literário próprio. Seus temas principais são os problemas sociais, a vida da classe mais pobre, a violência urbana, a carência de bens, as relações de trabalho quase sempre injustas. Os cenários também são típicos (casas, favelas, ruas sem asfalto, esgoto a céu aberto). Os personagens quase sempre são os que mais sofrem na sociedade atual: negros, mães que sustentam a casa sozinhas, pais alcoólatras, jovens sem oportunidades e trabalhadores explorados.

Alguns teóricos afirmam que o fato desses escritores marginais publicarem e se tornarem conhecidos apaga seu estatuto de popular, pois aos poucos eles iriam perdendo as características que antes os marcavam. Pereira e Gomes (2002, p. 14) afirmam que “a cultura popular possui uma organização que a dota de estratégias para preservar valores e procedimentos tradicionais e, também, para propor e assimilar transformações.”. Essa preocupação em não sair de suas origens é bem forte nos autores que logo serão estudados, que, mesmo possuindo certo sucesso, dando palestras no exterior, não abandonam o seu público, o seu trabalho na periferia, o seu povo. Afinal, o popular tem direito a tudo, sem precisar deixar de sê-lo.

Na linguagem, os autores nem sempre possuem muito domínio do código culto e acabam utilizando recursos literários simples. Prevalece o uso da linguagem coloquial, com gírias, palavrões. Érica Peçanha do Nascimento faz uma constatação interessante: “os escritores apresentaram regras próprias de concordância verbal e do uso do plural que destoam das normas da língua portuguesa, tanto nas construções das frases como nos neologismos exibidos.” (NASCIMENTO, 2008, p. 77).

A oralidade aparece com força nos livros marginais, apresentando como a periferia fala, expressa-se. Porém, isso não significa que isso seja um requisito obrigatório, visto que há obras em que a conversa dos personagens não é fortemente marcada por essa presença, com seus ditos “erros” e mudanças. É importante que a oralidade não seja vista como a única marca desse tipo de literatura, ou seja, “a importância atribuída à oralidade na cultura popular é pertinente se não pressupõe a inviabilização de outros elementos mas, se ao contrário, pressupõe que esses outros meios podem tecer sentidos diversificados para a cultura popular.” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 47).

Regina Dalcastagnè (2007) entende que a literatura marginal é a voz de quem não tem voz, pois historicamente foi negado o direito de se expressar ao povo da periferia. Seria, portanto, a representação dos “desvozeados”. Um aspecto característico é que essas obras trazem uma visão diferente da periferia, pois é um olhar interno, que mostra a experiência de viver marginalizado histórica e culturalmente. Há também o caráter de voz coletiva, comprometida em contar as experiências, se contrapondo à cultura oficial dominante.

Michel de Certeau (1998), ao tratar das culturas populares, afirma que:

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é representada por uma arte. Na instituição a servir se insinua assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do “dom” (de generosidade como revanche), uma estética de “golpes” (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida, o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade). A cultura “popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e “citado” por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos. (CERTEAU, 1998, p. 88-89)

É isso que a literatura periférica faz, ou pelo menos tenta fazer. Vamos conhecer um pouco sobre três escritores significativos e algumas de suas obras.

## **1 Sacolinha**

Sacolinha, nome artístico de Ademiro Alves de Souza, é um escritor de grande importância nessa conjuntura. Morador da periferia de São Paulo, sua trajetória começou com a publicação de um conto na terceira edição da revista “Caros Amigos/Literatura Marginal”,

em 2004. Atualmente trabalha como Secretário de Cultura na cidade de Suzano, onde ele mora, dá palestras e participa de atividades culturais de incentivo à leitura e à escrita.

Escreveu as obras *Graduado em marginalidade* (2005), *85 letras e um disparo* (2006), *Peripécias da minha infância* (2010) e *Estação terminal* (2010). Recebeu diversos prêmios, dentre eles o prêmio Cooperifa. Sua relação com os livros iniciou tarde, começou a ler livros só aos dezoito anos, apenas para passar o tempo no trem, mas, aos poucos, foi tomando gosto pela leitura. Na entrevista que deu para o Programa do Jô<sup>2</sup>, explica melhor essa entrada no mundo das letras, no início roubando os livros.

*Graduado em Marginalidade* foi seu primeiro livro. Ele chegou a mandar o livro para diversas editoras, mas, como nenhuma demonstrou interesse em publicar, acabou lançando-o de forma independente em 2005. Só em 2009 foi feita a segunda edição, agora pela editora Confraria do Vento.

A história é composta por vinte e nove capítulos, sessenta e duas personagens caracterizadas e outras duzentas e quarenta e nove citadas. Quase todo o romance se passa na Vila Clementina. O livro narra a história de Burdão (Vander), um jovem negro de dezenove anos que gosta de literatura e de sentir o perfume das flores, por isso é tido como “intelectual” pelos vizinhos e amigos. Como gostava muito de ler, são feitas diversas referências a livros durante a trama. Em pouco tempo sua vida se transforma muito. Jorjão, seu pai, morre logo no início depois de um assalto, e sua mãe acaba morrendo, pouco tempo depois, sem diagnosticarem seu mal em um hospital público. O protagonista vê sua Vila sendo destruída pela droga depois que Lúcio (um policial corrupto) assume o controle do tráfico da Vila. Como se recusa a fazer parte do tráfico e trabalhar para Lúcio, o policial “arma” para ele ser preso.

No momento em que Vander é preso, sua vida começa a mudar. Depois de tudo que passa e vê na prisão (tortura, convívio com assassinos, convite às práticas homossexuais, destratos dos carcereiros), o protagonista vai perdendo os sentimentos bons e ficando com muito ódio. Segundo Érica Peçanha do Nascimento, “A cada capítulo, Vander vai atingindo um nível de marginalidade, até que ele se torna graduado pela faculdade do crime.” (NASCIMENTO, 2008, p. 228). Por esse motivo, Sacolinha alterou o nome do romance durante o processo de criação, ao princípio o livro ia se chamar “O Marginal”, mas o autor

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qZhNkT2nJNw> e <http://www.youtube.com/watch?v=iT3z93Jkk1c>> . Acesso em: 15 maio 2014.

mudou para *Graduado em Marginalidade* justamente para dar esse enfoque no processo de entrada para o mundo do crime, como se com tudo que ele foi passando, ele acabou se especializando.

Quando Burdão sai da cadeia, ele acaba assumindo o tráfico na sua região e expulsando Lúcio, pois, segundo ele, “Se eu não continuar, vem alguém e continua. Melhor eu do que outro.” (SACOLINHA, 2009, p. 167). Lúcio acaba se vingando de Vander e mata friamente Rebeca, companheira de Vander, mesmo ela estando grávida. O romance termina com a morte do protagonista no momento em que ele estaria recebendo seu diploma.

Como pano de fundo da história principal aparecem mães solteiras que são obrigadas a virar prostitutas, violência, drogas, utilizando-se sempre de muitas gírias características da periferia de São Paulo. Devido ao antagonista da história ser um policial corrupto, o escritor recebeu três ligações anônimas com ameaças de morte ou até exigindo o fim da comercialização do livro.

Outro livro de Sacolinha chama-se *Estação Terminal* (2010) e conta a história do Terminal Corinthians-Itaquera em São Paulo. A obra divide-se em cinco partes, a primeira apresenta alguns dos personagens e suas histórias, a segunda apresenta o terminal, a terceira conta sobre o transporte alternativo, a quarta retrata o esquema dos policiais corruptos, até encerrar na quinta parte. Desde os agradecimentos este livro é interessante, pois duas das pessoas mencionadas, Sergio Vaz e Érica Peçanha, relacionam-se diretamente com o universo da literatura periférica.

Na introdução do livro, o autor afirma que dedicava seis horas diárias à produção deste romance, não apenas escrevendo, mas também procurando notícias, revivendo seus doze anos de cobrador de ônibus no mesmo terminal, já que é esse o universo abordado. O livro se passa entre os anos 1995 e 2006 e conta com sete protagonistas: Pixote, Gago, Mastrocolo, Maria José, Cadeirinha, Arilson e Helton Lima.

Sacolinha quer que sua obra seja um “instrumento da verdade humana para o leitor desatento entender que precisa ser chocado pra acordar para a realidade que o cerca” (SACOLINHA, 2010, p. 9). Mesmo baseado em fatos reais, o livro é uma ficção, para “dar espaço e voz aos vencidos” (SACOLINHA, 2010, p. 10), fica clara a ideologia da literatura periférica. Os palavrões estão presentes, tais como porra, caralho, merda, vai se fodê, filho-da-puta, cu-de-burro, fodido; a linguagem é simples, coloquial, mas não menos fascinante.

Em alguns momentos da narrativa, o narrador estabelece uma ligação com o leitor, até para chamar a atenção de alguns pontos importantes que não devem passar despercebidos. Um desses casos é quando, já no final da história, em 2004, ocorre a eleição para vereador e prefeito. O ex-diretor do sindicato dos motoristas, que estava envolvido em um escândalo nos transportes, saiu da prisão, “até aí, meu caro leitor, nada de novo. Mas, e se eu te disser que ele disputou a eleição como candidato a vereador e foi eleito o mais votado em São Paulo, com 90 mil votos, isso te surpreende?” (SACOLINHA, 2010, p. 129). É marcante a crítica presente em tal trecho não só no fato de um homem corrupto estar em liberdade, mas ainda no apoio da população que o elegeu, “esquecendo” todo seu passado. O narrador também brinca com o leitor para ser engraçado. Arilson – o policial corrupto – está com Gago preso pela gola da camisa e o levanta: “Peço uma pausa aqui para um momento cômico da tragédia, porque pimenta no olho dos outros é fresco. Imagina a situação de um cidadão baixo, gago e medroso, metido num problema com policiais e ladrões?” (SACOLINHA, 2010, p. 113).

A história de *Estação Terminal* é a ligação da vida dos sete personagens principais com o terminal Itaquera. Quase todos são personagens do povo, menos os dois policiais, que ali estão para mostrar como a corrupção está impregnada em todos os lados.

Pixote era considerado um malandro. Trabalhava como fiscal no Itaquera e ajudava a todos seus amigos, tanto que uma vez leu a frase “atribuída ao revolucionário Che Guevara: ‘Se você é capaz de tremer de indignação diante de uma cena de injustiça, então somos companheiros.’ Copiou e deixou guardada na carteira, porque se sentia companheiro de Che.” (SACOLINHA, 2010, p. 18). Teve uma vida difícil, seus pais foram presos, tentou viver em duas casas, mas não conseguiu, acabou ficando abandonado. Ajudou o Gago a sair de um problema e assim ganhou sua amizade e o emprego de fiscal. Acaba morto, confundido com um bandido.

Gago era do Mato Grosso do Sul e veio tentar a vida em São Paulo. Trabalhava na dificuldade dos outros (em uma enchente arrumava as portas de metais, em uma manifestação consertava as vidraças quebradas) e assim conseguia dinheiro, mas sempre acabava perdendo tudo, ou devido a um acidente, ou ainda por causa do Plano Collor. Entretanto, Gago sempre se reerguia, foi assim que ficou dono de uma grande linha no terminal. No final acaba retornando à sua terra, sem dinheiro, decepcionado com a vida.

Mastrocolo foi um dos personagens que mais sofreu no romance. Quando jovem foi preso e torturado por desacatar um policial, fizeram-no assumir a culpa por violações de crianças, o que fez com que fosse estuprado na cadeia. Depois de doze anos é solto e trabalha como motorista no terminal. Seu desejo de vingança permanece: “planeja estudar e bolar um plano para explodir o Palácio dos Bandeirantes, a Secretaria de Estado da Segurança Pública e as dezenas de quartéis existentes na cidade de São Paulo. Com isso, ele pretende acabar com o falido sistema de segurança pública” (SACOLINHA, 2010, p. 140).

Maria José veio de Minas Gerais, sempre foi muito religiosa e assim continuou mesmo depois de casada. Teve um filho que foi considerado gigante de tão grande que nasceu. Ela procurou inúmeros médicos para tentar explicar o que seu filho possuía, mas o sistema de saúde não conseguiu ajudá-la. Maria José perdeu o filho aos doze anos. Ela tem um sonho em que Jesus disse que irá buscá-la no terminal, e lá passa seus dias à espera do resgate dessa vida miserável.

Cadeirinha é um vendedor do terminal, deficiente físico. Assim ficou devido a um acidente ocorrido ali mesmo, caiu do trem. E como a “mão que afaga, é a mesma que apedreja” (SACOLINHA, 2010, p. 46), ela ali segue sua vida vendendo balas. Ao final do livro, descobre-se que o que ele fazia e que não conseguia evitar era abusar de crianças, por isso acaba preso.

Arilson e Helton Lima são policiais corruptos que armam um plano em que eles dominam o transporte alternativo. Eles tomaram as linhas e seus antigos donos tiveram que pagar para continuar trabalhando. Ninguém conseguia confrontá-los, pois acabava morto. Helton Lima, porém, arma com a esposa de Arilson (com quem tem um relacionamento extraconjugal) e o matam, ficando com todo o esquema.

O tema central do livro é a vida no terminal, com peruas, ambulantes berrando, fiscais, rádio para avisar da fiscalização, os moradores de lá (Bob), os batizados dos iniciantes no transporte, os casais que usavam a passarela como motel e as brigas de torcidas. Enfim, é o povo que lá trabalha, que por lá passa, são suas histórias contadas, suas falas representadas e seus problemas expostos.

## **2 Allan da Rosa**

Outro escritor de grande importância na literatura marginal é Allan Santos da Rosa, também morador da periferia paulistana. Já publicou poesia, contos e dramaturgia, entre eles *Vão* (poesia, 2005), *Zagaia* (romance versado, infanto-juvenil, 2007), *Morada*, em co-autoria com o fotógrafo Guma (prosa e poesia, 2007) e *Da cabula* (teatro, 2006). Organiza o selo “Edições Toró”, que publica escritos de autores da periferia paulistana, também atua em diversos projetos culturais e educacionais. Trabalhou como feirante, *officeboy*, operário, vendedor (de incensos, livros, churros, seguros e jazigos), professor, pesquisador, dançarino, ator de rua, roteirista, enfim, fez de tudo um pouco.

Sua peça *Da Cabula – Istória pa tiatru* é de 2006, em uma publicação pela editora Toró (que o próprio autor organizava). Em 2008 há uma nova edição, pela editora Global, na série chamada Literatura Periférica, que também publicou livros de Sacolinha e Sérgio Vaz, entre outros. A peça ainda não teve uma encenação completa. É uma peça teatral em ato único, composto de 13 cenas. Os principais locais são o quarto-e-cozinha onde a protagonista vai morar, a escola, o Largo da Dadivosa (centro de SP) onde vai trabalhar e os diversos ônibus. Alguns personagens fundamentais são a Dona Filomena Da Cabula (mulher negra idosa que é a protagonista), Calvino e Adelaide (seus patrões), a Professora, Raimunda (sua amiga do Largo), Pauline (sua filha) e Flores Vermelhas (Entidade que aparece em diversos momentos da peça vestida com uma roupa de mergulhador toda coberta de flores vermelhas).

A primeira cena se inicia com Dona Filomena Da Cabula ouvindo uma conversa dos patrões em que Adelaide fala para seu marido que Filomena quer estudar, aprender a ler e escrever. Calvino não aceita e ainda se utiliza de um exemplo de um escravo que queria aprender a ler e seu dono arrancou suas pálpebras para ele ficar sempre com os olhos abertos. Assim, relacionando com o passado de escravidão, Filomena percebe que se ficar ali não vai poder estudar, então acaba pedindo demissão, para assim ter sua “liberdade” e estudar. No trecho “Dona Filomena permanece muda. Queixo grudado no peito, olhos fixos na ponta da sandália, volta pro quartinho. Defronte à cama, como um tapete, está o jornal. Filomena pega o jornal, mas não consegue entender os escritos” (ROSA, 2008, p. 23), fica claro o sentimento de inferioridade, de submissão que Filomena sentia já que permanece sempre com os olhos baixos, muda. Também se percebe o seu desejo enorme em ler as notícias no jornal e assim poder pertencer ao mundo.

As cenas dois e três mostram a protagonista na escola, com toda a dificuldade que tinha até para segurar o lápis. Ela pede que a professora a ajude a ler os classificados para tentar encontrar um lugar para morar, já que antes morava na casa dos patrões. Quando conta o que aconteceu e o que ouviu para a professora, esta estranha muito, pois o patrão era uma figura conhecida, um grande empreendedor que, inclusive, havia ganhado prêmios por tratar da cultura afro. Filomena aluga um quarto-e-cozinha (apenas um cômodo com as duas utilidades) que fica no final de uma grande lomba onde só passa um ônibus. Também compra uma banca de camelô com várias quinquilharias no Largo da Dadivosa, assim ela espera se sustentar já que não tem mais o emprego de doméstica. Ela pensa em ir ao cinema para comemorar essa nova fase, mas muda de ideia, porque eles pediriam que lesse os horários, filmes e preço, deixando-a com vergonha de dizer que não sabe ler.

A cena quatro mostra a rotina no Largo da Dadivosa e o companheirismo de Raimunda, que se torna uma grande amiga de Filomena, uma cuida da banca da outra quando é preciso. Ela tenta estudar, mas não consegue por causa do barulho e da agitação. Na hora de voltar para casa, algo que seria muito simples se transforma em uma enorme dificuldade, ela toma a condução errada várias vezes por não conseguir ler. Esse problema fica claro nos dois trechos abaixo: “Filomena caminha, meio perdida. Chega no ponto e parece estar mais perdida ainda, por trás de tanta gente que não demonstra solicitude. Vem ônibus. Ela concentra, tenta soletrar, mas eles arrancam antes dela completar qualquer leitura.” (ROSA, 2008, p. 36) e “Por favor, motorista, eu peguei a condução errada, pára pra eu descer. Motorista – Minha senhora, não dá pra parar aqui não. A próxima vez a senhora presta mais atenção. Vou pára lá na frente.” (ROSA, 2008, p. 38). No primeiro, a protagonista se esforça para ler, tenta, mas os ônibus arrancam antes dela conseguir e também ela não recebe e nem pede nenhum tipo de ajuda. No outro, percebe que pegou o ônibus errado e o motorista não entende, acha que não prestou atenção, sendo que, na verdade, não sabia ler os nomes. Quando Filomena está em um dos ônibus, lembra-se da mãe e do ex-marido, então, demonstra arrependimento em ter fugido com o ex-marido e abandonado a mãe, pois quando ela retornou, depois que o ex-marido começou a bater nela, a mãe já estava morta. Enquanto ela se lembra disso, vai ocorrendo a encenação.

Já na quinta cena, como Filomena pegou o ônibus errado duas vezes, não deu tempo de ir à escola, então resolve estudar em casa, mas o cansaço e o sono ganham. Com isso

Flores Vermelhas aparece pela primeira vez, ocorre um ritual: Filomena dorme, começa a escrever em seu caderno sem demonstrar nenhuma dificuldade, Flores Vermelhas aparece e lê a redação (poética, na maioria das vezes mostrando seus desejos mais profundos), os parágrafos que ele lê aparecem em um papiro atrás do cenário, e ocorre a encenação da redação. Quando Filomena acorda não há nada escrito no caderno, apenas folhas em branco, mostrando que foi uma espécie de sonho.

Na cena seis Filomena vai contar sua vida para Raimunda e, conforme vai falando, as ações vão acontecendo em cena. Ela relata que seu marido não lhe dava carinho, não queria andar de mãos dadas, nem ajudar a segurar as coisas de Pauline, filha dos dois. Quando ele bateu nela, ela abandonou o marido. Pauline, quando era pequena, queria ser veterinária, depois quis ser modelo, e depois não quis ser mais nada. Logo ficou grávida e o namorado a abandonou. Quando chegou a hora de dar à luz, Filomena levou a filha a um hospital público e, mesmo ele estando super lotado, intimou um médico a fazer o parto. Logo depois, o médico vai dar notícia de que a filha e o neto morreram. Filomena fica muito abalada ao contar sua vida. Segundo Luciana Hartmann (2011), é comum aos narradores orais, como é o caso de Filomena ao contar sua vida, o uso de gestos, expressões faciais e voz para atingir diversos fins. Isso traz a sensação de que as coisas estão acontecendo no momento em que estão sendo narradas. Ela não consegue ir à escola porque pega o ônibus errado de novo.

Na cena sete ela chega em casa, encontra a casa toda alagada e fica com muito medo de desabamento. Filomena reclama constantemente de seu cabelo, diz que é ruim, de macumbeiro, sempre tenta alisar, passar muitos produtos no cabelo, pentear várias vezes. Ela fica com muita vergonha em não estar indo na escola porque não consegue pegar condução. Flores Vermelhas aparece novamente e a redação de Filomena é sobre uma mulher (ela mesma) passeando que encontra uma “madame” limpando a casa e a convida para visitar sua filha e sua neta. Nesta redação, mostra um grande sonho de Filomena, o de que sua filha e neto tivessem vivos, também é interessante a inversão de papéis já que ela (uma empregada doméstica) estaria passeando e a “madame” estaria limpando.

Quase no final da peça, na cena onze, ela resolve se concentrar e fazer uma redação no Largo da Dadivosa. A protagonista se tranca dentro da barraca e começa a escrever, consegue segurar o lápis e não tem muita dificuldade. Assim faz sua primeira redação. Quando termina demonstra uma exaustão muito grande, mas também muita satisfação. A redação falava de um

menino que mamava muito na sua ama de leite. Depois de grande ainda tentava, machucando-a. Mesmo depois da morte dela, ele permanece tomando apenas leite. Essa história, apesar de simples e de Filomena falar que não sabe de onde tirou a ideia, relaciona-se com a escravidão, visto que as crianças brancas quase sempre tinham uma ama de leite negra. Quando Filomena termina, Flores Vermelhas aparece (mesmo ela estando acordada) e lê com bastante dificuldade a redação, já que a letra não é muito bonita e há alguns erros típicos de quem está aprendendo.

Na cena doze ela está em casa, quando um grupo de policiais invade a sua residência procurando algo que o filho dela teria escondido ali (o leitor sabe que ela não tem filho). Eles reviram, estragam quase tudo e não encontram nada. Quando estão indo embora um dos policiais dá vários tiros no caderno de Filomena, que estava aberto em cima da mesa, e outro dá um tapa na cara dela. Isso a abala muito e faz com que ela não consiga dormir. Quando consegue, dorme até depois do meio-dia do dia seguinte.

A peça termina na cena treze com Dona Filomena Da Cabula falando para Raimunda que vai ir ver o mar desabrochar em Jabaquara. Flores Vermelhas, vendo essa cena, diz que quem sabe ela encontre navegantes quilombolas. Enfim, é um final aberto e bem enigmático, já que Jabaquara é próximo de São Paulo e por isso não há mar algum. Não se sabe se Filomena irá voltar, qual foi o motivo que a fez ir embora, só se sabe que tentará encontrar seu passado, os quilombolas.

Muitas são as análises possíveis da peça, algumas aqui trabalhadas foram baseadas em um texto sobre Allan da Rosa na revista *Ipotesi* (PATROCINIO, 2011). A linguagem é fragmentada, com forte visualização do narrado. As falas da personagem não repousam na simples transferência dos elementos da oralidade para o texto teatral, mas, sim, na formação de um experimento que possibilita que Filomena se expresse sem a utilização de recursos que denotem sua posição social. Então, se o título é *Da Cabula – História pa tiatru*, essa transferência da oralidade que há no título não ocorre durante a peça.

A peça retrata cenas do cotidiano da periferia, mostrando a vida de uma mulher negra, idosa, com seus conflitos e sua vulnerabilidade, mas sem assumir um tom pedagógico ou doutrinário. Indo contra, portanto, de outros autores da literatura marginal (grande maioria), que tentam fazer um agenciamento político através da literatura. Isso não significa que a peça

não seja um texto crítico, mas se utiliza de uma linguagem simbólica, fazendo relatos da vida na periferia e deixando que as pessoas tomem uma posição.

O livro também se relaciona com a produção acadêmica do autor, já que sua dissertação de mestrado foi justamente sobre a alfabetização de adultos negros, com suas dificuldades e conflitos. Na dissertação, há muitas referências ao livro *Da Cabula*, mostrando como foi, a partir dos questionamentos do livro, que surgiu a vontade da pesquisa. Já na peça há questionamentos sobre o processo da alfabetização, Dona Filomena pergunta várias vezes o motivo de se aprender o H já que não tem som, ou o porquê de G e J serem tão parecidos, ou ainda do motivo de se marcar o plural duas vezes (as casas) se poderia se marcar apenas uma (as casa).

Para compreender o título é necessário saber algo da ancestralidade negra. Relacionando-se com o nome da personagem, Cabula é uma confraria de irmãos devotados à invocação das almas. Também se dedica à comunicação com eles por meio do desfalecimento, da síncope, do transe. É isso que acontece com a protagonista da peça. Filomena invoca uma Entidade através do desfalecimento, e assim produz uma comunicação entre os mundos (o letrado e o iletrado, a realidade e o sonho). A partir dessas explicações tornam-se mais clara a escolha do nome da personagem e do título do teatro.

### **3 Sérgio Vaz**

Quando se fala sobre literatura marginal ou periférica é importante falar da “Semana de Arte Moderna da Periferia”. Foi um grande evento que ocorreu entre os dias quatro e dez de novembro de 2007 em São Paulo. Foram diversas atividades, saraus, palestras, tratando de artes plásticas, dança, literatura, música, cinema e teatro. Assim como a “Semana de Arte Moderna” de 1922, a “Semana da Periferia” também teve um manifesto, o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, feito pelo poeta Sérgio Vaz. O manifesto é bastante combativo e tem como chave “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.” (VAZ, 2011, p. 50).

Sérgio Vaz é um autor importante, conhecido como poeta da periferia e grande agitador cultural. Mora em Taboão da Serra, Grande São Paulo. É o criador da Cooperifa – Cooperativa Cultural da Periferia, e promove também o “Sarau Cooperifa”, no qual toda quarta as pessoas se encontram em um bar para ler poesia. Realiza palestras em escolas e no

exterior. É ganhador de vários prêmios e considerado pela revista “Época” uma das 100 pessoas mais influentes do Brasil.

Um de seus livros chama-se *Literatura, pão e poesia* (2011). Esta obra é composta por crônicas, em alguns momentos, intercaladas por pequenas poesias, como é o caso de “Revolucionário é todo aquele que quer mudar o mundo e tem coragem de começar por si mesmo.” (VAZ, 2011, p. 57) e “Minha poesia é bipolar: ora com um sorriso no rosto, ora com uma pedra na mão.” (VAZ, 2011, p. 133). Nas crônicas encontramos histórias, memórias, crítica, tudo baseado na realidade que o próprio Sérgio Vaz, assim como milhares de pessoas da periferia, vive; de modo que “as narrativas simbolizam, representam, estetizam a realidade, assim como organizam e veiculam os saberes que constituem e são constituidores da cultura a que pertencem.” (HARTMANN, 2011, p. 58-59). Em muitos dos textos, ele afirma seu papel como poeta, inclusive citando escritores consagrados (como Machado de Assis e Pablo Neruda) e outros autores da literatura marginal.

Em alguns desses textos a data de escrita está presente (com mês e ano), em outros essa informação não aparece. Muitas das histórias se passam em Taboão da Serra, lugar onde o poeta mora. Há também dicas de filmes. Alguns dos temas presentes do cotidiano são: futebol, morte, mulheres, educação. Em “Escola é da hora”, por exemplo, fala da sua experiência em conversar com os jovens nas escolas: “É legal ir às escolas porque muitos alunos pensam que poetas e escritores, a maioria, já estão mortos, e que são intelectuais que falam uma língua estranha.” (VAZ, 2011, p. 124), e ressalta a importância desse contato com os estudantes para esclarecer dúvidas e incentivar a leitura.

Falando em língua estranha, não é isso que ocorre no livro em análise e em quase toda literatura marginal. A linguagem é simples, exatamente como a do povo, pois é de lá que os escritores são. Em partes aparecem ora o palavrão, ora a oralidade, ora a poesia. Apesar de predominar a linguagem coloquial, observa-se o uso de metáforas, como em

As antas também não entenderam que os bezerros são educados no semáforo porque os bois estão mamando livremente nas tetas das vacas.  
Uma caneta na mão de um lobo é tão mortal quanto um 38 na mão de outro lobo.  
Pena de morte para o lobo da caneta?  
- Justiça! – grita o gado a caminho do matadouro.  
Infelizmente, nascemos com uma jaula no coração. Por isso, latimos como cães, mas agimos como frangos. (VAZ, 2011, p. 92)

Como é possível perceber, a linguagem é utilizada para fazer uma forte crítica aos que comandam o país e que têm controle da caneta. Ela não é feita de maneira direta, mas todos que a leem conseguem percebê-la pelo uso das imagens que o poeta cria.

Mas quem Sérgio Vaz retrata? Fala do povo, o mesmo povo que enfrenta dificuldades no acesso à educação e à saúde, que precisa madrugar para chegar ao seu trabalho, que depende de um transporte público precário, enfim, são os “quixotes da periferia” (VAZ, 2011, p. 37), aqueles que, “apesar do futuro em preto e branco, víamos tudo colorido” (VAZ, 2011, p. 33). Em “A fina flor da malandragem”, o autor descreve mais de quinze personagens que levam a vida furtando, vendendo drogas, entre outras atividades ilícitas, a crônica encerra da seguinte maneira: “As pessoas acima são suspeitas de ter a coragem de trabalhar e enfrentar o dia a dia com a dignidade que só o sofrimento ensina, e, por mais simples que sejam, nunca se evadiram da responsabilidade de lutar. A malandragem fica por conta de quem lê.” (VAZ, 2011, p. 20).

Ao retratar suas narrativas pessoais ou as das pessoas de sua comunidade, o autor periférico não está apenas refletindo sobre a realidade, mas também, segundo Hartmann (2011), oferecendo modelos de comportamento que acabam servindo para construção e negociação da identidade da própria comunidade, mostrando como narrativa e cultura estão interligadas, em um processo de retroalimentação. Essas histórias simples, de pessoas comuns, são legitimadas, pois se encontram em livro e podem servir como forma de transmissão de conhecimento e afirmação de si.

O *Manifesto da antropofagia periférica*, publicado no livro em análise de Sergio Vaz, é um dos textos mais combativos, em que ele reafirma toda a luta que esta literatura enfrenta. Ele é construído por um jogo do que se é a favor e do que se é contra, assim como de uma afirmação do que é a periferia. Segue trechos de tal manifesto, pois cada linha fala, ou melhor, grita por si mesmo:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.  
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.  
Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado.  
A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros  
[...]  
Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.  
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.  
Da poesia periférica que brota na porta do bar.

[...]

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

[...]

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. (VAZ, 2011, p. 50-51)

Nota-se essa voz sempre abafada que deseja gritar pelos seus direitos. O destino de grande parcela da população pobre, principalmente homens e negros, também está representado no texto deste autor, “Não me lembro de nenhum amigo dessa época que tenha sequer passado na peneira de algum time profissional, poucos viraram doutores e uns tantos não lerão este artigo, se é que vocês me entendem.” (VAZ, 2011, p. 85). Os jovens, muitas vezes por não terem alternativas, ou por desejarem ter a vida feliz que é passada pelas mídias, acabam indo por um caminho sem volta. Vaz, nos seus trabalhos nas escolas incentivando a leitura, deseja que essa triste realidade mude, assim como também é o desejo de uma grande parcela do povo brasileiro consciente.

Ao lembrar os seus amigos, mas mais que isso, ao se reportar aos jovens na periferia, em sua crônica “Gol Contra”, a qual pertence também o trecho anterior, afirma que “Para minha tristeza, muitos ainda continuam a cometer faltas, sem medo de tomar cartões vermelhos ou amarelos, sem se importar com a força do adversário, (...) Por isso, muitos são substituídos com o jogo em andamento, alguns antes mesmo de tocar na bola.” (VAZ, 2011, p. 86). É a triste vida brasileira retratada em todas suas letras e em páginas de livros.

A oralidade, como já dito, é de grande importância na literatura periférica, como demonstrado em:

Aqui na Cooperifa as pessoas chegaram ao livro através da oralidade, os poetas fazem a gentileza de recitar uma poesia ou ler um conto, e a comunidade faz a gentileza de ouvir.

Ao final, para celebrar esse momento mágico, as pessoas promovem o encontro das mãos e o bar rompe em aplausos, numa prova de que a literatura pode ser uma coisa sagrada, mas que precisa ser profanada pelas pessoas.

E como todo mundo se entendeu com a palavra e descobriu que tinha muito mais dentro dos livros, o Zé fez uma biblioteca dentro do bar para que as pessoas também pudessem bebê-los enquanto petiscam literatura. Precisa ver como as pessoas se embriagam com facilidade.

Sim, as pessoas, elas dão histórias fantásticas, e são elas que leem os livros. (VAZ, 2011, p. 168)

Os livros estão tomando conta da periferia, “A periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. [...] Dizem por aí que alguns sábios não estão gostando nada de ver a palavra bonita beijando gente feia.” (VAZ, 2011, p. 47). Agora é abrir espaço para que esta literatura tome conta de tudo e todos. Todos merecem voz, todos têm voz.

## REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Auto-representação de grupos marginalizados**. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Tradução de Inês Dourado Barbosa. In: **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HARTMANN, Luciana. Entre causos e histórias de vida, a transmissão de uma cultura. In: **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

PATROCINIO, Paulo Roberto. **Allan da Rosa, um olhar sobre a periferia**. Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 57-69, jul./dez. 2011.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROSA, Allan da. **Da Cabula**. São Paulo: Global, 2008.

SACOLINHA. **Graduado em Marginalidade**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

\_\_\_\_\_. **Estação Terminal**. São Paulo: Nankin, 2010.

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia**. São Paulo: Global, 2011.

[Recebido: 08 out.14 – Aceito: 16 out.14]

## Seção Livre

### PERFORMANCE ORAL E O VIDEOGAME ENQUANTO SUPORTE DE TEXTO NARRATIVO: O CASO DO JOGO *THE SIMS*

Adriana Falqueto Lemos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto apresenta notas sobre a pesquisa “Literatura, Videogames e Leitura: intersemiose e multidisciplinaridade”<sup>2</sup>, enfocando o *videogame* como novo suporte de texto e perspectivas para sua leitura no âmbito dos estudos literários, tomando por parâmetros a história cultural da leitura, do texto e do suporte como estudado pelo historiador Roger Chartier. Imiscui-se, nesta discussão, a participação do jogador e de sua oralidade na construção das narrativas do jogo no *corpus* observado neste texto, *The Sims*. Observa-se que os jogadores constroem e gravam suas narrativas orais tendo o jogo *The Sims* como base ficcional.

**Palavras-chave:** Videogame. Suporte. História Cultural. *The Sims*.

**ABSTRACT:** This paper presents notes on the research “Literature, Video & Reading: intersemiosis and multidisciplinary”, focusing on the videogame as new text support and prospects for its reading under literary studies. The investigation takes as parameters reading, text and support’s cultural history as studied by Roger Chartier. This text regards the participation of the player and his orality in the construction of the game’s narrative, specifically the case of *The Sims*. It is observed that the players create and record their oral narratives having *The Sims* as their fictional basis.

**Keywords:** Videogame. Support. Cultural History. *The Sims*.

#### 1 Introdução

O estudo do texto do *videogame*<sup>3</sup> como objeto de leitura e suas possíveis apreensões no âmbito dos Estudos Literários é um conceito novo. Primeiro, conforme pôde ser constatado durante a pesquisa<sup>4</sup>, existe, no Brasil, uma carência de estudos na área de *videogames*.

---

<sup>1</sup>Estudante de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES. Bolsista da FAPES. Graduada.  
E-mail: flemos.adriana@gmail.com

<sup>2</sup>Trabalho da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, iniciado em 2013.

<sup>3</sup>Esse tipo de jogo pode ser chamado jogo digital ou *videogame*. Para Grant Tavinor (2009), o termo *videogame* é uma cunhagem que faz alusão a qualquer jogo digital, seja ele jogo de computador ou jogo eletrônico. A nomenclatura também é amplamente usada na série de livros teóricos de Mark Wolf e Bernard Perron (*Video Game Theory Reader 1 e 2*, 2003) e o uso do termo *videogame* ocorre como palavras separadas (*video game*), o que é devidamente explicado nas obras mencionadas.

<sup>4</sup>A revisão de pesquisas feitas sobre o estudo do *videogame* pode ser lida no artigo “Videogames, leitura e literatura: aproximações bibliográficas multi e transdisciplinares”. (Con)textos Linguísticos, v. 7, p. 6-27, 2013.

Segundo, porque a área de estudos de *videogame* como mídia séria, ainda não está consolidada internacionalmente, conforme visto em *The Ethics of Computer Games*, de Miguel Sicart (2011), *The Art of Videogames*, de Grant Tavinor (2009) e *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*, de Ian Bogost (2011). Apesar do trabalho que vem sendo conduzido, sobretudo pela pesquisadora Lynn Rosalina Gama Alves, da Universidade Federal da Bahia, as pesquisas no Brasil ainda se estabelecem de forma periférica e têm se tornado especializadas no estudo e criação de *videogames* para serem usados como suporte em processos didático-pedagógicos e não como objetos culturais com propriedades particulares e que podem ser estudados em sua singularidade.

A ideia desta pesquisa é que se compreenda o *videogame* como um objeto cultural específico e, a partir disso, que se possa apreendê-lo em estudos que aconteçam em interface com a literatura, multi/transdisciplinarmente. O desejo é de que possamos tratar a leitura feita do objeto *videogame* e que ele seja considerado uma materialidade de texto.

## **2 A História Cultural, textos, leitura e *videogame***

No que podemos ler sobre os estudos culturais do texto e da leitura desenvolvidos por pesquisadores como Roger Chartier (1994, 2002), Vera Lúcia Paiva (2006), Cilza Carla Bignotto (1998), Alan Galey et al. (2011) e Maria Amélia Dalvi (2014), nossa pesquisa percorreu um longo caminho entre as gravuras e rabiscos expostos nas cavernas até a materialidade *livro*. Os meios de comunicação são modernizados à medida que a sociedade, a cultura e a tecnologia avançam. Muitos anos se passaram desde a invenção do papiro até o códice e, a cada vez que a tecnologia transformou a maneira pela qual as pessoas se comunicavam, aconteceu, segundo a história cultural, um grande impacto.

De acordo com Bignotto (1998), o livro não teve, desde o seu início, a mesma configuração que tem hoje. Ela argumenta que o tipo de matéria prima utilizada, a padronização de fonte, a diagramação e outras questões relativas à publicação foram alteradas. Popularmente, imagina-se que esses novos suportes para texto, como a tela do computador, *tablets*, *I-pads* e *e-book readers*, acabam por descaracterizar a leitura e o texto em si. Na realidade, o livro, em sua materialidade, já é um suporte aperfeiçoado pela

tecnologia. Os avanços tecnológicos que alteram o suporte do texto também mudam sua leitura.

Ler um rolo de papiro, que precisa ser seguro com as duas mãos para se manter aberto, é diferente de ler um códex, que pode ser apoiado em uma mesa, deixando as mãos livres para anotar ou consultar outros livros; o que por sua vez é diferente da leitura de um livro impresso de bolso, que pode ser manuseado em qualquer lugar – e que se for perdido, não causará grande prejuízo ao dono. (BIGNOTTO, 1998, p. 5)

O objeto livro se dá a ler e apreende-se através da sua materialidade, ou seja, do seu papel, da maneira como foi selecionado, qualificado, pensado, editado e prensado: a feitura de um livro envolve um processo (muitas vezes anônimo e despercebido pelo leitor) que passa por várias mãos e, na sua feitura, imiscui-se uma leitura de toda uma história, de toda uma cultura do material escrito e da cultura literária. Esse material encerra leituras, engendra hábitos, transmite posturas. O leitor tem com esse objeto um relacionamento físico, fruto de uma construção social, histórica e cultural. O livro não é um objeto natural, dado: ele é uma construção tanto subjetiva quanto física.

Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre resultado de múltiplas operações que pressupõem decisões, técnicas e competências bem diversas. [...] O que está em jogo aqui não é somente a produção do livro, mas a do próprio texto, em suas formas materiais e gráficas. (CHARTIER, 2012, p. 8)

O *videogame*, como objeto que materializa um texto/uma mensagem, é tido por nós como parte de uma série de meios de comunicação tecnologicamente aprimorados. Frisamos a nossa concordância com o pensamento de Chartier (1998) em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, porque cremos que não houve ruptura ou fim da história do códice com o advento de Gutenberg. Ao contrário: o códice continuou a ser usado por muito tempo e de maneira paralela ao livro impresso. Foi através da sua forma manuscrita que as cópias de publicações proibidas puderam ser circuladas. Em comparação com essa ideia, percebemos que a dificuldade da aceitação das novas materialidades eletrônicas dentro dos estudos textuais, como objeto de estudo em campos científicos de materialidades estruturalmente tradicionais como a literatura, tanto é embasada nas representações que temos dos livros quanto da leitura que é feita deles.

A pesquisadora Maria Amélia Dalvi desenvolve, no artigo *Literatura no Currículo da*

*Escola Capixaba de Ensino Médio*, ponderações para além do conteúdo dos textos prescritos pelo currículo de literatura. Dalvi reflete sobre a materialidade do texto e a forma como diferentes suportes afetam as leituras dos conteúdos:

Assim, é necessário problematizar e ensinar a respeito das variadas formas pelas quais os textos ficcionais e não ficcionais são lidos, em suas diferentes materialidades e as distintas inscrições das obras [...], parece-nos que quem não aprendeu a atentar às diferenças na produção de sentidos entre ler, por exemplo, um poema manuscrito em um caderno, publicado em um livro autoral de poemas artesanal, em grande tiragem ou em versão de bolso, inserido em uma antologia, rabiscado na porta de um banheiro, dado a ler em uma prova de concurso, pichado na parede de uma grande cidade, reproduzido como postagem no *Facebook* ou transformado em ilustração de conteúdo em um livro didático é um leitor para quem a escola não cumpriu plenamente seus propósitos. (DALVI, 2014, p. 145-146)

No artigo “*Beyond Remediation: The Role of Textual Studies in Implementing New Knowledge Environments*”, Alan Galey e os demais autores (2011) discutem principalmente o paradoxo dos estudos dos objetos culturais enquanto novas tecnologias digitais. Se, por um lado, não há como pensar em artefatos físicos que possam ser transformados em digitalizações e continuar com os mesmos atributos, oferecendo as mesmas apropriações, por outro, a cultura é passada de geração em geração e o seu avanço tecnológico vai, de uma maneira ou de outra, incorporar-se nas formas pelas quais as pessoas se comunicam. Para os autores, não é possível estudar a leitura ou o livro sem pensar em sua história. A partir dessa ideia, irrompe-se o paradoxo da necessidade do estudo da tecnologia e da leitura de maneira comparativa e sua relação com a representação mais física que temos dela – o livro ou o manuscrito. Afinal, a leitura do *videogame*, caracterizado como “*digital narrative*, assim como *electronic literature* e *videogames*” (GAILEY et al, 2011, p. 234), pode ser feita de maneira a gerar a incorporação de métodos tradicionais de estudos de texto a essas novas formas multimidiáticas. De acordo com os autores do artigo, é através do estudo textual (*Textual Studies*) que se faz uma leitura da história das práticas de produção e apropriação de textos, desde o passado através do futuro, de maneira a compreender as implicações técnicas das novas culturas de textos digitais, unindo o tradicional e o inovador. Os pesquisadores concluem o artigo com a certeza de que não é possível mais compreender a leitura da história como se ela fosse:

A narrativa na qual uma tecnologia faz com que outra desapareça (pro bem ou mal dessa), não mais se sustenta nos estudos textuais contemporâneos; ao contrário, historiadores de livros como Roger Chartier (1995), Peter Stallybrass (2002), e Adrian Johns (1998; e Apud Grafton, Eisenstein, e Johns 2002), e historiadores de mídia como Lisa Gitelman (2006), tem nos levado a considerar como as tecnologias escritas se intercalam e se modificam e como essas tecnologias estão implicadas em práticas de leitura que têm suas próprias histórias. (GAILEY et al, 2011, p. 395, tradução nossa)

Segundo os pesquisadores, com a quantidade de dispositivos e de formatos de mídias digitais que temos à disposição, não é possível que os pesquisadores de textos e leituras se mantenham em estudos superficiais sobre este ou aquele formato. É preciso especificidade e profundidade na leitura dessas novas tecnologias. Pensando além da questão, *existe um futuro para os livros?*, Galey argumenta que os estudiosos precisam projetar pesquisas dessas novas formas digitais configuradas em muitos esquemas de leitura e que não podem mais ser estudadas segundo fórmulas utilizadas no passado, privilegiadoras do estudo do objeto *livro*. Em artigo intitulado “*Languages, books and reading from the printed world to the digital text*”, Chartier (2004) fala sobre o texto digital e seu idioma. Para ele, o inglês se tornou uma língua franca no universo digital, fazendo com que as produções tenham essa dimensão universal. Ademais, o autor afirma a necessidade de se entender a história das publicações para entender como lê-las. Com a quantidade de materialidades que temos à nossa disposição hoje, diferentes leituras de um mesmo projeto são feitas.

Em se tratando de ordem do discurso, o mundo eletrônico cria uma tripla ruptura: ele provê uma nova técnica pra inscrever e disseminar a palavra escrita, ele inspira um novo relacionamento com os textos, e ele impõe uma nova forma de organização para esses textos. (CHARTIER, 2004, p. 142, tradução nossa)

Para Chartier, a leitura digital, pela primeira vez na história,

[...] combina a revolução do meio tecnológico de reprodução da palavra escrita (como a invenção da prensa móvel), a revolução na mídia da palavra escrita (como a revolução do codex), e uma revolução no uso e na percepção do texto (como em várias revoluções na leitura). (CHARTIER, 2004, p. 142-143)

A leitura do *videogame* se faz viável dentro de uma perspectiva de leitura que, principalmente, compreende que o processo envolve muito mais do que palavras, envolve o mundo (FREIRE, 1981, p. 9). Por isso, antes de lermos a palavra escrita, lemos as imagens, os símbolos, a natureza e as pessoas. Porém, o contato com esse objeto cultural nos faz perceber

a necessidade de que haja um olhar e um tratamento específico no tocante à análise do seu texto, tanto como uma continuação quanto a evolução correspondente aos avanços tecnológicos que passam e passaram as mídias de transmissão de informação, de linguagem e de texto.

### **3 A oralidade e a construção das narrativas, o caso do jogo *The Sims***

A perspectiva da participação do jogador de *videogame* na leitura e compreensão desse texto narrativo se imiscui, muitas vezes, no processo de oralização e discursividade dos fatos que são apresentados em tela durante o *jogar o jogo*. Segundo Eric Alfred Havelock, em seu livro *The muse learns to write* (1986), a questão da oralidade e sua relação com o texto escrito está em debate nos estudos contemporâneos e um dos pontos fortes e problemáticos a esse respeito é observado a partir de discussões filosóficas e psicológicas: se a comunicação oral é resultado de um estado mental oralizado ou um tipo de consciência diferenciada que se relacionaria mais com um estado de consciência letrado (HAVELOCK, 1986, p. 24). Deixando de lado estas questões tão pungentes, parte-se para a comunicabilidade da linguagem oralizada – e seu poder de alcance. Quando estabelece as conexões entre o interlocutor e o ouvinte, a linguagem oral torna-se coletiva. Isso, porém, não foi suficiente para os Gregos, que se preocuparam em preservar os textos falados em formato escrito através do alfabeto e a consoante pura, que “supria nossas espécies com uma representação visual de um som linguístico que era tanto econômico quanto exaustivo” (HAVELOCK, 1986, p. 60, tradução nossa). De acordo com Havelock, houve, nessa época, uma mudança importante que permitiu que “a musa do canto pudesse traduzir-se em uma escritora” (HAVELOCK, 1986, p. 62, tradução nossa). A oralidade, que se estabelece no discurso de quem joga, transforma a narrativa em performance e funciona como comunicação entre um interlocutor e um ouvinte. Dessa forma, a linguagem permite que usuários estabeleçam comunicação, o que implica a definição de comunicação interpessoal de Havelock:

A genialidade da linguagem convencional espontâneas reside na sua expressividade; sua capacidade de dar voz às sensações imediatas e impressões e sentimentos entre indivíduos, e também modelos sociais e da moda e ideias enquanto elas são sentidas pela comunidade. É maravilhosamente flexível e móvel e sempre foi. É isso que é

falar. (HAVELOCK, 1986, p. 64, tradução nossa)

Observa-se esse processo de discursividade, por exemplo, no relato de experiência evidenciado pelo trabalho “As narrativas dos jogos eletrônicos e suas possibilidades educacionais”, de Cristiano Moreira e Dulce Márcia Cruz (2009). A intenção do artigo é relatar sobre as práticas desenvolvidas durante uma oficina de produção de textos realizada entre março e abril de 2007, com alunos Colégio de Palhoça, em Santa Catarina, e a escrita dos textos se deu em interface com os *videogames*: os alunos deveriam contar uma história a partir de um *game* (MOREIRA; CRUZ, 2009, p. 181).

Um dos jogos que serve de base para um dos relatos é o *The Sims*. De acordo com a descrição feita por uma estudante,

*The Sims* é um mundo completamente cheio de vida. Não se trata apenas de um jogo de computador. A maioria dos jogos de computador apresenta um único ponto de vista. As simulações mantêm você dentro de um limite, mas com várias alternativas. Você nunca pode ver o que está passando no íntimo dos personagens. Em *The Sims*, as coisas não são bem assim, você consegue ficar muito mais próximo de seus personagens, suas decisões irão colocá-los frente a frente. E o que é importante, suas decisões direcionam criação das personalidades deles. Sims não são personagens de papel para recortar, estes Sims, são criaturas com temperamento, necessidades e urgências, com desejos até de comer uma pizza. Seus Sims podem parecer muito com você, ou até mesmo com seus pais ou com os pais do presidente. Você pode criá-los da forma que quiser, pode encher a casa de eletrodomésticos ou de vários Sims. Mas uma vez que você tenha feito isso, a casa deles terá algumas necessidades que você precisará atender. Como em nosso dia-a-dia, o mundo dos Sims requer julgamentos e tomadas de decisões, que, em alguns momentos, farão você querer arrancar os cabelos! Em *The Sims*, você não é apenas um observador, e sim, o criador da essência destes seres, define características sutis de personalidade e os coloca em casas projetadas por você mesmo. Como em um lar qualquer, existem horas de paz e cooperação, entretanto o inferno pode surgir de uma hora pra outra e é nesse momento que deverá manipular guiar [sic] seus Sims. *The Sims* pode se parecer muito com um filme de comédia e você, com um diretor de teatro. Em resumo *The Sims* é o jogo onde você tem o poder de “controlar” vidas. (MOREIRA; CRUZ, 2009, p. 182-183)

*The Sims* é um dos exemplos usados por Miguel Sicart (2011) para explicar a questão complexa dos jogos hoje e afirmar que os personagens de *The Sims* são apenas simples brinquedos: o jogo é uma simulação feita para que os usuários se divirtam numa arquitetura ergódica, ou seja, de ganhos e recompensas.

Quando o jogador aceita jogar um jogo qualquer, ele automaticamente sabe que deve

cumprir as regras necessárias para a manutenção do jogar o jogo e ter o seu comportamento controlado pelas mesmas. Para Sicart, *The Sims* é altamente complexo em sua questão moral porque, por ser uma simulação, preserva certos aspectos do sistema original, ou seja, o mundo e como a sociedade nele se comporta; pode, por isso, ser interpretado não só como uma simulação da vida social ocidental, porque, para ser bem sucedido no jogo, os jogadores devem fazer com que seus avatares trabalhem, comprem itens de maneira ostensiva e façam amizades; mas também não deixa de ser uma produção de sociedades pós-capitalistas. Mas não nos aprofundemos nas questões morais inerentes ao jogar *The Sims*. Discute-se, a partir deste ponto, a recepção do jogador e a produção narrativa que se imbrica na discursividade do mesmo.



Figura 1: Imagem do jogo *The Sims* (2000)

O jogo, popular e extremamente difundido no Brasil, contém elementos variados que propiciam ao jogador uma enorme liberdade criativa. Observa-se isto nos anúncios publicitários para a edição *The Sim 4*, lançado em 2014:

Sims com Grandes Personalidades: crie e controle uma geração nova de *Sims* com grandes personalidades, emoções novas e visuais distintos.

Novas Possibilidades: os *Sims* com grandes personalidades e emoções novas lhe dão possibilidades infinitas para criar histórias ricas, divertidas e estranhas. (EA GAMES, 2014, *online*)

Parte do impacto positivo criado pelo jogo advém, desde a edição de 2000, da participação do jogador e da liberdade que a estrutura do jogo propicia a ele. Não há narrativas prontas, não há enredo, não há personagens: os jogadores criam os personagens, criam a casa onde eles vão morar, escolhem os empregos e as personalidades de cada *avatar*. Também escolhem os móveis, as roupas, os cabelos e com quem e de que forma os personagens irão se relacionar. Contemplando, novamente, o artigo de Moreira e Cruz (2009), lemos, no trecho de um dos alunos, a narrativa do jogo Tíbia:

Exemplo de texto narrativo

Jogo: Tíbia

Aluno: Victor Zadroski Silveira

"Em um lugar meio distante da capital de um país muito pequeno um rapaz chamado Harry que mal tinha chegado no lugar, não tinha amigos, e por isso as crianças de lá ficavam fazendo brincadeiras de mal gosto e um rapaz simpático foi falar com ele para eles serem amigos. O rapaz foi logo se apresentando e se chamava Vinicius que tinha bastante amigos ali como Augusto, Guilherme então como esses outros rapazes não tinha simpatia com ele, foram logo querendo arranjar briga e muita confusão. Então como ele ficava dando bola para esses guris, eles foram em grupos e bateram no Harry, ele ficou com olho roxo e todo machucado, e ele foi crescendo naquela cidade com aquele grupo contra ele, e seus amigos ajudando ele. Então ele foi ficando com raiva dos guris que ficavam incomodando ele desde pequeno, e ele foi treinando para ver se ficava mais forte para lutar com esse rapazes, então ele e seus amigos foram para lá descontar sua raiva. Então ele descontou sua raiva e viu que a briga não levou a nada, porque no final ele ficou amigo dos guris da vila" (MOREIRA; CRUZ, 2009, p. 183).

É dessa forma que jogadores relatam suas experiências nos jogos e, no caso de *The Sims*, a narrativa se desenvolve de maneira ainda mais independente, já que o jogador é responsável pela criação dos personagens e pelas histórias que acontecem. Na realidade, não há história básica no jogo *The Sims*, há apenas ferramentas para que o jogador possa criar a sua própria narrativa, que é, normalmente, livre e oralizada. A história é concretizada por meio da discursividade dos fatos, quando o jogador é interpelado por um interlocutor e lhe explica ou lhe conta a história de seus *Sims* e dos acontecimentos do jogo, como promoções no emprego, acidentes etc.

Observemos as narrativas oralizadas criadas por jogadores e disponíveis em vídeo no sítio virtual *Youtube*:

Aqui estou eu de volta com *The Sims* histórias da vida, e de novo aqui de volta com a nossa amiga linda Rita, a traidora, é, essa mesma, a traidora, a trocadora de

namorado, a troca chifre, a gorda. Não podemos esquecer da gorda. Então... Ela foi dormir, né? [...] A carona de Rita chegará em cerca de uma hora, então Rita, se prepare pra trabalhar então por que querida, você vai trabalhar, vai se sustentar... bora, ninguém vai te sustentar não. [...] Bom, a nossa amiga chegou aqui com uma promoção, agora ela é roteirista. (SAMANTA GAMER, *The Sims - Histórias da Vida*, Capítulo 8, Mentiroso, vídeo publicado em 14/05/2014)

Minha vida nunca foi fácil, o pouco que conheci meus pais eles viviam brigando. Meus pais morreram quando eu tinha 4 anos, a única lembrança que guardo é uma foto de casamento. Fui criada pelos meus avós maternos em Sunset Valley, pois minha avó vendeu a casa dos meus pais e juntou com outro dinheiro que estava guardado por ela caso um dia precisasse dele. Com o dinheiro viajamos para sunset valley, ela comprou uma bela casa e meu avô não deu um centavo, o que causou raiva por parte da minha avó. Eu como neta não poderia escolher um lado, mas se eu pudesse daria razão para minha avó. (AMNESIA PASS, *The Sims 3* Série DUBLADO Minha história, Capítulo 1, vídeo publicado em 28/09/2013)

Aí a pia quebrou, pediu pra chamar o encanador e o cara virou e falou que não tinha encanador que pra ligar amanhã, aí quem apareceu? Apareceu o Tomaz, [...] quem não sabe quem é o Tomaz assiste o capítulo 2 que vai tar na sessão de vídeo. Aí ele vai consertar aqui, vamos ver mesmo se ele vai consertar. (JOÃO THESIMMERS, *The Sims 2* [História de Bichos], Capítulo 3, Brincando com o cachorro, vídeo publicado em 08/07/2014)

Hoje vamos contar a história de Seu Zé. Seu Zé é uma pessoa normal como todas as outras, aliás, tão normal e ordinária que pertence à maior classe econômica do Brasil, como se destacar desse jeito, não é mesmo? Seu Zé tem uma rotina comum, viúvo, sem filhos, acorda cedo para trabalhar, precisa enfrentar o caos do transporte público. Pra que tudo isso? Para chegar ao seu local de trabalho, a boa e velha padaria Soares. Ali, seu Zé se sente diferente, atende a todos com um sorriso no rosto para, às vezes, não receber nem um simples “muito obrigado”. (RODRIGO CHICHERCHIO, *A História de Seu Zé*, *The Sims*™3, Machinima, vídeo publicado em 01/05/2013)

Há, ainda, outras narrativas orais disponíveis em vídeo no sítio virtual *Youtube*; elas podem ser acessadas depois de uma busca com as palavras-chave *The Sims história*, por exemplo, no buscador do próprio sítio.

As narrativas selecionadas para este texto, gravadas em áudio pelos próprios jogadores, denotam de que forma as pessoas demonstram sua relação com o jogo e como o enredo e os personagens são tão importantes quanto à própria mecânica do jogo. A usuária Samanta Gamer demonstra certo desprezo pela personagem Rita, criada e controlada por ela, e do seu suposto comportamento infiel em relação a outros *Sims*. A história e o comportamento de Rita foram criados por Samanta e são ficcionais, e a jogadora vai relatando todos os passos da personagem mais ou menos ao mesmo tempo em que as ações ocorrem, com o uso da gravação do jogar o jogo e da voz da jogadora.

A usuária Amnesia Pass fez um recorte das cenas que desejava mostrar no vídeo e narrou a história da sua personagem em retrospectiva e em primeira pessoa. As cenas usadas no vídeo são do jogo e dos personagens que ela criou.

João Thesimmers tem uma série de episódios nos quais narra a vida dos personagens criados por ele. No trecho selecionado para este texto, ele faz uma pequena retrospectiva antes de começar a narrar os fatos do capítulo 3. Rodrigo Chichierchio, por outro lado, narra a história de Seu Zé em terceira pessoa, utilizando recortes do jogo anteriormente gravados e entremeia, em sua narrativa, aspectos do enredo, do personagem e de sua opinião acerca dos fatos.

#### **4 Algumas considerações**

Não é objeto deste texto esgotar as possibilidades de pesquisa sobre como os jogadores se relacionam com os jogos (no caso *The Sims*) e como essa relação se estabelece no campo da discursividade, ou ainda sobre os próprios textos orais que são apresentados de maneira transcrita; uma das intenções deste artigo é a de incluir, dentro das pesquisas do campo de estudos literários, os estudos sobre os textos dos *videogames*, aqui considerados como plataformas ou materialidade para objetos culturais. A partir dessa premissa, foi possível tecer algumas considerações sobre as práticas de discursividade e oralização desenvolvidas por jogadores de *The Sims*, através da apreciação dos vídeos criados pelos mesmos e disponíveis em sítios virtuais.

O que parece, em primeira análise, é que há uma tentativa de diálogo com outros jogadores que possam visualizar os vídeos publicados e que, a partir de então, haja interatividade. Alguns dos jogadores que criaram esses vídeos pedem opiniões (para os que estão assistindo) sobre como os personagens devem interagir ou sobre como eles devem continuar jogando seus jogos; alguns usam-nos como ferramenta para contação de histórias que foram desenvolvidas por eles próprios. Como tem uma engenharia extremamente flexível, o *The Sims* parece proporcionar aos jogadores grande liberdade de criar narrativas e interagir entre si, a partir de suas criações.

Jogos como o *The Sims*, que se configuram como suportes para a criação de enredos, narrativas e de personagens, tanto oralmente quanto por meio da escrita, podem suscitar

pesquisas que abordem, por exemplo, a) o caráter lúdico dos jogos e de suas engenharias; b) a função do jogador como coautor do texto do jogo; c) os pequenos textos instrucionais do jogo e a recepção ativa do jogador; d) a discursividade como expressão narrativa do jogador; e e) formas de expressão discursivas ao jogar etc. Intentou-se, neste texto, abarcar os *videogames* e jogos como *The Sims* no certame que versa sobre discursividade, narrativa e os suportes para textos que possam ser utilizados como *corpus* em estudos literários, textuais ou linguísticos.

## REFERÊNCIAS

BIGNOTTO, Cilza Carla. O computador e a leitura “natural”. In: **Leitura. Teoria & Prática**. Campinas, v. 32, p. 3-10, 1998.

BOGOST, Ian. **Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames**. Cambridge: MIT, 2007.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

\_\_\_\_\_. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edunesp, 1998.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2 ed. Portugal: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. Languages, books, and reading from the printed word to the digital text. In: **Critical Inquiry**. n. 31, The University of Chicago Press, 2004. p. 133-152.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cultura escrita: estabilidade das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras**. Escola São Paulo de Estudos Avançados. 2012. Disponível em: <[http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos\\_138\\_pt.pdf](http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos_138_pt.pdf)>. Acesso em: 18 de jan. 2013.

DALVI, Maria Amélia. Literatura no Currículo da Escola Capixaba de Ensino Médio. **Educar em Revista**. Curitiba, Editora UFPR, n. 52, p. 137-153, abr./jun. 2014.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. Editora Cortez, São Paulo, 1981.

GALEY, Alan; CUNNINGHAM, Richard; NELSON, Brent; SIEMENS, Ray; WERSTINE, Paul. Beyond Remediation: The Role of Textual Studies in Implementing New Knowledge Environments. In: **New Technologies in Medieval and Renaissance Studies** 3. p. 21–48, 2011

HAVELOCK, Eric Alfred. **The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present.** Yale University Press, 1986.

MOREIRA, Cristiano; CRUZ, Dulce Márcia. As narrativas dos jogos eletrônicos e suas possibilidades educacionais. **Teoria e Prática da Educação.** Maringá, v. 12, p. 179-184, 2009.

PAIVA, Vera Lucia Menezes de Oliveira e . O uso da tecnologia no ensino de línguas estrangeiras: breve retrospectiva histórica. In: **7º Encontro do CELSUL**(Centro de Estudos Linguísticos do Sul), 2006, Pelotas. Programação e Resumos. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, p. 68-68, 2006.

RETTBERG, Scott. Games/Gaming/Simulation in a New Media (Literature) Classroom. In: DAVIDSON, Drew (Org.). **Beyond Fun: Serious Games and Media.** ETC Press, pp. 110-117, 2008.

SICART, Miguel. **The Ethics of Computer Games.** The MIT Press, 2011.

TAVINOR, Grant. **The Art of Videogames.** Malden MA: Wiley Blackwell, 2009.

THE SIMS. **Electronic Arts.** 2000.

THE SIMS 4. **Electronic Arts,** 2014. Disponível em: <<https://www.thesims.com>>.

### **Outras referências**

SAMANTHA GAMER. *The Sims - Histórias da Vida (Cap.8) – Mentiroso*, Youtube, 14/05/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KuJaz1vjMZg>>. Acesso em: 17 out. 2014.

AMNESIA PASS. *The sims 3 Série DUBLADO Minha história Capitulo 1*, Toutube, 28/09/2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OYYBEWdsBxA>>. Acesso em: 17 out. 2014.

RODRIGO CHICHERCHIO. *A História de Seu Zé | The Sims™ 3 Machinima*, Youtube, 01/05/2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-6l3d2usm0w>>. Acesso em: 17 out. 2014.

JOÃO THESIMMERS. *The Sims 2 [História de Bichos] Capitulo 3 - Brincando com o cachorro*, Youtube, 08/07/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VE3LSeueM6o>>. Acesso em: 17 out. 2014.

[Recebido: 20 set.14 – Aceito: 08 jan.15]

## REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA DE POÉTICAS ORAIS ENTRE NÓS

Adriano Moraes Migliavacca<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo oferece algumas reflexões sobre as possibilidades de diálogo entre as poéticas orais africanas e ameríndias e as poéticas ocidentais no ambiente literário brasileiro. O texto parte da concepção segundo a qual a cultura brasileira, e, por conseguinte, sua literatura, não é e nem pode ser senão um reflexo da cultura europeia, não tendo os elementos ameríndios e africanos contribuições efetivas; para, baseando-se em discussões teóricas e formais presentes nos trabalhos de Segismundo Spina, Ruth Finnegan, Jerome Rothenberg e Antonio Risério, contrapor àquela concepção a de que um diálogo com formas e obras poéticas orais, particularmente as de origem ameríndia e africana presentes entre nós, é possível e desejável. Discutem-se brevemente algumas teorias acerca do caráter supostamente primitivo das culturas das quais se originaram tais poéticas e algumas de suas características estéticas, sugerindo-se que, por distante que estejam, poéticas orais e escritas possuem pontos em comum que podem aproximá-las.

**Palavras-chave:** Poéticas orais. Formas poéticas. Diálogo entre culturas.

**ABSTRACT;** This paper offers some reflections on the possibility of a dialog between African and Native-American oral poetics and Western poetics within Brazilian literary scenery. From the notion that Brazilian culture, and therefore its literature, is an extension of European culture, with no possible solid contributions from Native-American and African elements, the text argues, based on works by authors such as Segismundo Spina, Ruth Finnegan, Jerome Rothenberg and Antonio Risério, that a dialog with oral poetic traditions, in particular those found in Brazil, is possible and desirable. Some theories about the supposedly primitive character of the cultures from which these poetics have sprung and some of their aesthetic characteristics are discussed, proposing that, as distinct as they are, oral and written poetic traditions share some common features that can be brought together.

**Keywords:** Oral poetic traditions. Poetic form. Dialog between cultures.

Em consequência, toda essa polêmica de uma heteronomia de nossos usos, ideias e movimentos supõe, como premissa, que somos ‘algo’ diverso daquilo que somos, um algo antieuropeu ou antiamericano soterrado pela cultura de importação. Nada sustenta, contudo, essa apreciação do nosso contexto, nem a observação externa, nem a observação interior dos sonhos e pressentimentos anímicos que por ventura poderiam fundamentar uma concepção brasileira da vida. O Brasil está muito longe de ser esse ‘espaço da imaginação’ de que falam alguns. O brasileiro não pode ter nada de próprio, exceção feita de certas peculiaridades pitorescas em regresso, pelo simples fato de pertencer à ecúmena da civilização ocidental, onde aliás ele de pleno direito pode ir buscar as suas possibilidades de pensamento e expressão. (SILVA, 2012, p. 367-368)

Essa observação soa ociosa e repetitiva, mais uma versão da monótona cantoria da completa submersão (ou até submissão) da cultura brasileira na cultura europeia, e assim o

---

<sup>1</sup> Formado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; doutorando em Literaturas Estrangeiras Modernas pela mesma universidade. Contato: [adrianomiglia@gmail.com](mailto:adrianomiglia@gmail.com)

seria, não fosse por um detalhe: seu autor. Publicadas em 1958 (a versão que utilizei encontra-se em SILVA, 2012, p. 367-368), pertencentes ao ensaio *Em busca de uma autenticidade*, tais linhas vieram da mão do filósofo Vicente Ferreira da Silva (1916-1963), autor que, ao longo de sua vigorosa obra, preocupou-se em discutir e valorizar modos não ocidentais de se conceber e simbolizar a realidade. Quem folheia seus ensaios sobre a filosofia da mitologia se depara constantemente com mitos, símbolos e crenças de sociedades australianas, polinésias e africanas cotejadas sem desvantagem com ideias de escritores europeus ou as mais consagradas mitologias grega, germânica e hindu. De fato, para Vicente (2012, p. 455), “essa mitologia indígena ou negra” se constitui em “representações da vida, tão dignas quanto as nossas” e lembra, com ironia, que o intelectual brasileiro em geral se aproxima dela

não como quem desvenda outras faces do fenômeno religioso, outras manifestações fidedignas dos poderes numinosos, mas sim com a postura de quem, de posse de uma ciência superior, passa em revista as incríveis superstições do fetichismo de outrora. (SILVA, 2012, p. 455)

Essa disponibilidade para tais representações fez com que o filósofo austríaco Vilém Flusser, amigo de Vicente, dissesse dele que era “um filósofo brasileiro, e com ele o Brasil tomará parte na discussão filosófica ocidental com voz independente” (FLUSSER, 1967, p. 91), vendo em sua obra a “tensão dialética que informa, sustenta, e ameaça a ‘realidade brasileira’, a saber, a tensão entre a racionalidade cristã latina e a irracionalidade pagã negra” (FLUSSER, 1967, p. 116-117) <sup>2</sup>. Mais: Flusser admitia que a obra de Vicente trazia em seu bojo uma profunda revolta contra a civilização e o projeto ocidental-cristão, algo que se confirma nas páginas do próprio Vicente.

Sendo assim, como podemos interpretar o parágrafo que abre este ensaio? Em face das informações que temos, não parece ser uma manifestação típica do triunfalismo ocidentalista, algo mais próprio do intelectual que Vicente satiriza. Por outro lado, se partimos da avaliação de Flusser, parece mais provável que a constatação de Vicente venha como uma espécie de lamento ou, se não, um reconhecimento de que, por mais que tente se revoltar contra ele, o

---

<sup>2</sup> Não há por que discutir aqui a inadequação terminológica de Flusser, que chama de “irracionalidade”, o que, sabe-se, é outra racionalidade, em grande parte desconhecida. Tal equívoco era comum na época e contexto em que Flusser escreveu estas linhas e, cotejando-as com outras do mesmo autor, sabemos que não havia nessa conceituação nada de negativo.

filósofo está imerso no próprio etos ocidental e não pode pensar senão de acordo com os esquemas deste.

Quero chamar a atenção para um fragmento marginal do parágrafo acima transcrito, que passa despercebido, mas pode ter grande importância e abrir outro questionamento. Vicente diz que o “brasileiro não pode ter nada de próprio, exceção feita de *certas peculiaridades pitorescas em regresso*. Que seriam essas “peculiaridades pitorescas em regresso”? Se lemos o ensaio na sua totalidade, fica evidente que a expressão se refere aos elementos africanos e indígenas que se encontram no Brasil em forma residual e em vias de desaparecimento, como dá a entender o caráter regressivo que Vicente atribui a eles. Em outro ensaio – uma resposta a críticas do filósofo italiano Enzo Paci (que curiosamente atribui a Vicente a busca de uma filosofia sul-americana autônoma cuja possibilidade o próprio filósofo brasileiro negava) –, Vicente rejeita a tese de Gilberto Freyre de que estaria surgindo no Brasil uma nova cultura resultante da mescla entre os elementos europeus e os africanos e indígenas. Estes teriam sido aniquilados pela ação do português. Mais uma vez, o filósofo enfatiza: “O Brasil ainda é, e sempre será – máxime agora com a avalanche da civilização tecnológica-industrial – um prolongamento cultural da Europa” (FLUSSER, 1967, p. 454).

A sensação que se tem com a leitura dessas passagens é a de terra arrasada – algo que consoa com o caráter intrinsecamente trágico e o profundo pessimismo cultural que é uma marca importante da obra de Vicente. O ocidente moderno domina por completo o cenário cultural em que vivemos, tendo varrido outras concepções e expressões de povos que aqui se encontram. Em parte, é difícil discordar do filósofo – com língua, instituições e mentalidade de origem eminentemente ocidental, como poderia ser o Brasil algo além de um prolongamento do ocidente?

No entanto, podemos nos permitir considerar outra possibilidade, uma em que os elementos africanos e indígenas podem ser mais que simples “peculiaridades pitorescas em regresso”. Se a cultura ocidental tem se alastrado pelo mundo de uma forma impressionante e conquistado uma hegemonia que seria impensável em qualquer outra época e para qualquer outra cultura, reduzindo ou até eliminando tradições inteiras, ela também tem desenvolvido instrumentos e meios para possibilitar um certo entendimento – ainda que limitado – dessas mesmas culturas. Mais do que isso, indivíduos oriundos de culturas “em regresso” têm tido acesso a esses instrumentos e meios de expressão, trazendo ao nosso conhecimento suas

culturas com mais intimidade e menos preconceitos, já que falam de dentro delas. Não é possível saber se nosso filósofo teve qualquer contato, em sua curta vida, com modernos autores africanos, australianos ou ameríndios – muito provavelmente, não; também não podemos ter certeza se veria as obras desses autores como legítimas representações de outras culturas ou como mais uma reiteração da diluição e homogeneização que o mundo tem sofrido – dado seu pessimismo cultural, estou inclinado a pensar como correta a segunda possibilidade. É impossível negar que um livro escrito em inglês ou francês por um autor africano esteja em grande parte inserido na cultura ocidental. O acesso direto à forma de representação da vida de outras culturas é, de fato, uma impossibilidade. Mas podemos ter uma visão mais otimista e, a meu ver, ainda assim lúcida – se não a apreensão de outras formas culturais, é possível um diálogo com elas, alargando, assim, nossa visão de mundo e escutando culturas que podem estar em extinção.

Talvez possamos contrapor à citação ferreiriana uma de Eliade, segundo a qual “o homem ocidental não é mais o senhor do mundo; diante de si já não tem mais ‘indígenas’, mas interlocutores” (ELIADE, 1999, p. 38)<sup>3</sup>. Neste ensaio, busco fazer essa reflexão no campo específico da poesia, questionando a possibilidade de diálogo entre o que Antonio Risério chama de “poéticas extraocidentais” e as mais conhecidas ocidentais.

## **1 Haveria uma cultura primitiva?**

Durante o século XIX e grande parte do XX, o termo “primitivo”, aplicado a sociedades e indivíduos humanos, trazia à tona um conceito cuja veracidade não se punha em questão. Muito se discutia sobre qual a natureza do homem primitivo, mas a poucos, se é que a alguém, ocorreria a ideia de questionar sua existência. Mesmo em nossos tempos, em que a ideia de um “homem primitivo” foi devidamente rejeitada enquanto conceito científico, o termo conserva tal força pictórica ou poética no imaginário popular que, ao ser mencionado, já se sabe exatamente do que se está falando – primitivos são os homens pertencentes àqueles povos que não chegaram à “civilização”, que não possuem qualquer sofisticação tecnológica e não conhecem a língua escrita.

---

<sup>3</sup> « *L'homme occidental n'est plus le maître du monde* : devant lui, il a maintenant non plus des "indigènes", mais des interlocuteurs. » (In: ELIADE, 1999, p. 38, tradução minha).

A noção de “homem primitivo” adquiriu, com o tempo, um teor antes ético que lógico ou conceitual. O “primitivo” é um homem “pior”, “menos desenvolvido” e “inferior”. Tal decorre sem dúvida do uso de tal conceito para se justificarem empreendimentos coloniais e pilhagens sobre os povos que se acham sob essa categoria. Não eram necessariamente essa a intenção e o uso originais desse conceito. Se voltarmos mais uma vez ao filósofo com que se iniciou este trabalho, vemos que ele usa amplamente o termo “primitivo” e seu quase sinônimo “selvagem” sem um sentido pejorativo, antes o contrário: povos primitivos (aos quais Vicente também chama, poeticamente, de “aurorais”) são aqueles que “viveram e ainda vivem o mito como a única e absoluta forma de realidade” e para cuja consciência “não existe uma dualidade entre o humano e o divino, abrangendo as forças numinosas todo o âmbito das manifestações fenomênicas” (SILVA, 2012, p. 87); consciência essa cujo desaparecimento é lamentado: “É necessário suspender o regime de representações de nossa cultura, para readquirir a sensibilidade para as melodias míticas de outrora” (SILVA, 2012, p. 88-89), confirmando a importância desta reaquisição ao surpreender em poetas maiores de nossa época a preocupação “pela imersão na alma vidente dos povos primitivos” (SILVA, 2012, p. 503).

É curioso que a noção de homem primitivo surja no âmbito da antropologia e da etnologia sem qualquer sentido positivo ou negativo (pelo menos, assim se pretendia). Como já foi dito antes, essa noção hoje parece óbvia, mas nem sempre foi assim. Ela surge na antropologia com o estabelecimento da biologia evolucionista e sua influência. O principal representante da mentalidade evolucionista no âmbito da antropologia, o inglês Edward Burnett Tylor, já apontava que sua visão vinha em contraposição a uma perspectiva antagônica – a da degeneração. Mais atinada à noção religiosa da queda do homem, a perspectiva degenerativa via a marcha humana como uma longa decadência em que os povos que os evolucionistas chamariam de “primitivos” seriam os mais afetados. Os povos africanos, ameríndios, polinésios e outros seriam, então, “resíduos” degenerados de nações outrora vicejantes. A perspectiva evolucionista de Tylor invertia o sentido da marcha – tais seriam povos ainda na infância da humanidade e do desenvolvimento cultural. Haveria uma isonomia entre o desenvolvimento filogenético e o desenvolvimento ontogenético, a mentalidade dos povos pouco desenvolvidos, tecnologicamente comparável à de uma criança, com suas superstições e crenças mágicas em vez do pensamento científico e lógico de nações

mais sofisticadas. Para Tylor, um perfeito arco evolutivo caracterizaria a marcha das culturas; e o conhecimento das filosofias, concepções e produtos culturais provindos de nações primitivas interessariam para o entendimento do desenvolvimento da mente humana tanto quanto organismos mais primitivos interessariam para o estudioso da biologia. Baseado nisso, Tylor previa que:

Poucos que se dedicarem a entender os princípios gerais da religião selvagem novamente pensarão sobre ela como ridícula, ou sobre seu conhecimento como supérfluo para o resto da humanidade. Suas crenças e práticas, longe de serem uma pilha de lixo com tolices disparatadas, são consistentes e lógicas em um grau tão alto que começam a mostrar, assim que classificadas inicialmente, os princípios de sua formação e desenvolvimento. (TYLOR, 2012-1874, p. 22-23)<sup>4</sup>

Dessa visão não dista muito a de seu discípulo mais célebre, James Frazer, que, em seu *The Golden Bough*, lembra que:

Desprezo e ridículo ou repulsa e acusação são com muita frequência o único reconhecimento concedido ao selvagem e seus modos. Ainda assim, dos benfeitores a quem devemos gratidão, muitos, talvez a maioria, eram selvagens. Por tudo que se disse e que se fez, nossas semelhanças com o selvagem são muito maiores que nossas diferenças; e o que temos em comum com ele, e que deliberadamente mantemos como verdadeiro e útil, devemos aos nossos predecessores selvagens que adquiriram lentamente, por experiência, e transmitiram a nós como herança aquelas ideias aparentemente fundamentais que podemos ver como originais e intuitivas. (FRAZER, 2009, p. 218)<sup>5</sup>

Influente que foram as obras de Tylor e Frazer, não passaram sem críticos e dissidentes. O tema das culturas ou sociedades primitivas foi abordado pelo etnólogo francês Lucien Lévy-Bruhl a partir de uma visão radicalmente diferente. Como vimos, para Tylor e Frazer, o pensamento do “primitivo” é regido exatamente pelas mesmas leis lógicas que o do

---

<sup>4</sup> *Few who will give their minds to master the general principles of savage religion will ever again think it ridiculous, or the knowledge of it superfluous to the rest of the world. Far from its belief and practices being a rubbish-heap of miscellaneous folly, they are consistent and logical in so high a degree as to begin, as soon as even roughly classified, to display the principles of their formation and development* (TYLOR, 2012-1874, p. 22-23, tradução minha).

<sup>5</sup> *Contempt and ridicule or abhorrence and denunciation are too often the only recognition vouchsafed to the savage and his ways. Yet of the benefactors whom we are bound thankfully to commemorate, many, perhaps most, were savages. For when all is said and done our resemblances to the savage are still far more numerous than our differences from him; and what we have in common with him, and deliberately retain as true and useful, we owe to our savage forefathers who slowly acquired by experience and transmitted to us by inheritance those seemingly fundamental ideas which we are apt to regard as original and intuitive.* (FRAZER, 2009, p. 218, tradução minha).

“civilizado”, não tendo, porém, o grau de refinamento deste, função da evolução milenar. Para Lévy-Bruhl (1920, 1947), no entanto, o pensamento do “primitivo” se rege por leis de todo diferentes que o do civilizado: a mentalidade do “primitivo” não seria uma mentalidade “lógica” como a do civilizado, operando por leis de causalidade e sequencialidade, mas uma mentalidade “pré-lógica”, na qual os nexos causais são substituídos por uma série de participações místicas em que eventos se engendram uns aos outros devido a certos princípios estruturais compartilhados entre eles. Tal concepção tem implicações éticas bastante evidentes: os primitivos – sejam eles africanos, americanos, polinésios ou siberianos (na verdade, qualquer não europeu) – não possuem o mesmo aparelho mental que o civilizado, não pensam de forma semelhante; se são humanos, não o podem ser, evidentemente, da mesma forma que os civilizados. Essa posição, é claro, se mostraria insustentável. O próprio Lévy-Bruhl (1998), se deparando com inúmeras inconsistências e contradições em suas pesquisas, ao cabo de uma longa vida de prestígio acadêmico e intelectual edificada sobre o entendimento do pensamento “primitivo”, com honestidade admitiu em seus escritos o equívoco de suas teses, afirmando que não havia qualquer diferença entre as estruturas cognitivas dos que ainda chamava de “primitivos” e dos “civilizados”, em uma mudança de posição que o escritor nigeriano Wole Soyinka chamou bem-humoradamente de “death-bed conversion” (SOYINKA, 1993, p. 43).

Lévy-Bruhl deixara claro que não havia duas mentalidades pertencendo a raças de homens diferentes, mas sim duas orientações cognitivas – uma mais lógica e outra mais mística – pertencendo ambas a quaisquer seres humanos; o que diferenciaria as sociedades que outrora foram chamadas de primitivas das civilizadas é a maior frequência, naquela, do pensamento orientado para eventos místicos e invisíveis. Em grande parte, podemos ver que Claude Lévi-Strauss parte desse tipo de distinção para caracterizar o que chama de “pensamento selvagem” (LÉVI-STRAUSS, 1962). O antropólogo o contrapõe ao pensamento científico, porém sem estabelecer uma hierarquia entre eles. Ambos são pensamentos investigativos, embora trabalhem com materiais diferentes – onde o pensamento científico se vale de conceitos, o selvagem (ou mágico) se baseia diretamente em dados sensoriais. De tal modo, a noção de “cultura primitiva” ou de “homem primitivo” veio a ser fundamentalmente contestada.

## 2 O primitivo em poesia

O entusiasmo de um Tylor ou um Lévy-Bruhl com o estudo das ditas “culturas primitivas”, e a possível elucidação do que seriam as formas de cultura originais da humanidade, não poderia deixar de fora um bem cultural da importância da poesia. Mas o que seria uma “poesia primitiva”? Em que povos e manifestações ela é encontrada?

A resposta parece óbvia – a poesia primitiva é a poesia oral, produzida por aqueles povos que não têm sistemas de escrita e que preenchem os requisitos arrolados na sessão anterior. No entanto, como vimos, a própria noção de “povos primitivos” está longe de ser sólida, e a noção que se prefere é de manifestações culturais “primitivas” dentro de diversos complexos culturais. Nesse ponto, a definição de Segismundo Spina parece pertinente:

A poesia primitiva, entretanto, não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto indiferenciada e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela. (SPINA, 2002, p. 15)

Para Spina, então, a poesia primitiva é tanto a poesia que se vê em povos sem escrita quanto aquela original que ainda se encontra em povos com escrita. É preciso atentar para esse ponto. Lembramos como Aristóteles, em sua *Poética* (1995), agrupa sob o termo “poesia”, as formas de arte que têm como recursos o ritmo, a harmonia e a língua, lembrando que a arte do flautista ou do tocador de lira se constitui de ritmo e harmonia, enquanto a dança se constitui de ritmo, e há ainda uma que combina todos esses meios – a poesia trágica, ditirâmbica, cômica e nômica. Em nossas taxonomias literárias, seria algo totalmente anômalo pensar em uma poesia que não usa a linguagem verbal, mas é o que vemos na classificação de Aristóteles. Do mesmo modo, quando discutimos aqui a chamada “poesia primitiva”, nos referimos evidentemente a obras que possuem uma dimensão verbal. No entanto, essas observações são importantes para que atentemos para o caráter obrigatoriamente sincrético da

“poesia primitiva”. Spina destaca esse caráter sincrético no aparecimento da própria linguagem:

O que é perfeitamente admissível é que o aparecimento da linguagem humana se fez acompanhar de um conjunto de atributos de vária ordem: a emoção, a mímica, a interjeição, talvez o grito modulado e o próprio ritmo. (SPINA, 2002, p. 20)

A ideia de uma língua “pura”, inteiramente constituída de signos verbais, está fora do escopo daqueles que estudam culturas sem escrita, o que, sem dúvida, coloca uma série de dificuldades. Spina lembra que um dos elementos importantes de muitas línguas que não contam com um sistema de escrita é o tom, que desempenha um papel semântico. Trata-se de línguas melódicas, e esse fato costuma ter uma influência importante nas produções culturais dos povos que as falam. Spina também lembra a importância cardinal que tem o ritmo na composição da realidade linguística e poética de um povo. Partindo de teses materialistas e economicistas, o estudioso deduz o ritmo das regularidades exigidas pelo trabalho, uma tese que, segundo o próprio autor, nem sempre se sustenta e é, sem dúvida, insuficiente para explicar o fenômeno do surgimento das estruturas rítmicas, e a partir destas a poesia, a música e a dança, mas que sem dúvida guarda grande dose de verdade. As regularidades entre tensão e distensão, tempos longos e breves e pausas que se veem nos ofícios diários em sociedades arcaicas parecem mesmo ter alguma influência na constituição dos pés rítmicos em que se estruturam as formas poéticas. Por outro lado, têm importante papel na formulação do conteúdo e caráter espiritual da poesia, as fórmulas encantatórias e o poder mágico da palavra. Em seus primórdios, a poesia está associada a atividades de caráter prático. É Johan Huizinga (2007) que, em seu livro *Homo Ludens*, nos lembra do caráter antes lúdico que estético da poesia, no qual se unem as esferas do prático e utilitário e do desinteressado e autotélico, algo que aponta lá adiante para o caráter que vemos na poesia hoje em dia.

As características até aqui apresentadas erguem sérias dúvidas sobre a possibilidade de um conhecimento dessas formas poéticas tão diversas das nossas. Ao mesmo tempo, abrir mão do diálogo com culturas tão férteis e que estão cada vez mais próximas de nós parece pouco racional, um desperdício até. Nesse ponto, concordo com o antropólogo e poeta Antonio Risério, que ao longo de sua carreira vem buscando formas de tornar as poéticas indígenas e africanas mais próximas dos poetas brasileiros – um trabalho de extrema importância.

Em seu livro *Textos e tribos* (1993), Risério se preocupa, antes de tudo, em desbancar a inexatidão da própria ideia de “poesia primitiva”, refutando algumas das ideias vigentes até

então, incluindo as do supracitado Spina, cuja seriedade intelectual Risério não contesta. Em primeiro lugar, o antropólogo e poeta questiona a ideia de que a chamada poesia primitiva é, antes de tudo, uma poesia coletiva, que não exprime, assim, uma individualidade, mas sentimentos comunais. Tal preconceito se origina no fato de muitas vezes (mas não todas) não haver o registro de autores nas culturas orais. As observações mais fortes, no entanto, se encontram no campo das discussões formais. As formas da “poesia primitiva” são análogas às da “poesia civilizada”; lançando mão de argumentos de Jakobson e Hopkins, Risério lembra que o traço formal mais característico do que se conhece como poesia é o paralelismo, admitindo este diversas realizações – a rima, a métrica, entre outros. O caso da poesia oral – agora podemos substituir o termo “primitivo” por este, muito mais exato – não é diferente. Não é em todas as tradições orais que vemos a métrica, e a rima é ainda mais rara; mas em todas vemos figuras reiterativas de som ou de sintaxe que se incluem perfeitamente na categoria de estruturas poéticas paralelísticas.

Jerome Rothenberg (2006) também chama a atenção para a impossibilidade de se traçar uma linha entre o “primitivo” e o “civilizado” em geral e, especificamente, no âmbito da poesia. O poeta e crítico norte-americano apresenta o axioma linguístico de que não existem línguas primitivas, subdesenvolvidas ou com menos recursos, sendo essa realidade generalizável para a poesia. Ele ainda enfatiza que um poema acaba sendo primitivo se o vemos assim, se nele buscamos primitivismo. No entanto, a essas considerações já tecidas antes, Rothenberg acrescenta algumas de ordem técnica que ampliam a problemática de se trabalhar com poemas de culturas orais.

Em primeiro lugar, Rothenberg se mostra ciente de que essa distinção nítida que traçamos entre os elementos significativos ou referenciais (as palavras) e outros puramente estéticos ou sensoriais (melodia, ritmo, sons) em uma obra de arte não necessariamente é válida para os povos que estudamos. A pergunta de Rothenberg – “o que *são* as palavras e onde elas começam e terminam?” (ROTHENBERG, 2006, p. 24) – pode soar estranha ou puramente retórica para nós, mas diante de certas realidades culturais, ela é não só pertinente, mas primordial. Na introdução que faz à sua coletânea de poemas iorubanos, Ulli Beier (1970) detalha a complexa relação entre a língua iorubá e sua música percussiva. O iorubá é uma língua tonal, ou seja, suas palavras são compostas de tons musicais que exercem funções semânticas; os músicos fazem uso de um tambor específico que, dependendo de como é

tocado, reproduz percussivamente os diferentes tons da fala. Um percussionista habilidoso consegue tocar em seu instrumento frases inteiras cujo significado é perfeitamente entendido pela comunidade. Nesse caso, elementos sonoros não verbais adquirem um caráter significativo-referencial como as próprias palavras. Seria imprudente postular uma preponderância da palavra falada sobre a palavra tocada no tambor (ou seja, crer que uma frase tocada no tambor é a “representação mimética” da frase dita, que seria sua realização “verdadeira”). A distinção entre língua e música se enfraquece; aquela entre poesia e música, mais ainda.

Tendo em mente esse caráter sincrético do poema oral, Rothenberg pergunta com pertinência: “algo dentro desta obra é o ‘poema’ ou tudo é?” (ROTHENBERG, 2006, p.24). De fato, no momento em que lidamos com textos verbo-musicais em que elementos significativos e elementos sensoriais se complementam e se imiscuem tão totalmente que é impossível distingui-los sem prejuízo, que é o poema? Coletâneas e estudos sobre poesia oral, como a de Beier, trazem, previsivelmente, traduções dos textos (e, muitas vezes, também o original), ou seja, de seus elementos linguísticos, justapostos em versos como vemos na disposição de poemas escritos. A impressão que se tem, muitas vezes, é a de um poema fragmentário, próximo à estética surrealista (daí a frequente sensação de que a poesia primitiva é já “moderna”), em que linhas contendo imagens sem conexão aparente se sucedem caoticamente (há também, nessas coletâneas, poemas narrativos claramente intercalados, é importante apontar). No entanto, mais uma vez é Rothenberg quem nos avisa que a organização do poema em linhas, tal como é feita nas coletâneas impressas, costuma não corresponder à organização interna dos poemas orais, feita a partir de critérios outros. Acima referi de passagem ao equívoco de Vilém Flusser ao falar da “irracionalidade pagã negra” quando o que temos é outra racionalidade; aqui o caso é o mesmo: um texto oral traduzido e impresso parece a nós uma sucessão de imagens sem nexos; será ele assim em sua realização original?

O caráter enganoso de se avaliar a literatura oral apenas em seus aspectos verbais a partir de produtos da literatura escrita foi apontado também por Ruth Finnegan (1970, 2006). Estudando a natureza oral da literatura africana não escrita, a autora reforçou o fato de que, nessas literaturas, a performance e o improviso desempenham papéis fundamentais. O poema só existe quando executado diante de uma audiência; esta tem uma participação ativa,

podendo influenciar substancialmente o resultado. Além disso, o recitador/cantor improvisa constantemente, modificando a obra e tornando, assim, fútil qualquer busca por se estabelecer uma versão “original” ou “definitiva” de um poema oral, essa que constitui uma das principais atividades no estudo da literatura escrita. Diante de tamanhas diferenças, é necessário perguntar se há, no final das contas, qualquer sentido em se falar em uma literatura oral, se é possível e frutífero estudá-la e, se sim, como esse estudo pode ser feito.

A resposta pode vir, em parte, dos trabalhos da própria Ruth Finnegan. Foram apontadas algumas características arroladas por ela que parecem indicar uma resposta negativa. Tais características pertencem à dimensão “extraliterária” das obras orais; Finnegan também se dedica àquelas que se podem chamar de “literárias”, e é no exame destas que as aproximações entre as literaturas produzidas por povos sem escrita e aquela produzida pelos que têm escrita se mostram mais fortes que os distanciamentos. Em primeiro lugar, Finnegan apresenta o sólido argumento de que a diferença entre literatura oral e escrita é antes de grau que de natureza. Essa ideia é perfeitamente comprovada pela história da literatura onde quer que esta haja, inclusive no ocidente: não há literatura escrita onde antes não a houvera oral. Os épicos homéricos, obras reputadas como fundadoras da literatura ocidental, foram um dia poemas orais ou pelo menos destes derivaram; o mesmo pode ser dito sobre as muitas sagas islandesas, germânicas e celtas, entre outras, que hoje compõem parte não desprezível do imaginário ocidental. Além disso, a passagem do oral para o escrito não ocorreu, em hipótese alguma, abruptamente; pelo contrário, o épico homérico, depois de escrito, era antes recitado que lido silenciosamente; igualmente os clássicos da literatura latina e as obras medievais. Na verdade, a preponderância do escrito sobre o oral na constituição do fenômeno literário é algo bastante recente, o que faz do preconceito contra a literatura oral não apenas um erro, mas uma perfeita aberração no que toca à avaliação literária.

Em segundo lugar, o mesmo raciocínio procede quando analisamos o local da literatura oral em sua sociedade e seu conteúdo. Existe a noção de que a literatura oral se distingue fundamentalmente da escrita por seu caráter eminentemente *prático* ou *utilitário* – a literatura oral sempre tem certa função, seja ela comunicativa ou terapêutica (caso das fórmulas curativas), enquanto a literatura escrita tem uma função antes de tudo estética, em especial no ocidente moderno, onde vicejam noções como as de “arte pela arte” e “poesia pura”; essa distinção aparentemente insuperável foi defendida inclusive pelo poeta e crítico

nigeriano Tanure Ojaide em seu *Poetic Imagination in Black Africa* (1996). No entanto, novamente o problema parece mais de grau que natureza: é impossível negar que mesmo os mais sublimes versos de um Rimbaud e um Cruz e Sousa tenham uma função para aqueles que os lê, que seja esta o autoconhecimento; do mesmo modo, a poesia oral e “prática” deve grande parte de sua funcionalidade à sua eficiência estética. Com relação ao conteúdo, costuma-se apontar a trivialidade de seus temas e símbolos; essa acusação se baseia mais no desconhecimento da significância de tais temas e símbolos que em uma trivialidade de fato. Enfim, é seguro dizer que as funções exercidas pela literatura escrita também o são, ou podem ser, pela literatura oral e, por isso, malgrado suas diferenças, uma aproximação é possível.

Agora basta saber se é desejável; e neste ponto volto para Risério. O poeta e antropólogo baiano está interessado em ver produtos da poética ameríndia e africana começarem a ser incorporados nas obras de poetas nacionais. Dentro de meus limites, partilho de seu interesse. Em *Textos e tribos*, Risério dá dois exemplos de trabalhos com poéticas extraocidentais – justamente um africano e outro ameríndio, ambos presentes no Brasil: o oriki iorubano e o marakã dos araweté.

Ao tratar da “poemúsica” dos arawetés, etnia indígena encontrada na Amazônia oriental, Risério nos conduz por meio de sua metafísica do canto ou, mais concretamente, sua teoria literária. O canto, a poesia, entre os arawetés, está, como em muitas sociedades, associado a uma realidade mística. Risério destaca duas formas em especial: o marakã hete e o Mai marakã. O primeiro teve sua produção interrompida, pois consistia em cantos que resultavam da guerra, da morte dos inimigos, e findas estão as guerras entre eles; aqui eis um ponto interessante: o guerreiro se fazia cantor no dia seguinte à morte de seu inimigo; a canção é, então, aquilo em que o inimigo se transforma durante a noite. Os Mai marakã são cantos dos deuses (Mai) e possuem um caráter especialmente sagrado. Sua produção é função dos xamãs, que recebem o canto dos Mai durante a noite (a noite é, indiscutivelmente, o tempo da poesia). Entregue pelos deuses, o canto pertence à esfera não do artesanato, mas do demiúrgico, e se apresenta em estruturas cifradas e complexas. Uma vez que o xamã trouxe o canto para a comunidade, no entanto, este perde seu caráter esotérico e pode dar origem, também, a canções populares.

Quanto ao oriki iorubano, é importante frisar, antes de tudo, que, entre as diversas culturas africanas, talvez nenhuma tenha no ocidente tamanha presença e divulgação quanto a

iorubana, o que é atestado não só pelo fato de esta ser a fonte principal das religiões de matriz africana na América, mas também pelo vasto e sempre crescente material bibliográfico disponível sobre seus diversos aspectos. Risério, cujo interesse no oriki é grande o suficiente para ter dedicado a essa forma um livro inteiro (*Oriki Orixá*, de 1996), oferece uma generosa análise formal. O oriki não é primordialmente uma forma poética, mas um ato de linguagem predicativo. Acima de tudo, “oriki” é como se chama um dos três tipos de nomes que uma criança tradicionalmente recebia na sociedade iorubá, aquele que diz o que se espera que a criança se torne futuramente. Risério lembra-nos de que

o oriki-poema partilha as mesmas características do oriki-nome, já que traça um retrato de seu objeto em linguagem figurada, hiperbólica, a partir da montagem das características mais salientes ou impressivas deste. (RISÉRIO, 1993 p. 125)

Outro apontamento que deve ser feito é que se podem produzir orikis sobre praticamente tudo – orixás, animais, cidades, reis etc. – tornando-se ele, de certa forma, a atividade predicativa por excelência entre os iorubás, estando presente em todos os aspectos da vida destes, fornecendo também importante material para a memória histórica do povo. Em termos poéticos, há certa ambiguidade em relação ao oriki, de alta importância para a discussão. Os iorubás são particularmente pródigos em gêneros poéticos, indo dos altamente esotéricos, como a poesia oracular de Ifá, até o popular iwi, passando pelo sofisticado ijala. O oriki talvez seja o gênero mais comumente encontrado, mas é importante lembrar que ele não é só um gênero poético, senão também uma estrutura em que poemas de outros gêneros são compostos. Um ijala pode ser composto maciçamente de orikis, ou seja, de predicções poéticas; neste caso, o oriki seria, se usarmos a terminologia poética do ocidente, mais próximo ao verso do que a um gênero propriamente dito.

Em termos estruturais, Risério descreve o oriki como um gênero aberto, não fixo. Obedecendo à caracterização anteriormente apresentada, o oriki é um gênero essencialmente paralelístico; interessa, no entanto, saber qual critério paralelístico o organiza. Risério nos informa que diversos pesquisadores buscaram uma regularidade métrica para o oriki; não acharam qualquer regularidade nem no número de sílabas em um verso, nem no número de versos em um poema. Como afirmado antes, o iorubá é uma língua tonal, e esse caráter concorre substancialmente na estruturação de obras poéticas; Ulli Beier afirma que alguns estudiosos propuseram que a identidade de tons no final de diferentes versos tem, na poesia

iorubá, papel análogo ao da rima na poesia ocidental; no entanto, o próprio Beier diz que, embora essa estrutura se constate, ela não é regra. O princípio organizador do oriki é de caráter sintático-semântico – o oriki se organiza em blocos paratáticos de predicções que seguem um mesmo padrão sintático e, em geral, apresentam características e imagens semelhantes em significado. Neste ponto, aliás, é que o oriki apresenta uma de suas mais interessantes particularidades: as imagens que constituem os orikis chamam a atenção por seu caráter hiperbólico e pela forma explícita com que são referidos elementos que, na cultura ocidental, em geral, são vistos como vulgares ou por demais violentos para ocupar o luxuoso salão das composições poéticas. Esta característica, aliás, Risério lamenta estar em desaparecimento, devido a certa ocidentalização do mundo iorubá e, portanto, de suas convenções de gosto e estética.

Vale acrescentar ainda, em relação a essas poéticas, que, longe de pertencerem ao passado, são poéticas ainda vivas e em produção, fato que pode tornar o diálogo com elas ainda mais possível para nossos modernos poetas, críticos, ficcionistas, dramaturgos e outros. Os apontamentos teóricos de Ruth Finnegan e Jerome Rothenberg, bem como os técnicos de Risério, mostram que, mesmo com as inegáveis dificuldades que se impõem, as poéticas orais, até então fora do escopo de nossa realidade literária, podem constituir elementos válidos e interessantes para pesquisadores e artistas. É aconselhável, no entanto, não incorrer em delimitações e esquemas fixos, pelo menos por ora. Mesmo a importância dos elementos não verbais é algo a ser discutido, já que o crítico nigeriano Abiola Irele apontou como talvez uma das possíveis contribuições das literaturas africanas ao mundo exatamente uma valorização dos elementos não verbais do texto literário, tidos como periféricos em nossa cultura (2001). O campo é, portanto, tão fértil quanto vasto e complexo.

Retornando brevemente às questões que se puseram no início do ensaio (às quais não busco, obviamente, dar uma resposta definitiva), espero que as considerações tecidas neste ensaio possam ter ao menos apontado que a aproximação com poéticas orais, ameríndias e africanas (e outras, possivelmente), é uma tarefa possível e potencialmente proveitosa, mesmo que complexa e trabalhosa. Vicente talvez esteja certo ao afirmar a pertença de nossa sociedade e cultura ao ciclo da civilização ocidental; entretanto, os elementos indígenas e africanos que vemos dentro de nosso espaço cultural podem ser mais que meras “peculiaridades pitorescas em regresso” (SILVA, 2010, p. 368).

## REFERÊNCIAS

ARISTOTLE. Poetics. In: ARISTOTLE. **The Complete Works of Aristotle**. Volume Two. Edited by Johnatan Barnes. Translated by I. Bywater. Princeton University Press. 1995.

BEIER, U. **Yoruba Poetry**. London: Cambridge University Press, 1970.

ELIADE, M. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Editions Gallimard, 1999.

FINNEGAN, R. **Oral Literature in Africa**. London: Oxford University Press, 1970.

FINNEGAN, R. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, S. **A tradição oral**. Belo Horizonte: Fale/UFMG. 2006.

FLUSSER, V. Literatura brasileira de vanguarda? In: FLUSSER, V. **Da religiosidade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_. Vicente Ferreira da Silva. In: FLUSSER, V. **Da religiosidade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

FRAZER, J. **The Golden Bough**. London: Oxford University Press, 2009.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

IRELE, F. A. **The African Imagination**. New York: Oxford University Press, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. **La Pensée sauvage**. Paris: Plon, 1967.

LÉVY-BRUHL, L. **Carnets**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

\_\_\_\_\_. **La Mentalité primitive**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.

\_\_\_\_\_. **Les Fonctions mentales dans les Sociétés inférieures**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.

OJAIDE, T. **Poetic Imagination in Black Africa: Essays on African Poetry**. Durham: Carolina Academic Press, 1996.

RISÉRIO, A. **Textos e tribos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROTHENBERG, J. **Etnopoesia no milênio**. Organização de Luci Collin. Tradução de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SILVA, V. F. A Experiência do Divino nos Povos Aurorais. In: SILVA, V. F. **Transcendência do Mundo: Obras Completas**, v. 3. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_. Em Busca de uma autenticidade. In: SILVA, V. F. **Transcendência do Mundo: Obras Completas**, v. 3. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_. Enzo Paci e o pensamento sul-americano. In: SILVA, V. F. **Transcendência do Mundo: Obras Completas**, v. 3. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre a poesia e o poeta. In: SILVA, V. F. **Transcendência do Mundo: Obras Completas**, v. 3. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

SOYINKA, W. Between Self and System: The Artist in Search of Liberation. In: \_\_\_\_\_. **Art, Dialogue, and Outrage: Essays on Literature and Culture** (edited by Biodun Jeyifo). New York: Pantheon Books, 1993.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TYLOR, E. B. **Primitive Culture**. Henry Holt and Company. New York, 1874. Reedição fac-similar por Forgotten Books. 2012.

[Recebido: 15 out. 2014 – Aceito: 21 out. 2014]

## A CONSTRUÇÃO DO MOSAICO ANTROPOFÁGICO EM *ORÉ AWÉ ROIRU'A MA: TODAS AS VEZES QUE DISSEMOS ADEUS*

Caroline Scheuer Neves <sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende discutir sobre a obra de Kaká Werá Jecupé intitulada *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, mais especificamente tratando acerca de alguns dos “pedaços” utilizados para a criação de um mosaico como reação antropofágica ao longo da narrativa. A partir do embasamento teórico em Almeida e Queiroz (2005), Souza (2001) e Souza (2006), foi possível observar a incorporação pelo autor de elementos da sociedade envolvente, familiares ao leitor não indígena e da tradição oral indígena; bem como a ressignificação deles baseada em processos de inversão e na sua inserção na escrita e na língua portuguesa. Além disso, discuto sobre a apropriação do modelo utilitário e grafocêntrico da sociedade envolvente por Jecupé, relacionando-a ao movimento antropofágico realizado com a construção do mosaico. Como contraponto a esse modelo, trago considerações sobre o “modelo ideológico de letramento”, levando em conta que ele busca desconstruir a visão determinística do modelo de letramento anterior, o que possibilita entender a obra de Jecupé como uma prática social situada e relacionada ao poder.

**Palavras-chave:** Literatura Indígena. Antropofagia. Tradição Oral. Letramento.

**ABSTRACT:** This article aims at discussing about the literary work of Kaká Werá Jecupé entitled *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, more specifically dealing with some of the “pieces” used to create a mosaic as an anthropophagous reaction throughout the narrative. Grounded in the theoretical works of Almeida e Queiroz (2005), Souza (2001) e Souza (2006), it was possible to observe the author's incorporation of elements of the non-indigenous society familiar to its readers and of the Native American oral tradition, as well as their resignification based on processes of inversion and on their insertion in writing and in the portuguese language. In addition, I discuss about Jecupé's appropriation of the graphocentric and utilitarian model of the non-indigenous society, relating it to the anthropophagous movement developed through the construction of the mosaic. As a counterpoint to this model, I deal with the “ideological model of literacy”, considering that it pursues the deconstruction of the deterministic approach of the previous model of literacy, being possible to view Jecupé's work as a situated social practice related to power.

**Keywords:** Native American literature. Anthropophagy. Oral tradition. Literacy.

### 1 Para se falar de literatura indígena contemporânea e de Kaká Werá Jecupé

Os livros de autoria indígena, segundo Almeida e Queiroz (2005), fazem parte de um movimento político/literário que vem ocorrendo no Brasil. Assim, pode-se constatar a formação do que poderíamos chamar de literatura indígena contemporânea, a qual teria como uma de suas principais características o fato de contar com autores indígenas passando para o papel mitos, cantos, poemas e histórias indígenas, que antes eram passados de geração após geração através da oralidade (e escritos e estudados por autores/pesquisadores brancos).

---

<sup>1</sup> Mestranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Endereço profissional: Programa de Português para Estrangeiros da UFRGS. E-mail: carolinescheuer@gmail.com

As manifestações literárias indígenas têm sido foco principalmente de estudos antropológicos, mas não de estudos literários. No entanto, essa situação vem mudando nas duas últimas décadas, já que os aspectos estéticos, como as formas de expressar ideias, a criatividade verbal, a composição da narrativa e a poética dessas obras passaram a ser levados em conta pelos estudos acadêmicos de literatura. Considerando essa recente tomada de posição dos estudos literários, acredito que é relevante tratar brevemente do cenário de formação da literatura indígena no Brasil.

Com os seus direitos garantidos pela Constituição de 1988, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 e pelo Plano Nacional da Educação de 2001, uma educação diferenciada passou a ser assegurada aos indígenas, a qual se apoia no reconhecimento oficial das línguas indígenas e no direito à educação bilíngue. Assim, a partir da década de 90, surgiram escolas indígenas diferenciadas, ou seja, escolas que trabalham com base na perspectiva da comunidade indígena – e não a partir de discursos e estereótipos reproduzidos em muitas escolas não indígenas – e que contam com a atuação de professores indígenas.

Além da formação desses professores indígenas, também se tornou necessário um material didático diferenciado. Em muitos casos, é durante os cursos de formação que esses professores elaboram, frequentemente em conjunto, seus materiais didáticos, levando para a escrita histórias, cantos, mitos e poesias, e, dessa maneira, assumindo a voz narrativa e tornando-se autores de seu legado cultural escrito. É assim que começam a fazer parte do movimento político/literário indígena e a assumir a posição de sujeitos responsáveis pela sua educação e pela ampliação do escopo do seu discurso para além dos textos que apresentam a intermediação de não indígenas, como antropólogos, folcloristas e, inclusive, autores de livros infantis (SOUZA, 2002).

Nesse sentido, de acordo com Lynn Mário de Souza (2006), podem-se considerar três grupos de escrita indígena: o primeiro refere-se à escrita das narrativas orais dos povos indígenas realizada por intermédio de autores não indígenas; o segundo, ao caso do material didático produzido por professores indígenas para escolas indígenas; o terceiro, à escrita dos autores de origem indígena integrados na cultura envolvente.

Interessa-nos aqui tratar do terceiro grupo de escrita indígena, já que este trabalho se dedica a analisar a obra *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé. Souza (2006) caracteriza os escritores desse grupo como “declaradamente de origem indígena (Daniel Munduruku, Kaká Werá Jecupé e Olívio Jekupé), mas que migraram para os centros urbanos nacionais, e conviveram com a cultura dominante, escrevendo de e para a cultura dominante não indígena” (s. p.).

No entanto, é possível questionar a afirmação de Souza de que esses autores escrevem da cultura envolvente: tratando-se mais especificamente de Kaká Werá Jecupé, ele próprio afirma, no seu texto que é foco do presente estudo, que “me sentia expatriado; estrangeiro em meu próprio país” (JECUPÉ, 2002, p. 43) e que “somos estrangeiros; a diferença é que sou considerado estrangeiro em meu próprio lugar e, quando me visto das roupas ditas civilizadas, não sou considerado dentro da cultura de meu povo, mas de acordo com a roupa que visto” (JECUPÉ, 2002, p. 81), o que aponta para o seu sentimento de não pertencimento ao Brasil oficial e o difícil deslocamento vivido por ele entre a cultura indígena e a cultura dita civilizada. Além disso, levando em conta os autores mencionados por Souza, apesar de todos terem experiência na cidade, bem como formação acadêmica (com exceção de Kaká Werá Jecupé), suas produções focalizam a cultura indígena, só que por meio da lógica da cultura envolvente, ou seja, pela escrita, podendo contar também, em muitos casos, com traços testemunhais e características autobiográficas.

Além dos três grupos de escrita indígena, Souza (2006) também trata a escrita indígena em termos de narrativas históricas – muitas vezes de autoria individual, remetem ao plano do presente atual, do hoje em dia, ou ainda aos acontecimentos que formariam a História do Brasil do ponto de vista indígena a partir do contato com povos não indígenas – e de narrativas orais performáticas e míticas – normalmente de autoria coletiva, trazem à tona o tempo mítico, a mitologia de cada etnia –, as quais correspondem respectivamente às histórias de hoje e às histórias de antigamente (ALMEIDA; QUEIROZ, 2005).

Entre os escritores que se engajam em histórias de antigamente e de hoje está Kaká Werá Jecupé, que tem se destacado não só por sua produção literária (*Tupã Tenondé, A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio, As fabulosas fábulas de Iauaretê e Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*), mas também por seu papel de representante da cultura ancestral em meios de comunicação de massa,

candidatando-se, mais recentemente, a senador pelo Partido Verde de São Paulo. A obra *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, foco de estudo aqui, narra a trajetória do autor em busca de suas raízes ancestrais, percorrendo aldeias e passando por iniciações espirituais do povo guarani, além de tratar da organização do evento Anhangabaú-Opá (ritual de perdão) no vale do Anhangabaú. Contudo, mais do que uma autobiografia, o autor procura mostrar e compartilhar as belas falas (a fala sagrada), porquanto constituem um conhecimento coletivo e podem auxiliar nas relações conflituosas entre indígenas e não indígenas e na sobrevivência de todos no mundo em que vivemos:

Por isso eu passo a ser também a voz que partilha um aprendizado. Para nos superarmos, para sobrevivermos, para reinventarmos a vida. Ofereço a sabedoria milenar da tribo, embora ela não esteja toda aqui, como troca do conhecimento que de vós recebi. Comi de vosso cérebro; agora, como manda a tradição, ofereço o meu espírito. Esse mesmo que navega no silêncio das palavras, pois ele comporta essa sabedoria que não é minha. É nossa. E aqui deve ser repartida, trocada. Assim diz a Lei dos povos da floresta. (JECUPÉ, 2002, p. 17)

## **2 Como pensar a construção de um mosaico antropofágico?**

Conforme Almeida e Queiroz (2005), nossa tradição literária europeia está centrada na prática da textualidade, isto é, um livro surge a partir de outro livro, o qual surgiu a partir de outro, e assim por diante, enquanto a literatura indígena tem se servido da territorialidade, o que significa que cada recurso utilizado por autores indígenas (excertos de outras obras, transcrições, traduções, etc.) para a composição de seus textos remete à terra desapropriada e reapropriada ao mesmo tempo, chegando-se à construção de um mosaico.

Nesse sentido, “a literatura indígena do Brasil não sofre de nenhuma crise de consciência com relação a ser ou não ser um simulacro, ou, pelo contrário, imagem fiel de qualquer coisa” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2005, p. 201), uma vez que os indígenas estão apenas aprendendo a ler e a escrever suas línguas e o português e produzindo discursos oficiais e políticos para participação nas discussões do Brasil democrático. Como reação ao preconceito e às injustiças que ainda sofrem, eles atuam antropofagicamente, trazendo à tona o processo de ressignificação pela prática intertextual, quer dizer, apropriam-se do que lhes interessa, seja da cultura indígena ou da cultura não indígena, e unem tudo de várias formas possíveis, resultando na criação de diferentes mosaicos.

Nesse processo, não parece haver muitas indagações sobre o uso de componentes não pertencentes às suas culturas tradicionais, prescindindo da ideia de fidelidade e, portanto, também da noção de traição. Ainda assim, Jecupé (2002) faz menção, no prefácio à segunda edição, ao incômodo que seu livro causou em “uma certa casta de tutores dos remanescentes das etnias mais antigas das terras brasileiras, que faziam questão de continuar cultivando suas tutelas” (JECUPÉ, 2002, p. 10).

Em *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, pode-se dizer que Jecupé também reage de modo antropofágico, incorporando, por meio de uma prática de bricolagem, vários elementos da cultura indígena e da cultura não indígena e ressignificando-os de modo a obter-se a construção de um mosaico. A partir de agora, então, apresento e discuto alguns dos elementos que acredito fazerem parte da elaboração de tal mosaico, o qual seria resultado do sonho que Jecupé (2002) teve em que se comprometeu a “traduzir da vermelha 'escrita-pintura' de meu corpo para o branco corpo desta 'pintura-escrita'. Cumprindo a tarefa nesse relato, para tingir o que até então no mundo tem 'intingível', a mistura do vermelho sobre o branco resultando na cor da vida” (JECUPÉ, 2002, p. 16).

### 3 Do pensar para o fazer: a decomposição do mosaico

Para começar, irei tratar da questão da linguagem: em vários momentos, pode-se dizer que a linguagem e a forma de descrição utilizadas pelo autor parecem se apoiar na cosmovisão indígena, evocando várias imagens e cenários. Por exemplo, na parte em que fala sobre quando sua mãe estava grávida dele e a aldeia dos seus pais foi atacada; e no trecho em que trata da União das Nações Indígenas e da Ciência dos povos ditos civilizados, apresentados abaixo respectivamente:

Quando eu era música entonada na barriga da mãe a nossa aldeia foi atacada. Homens empunhados de pequenos trovões de aço fizeram uma grande tempestade; lançando-se contra nós de todos os lados, fazendo chuva de chamas. [...] restaram pouco mais de oito parentes, entre eles a anciã Meirê-Mekrangnotire e a filha Yakamara, que viria ser a mãe que me semearia ao mundo. (JECUPÉ, 2002, p. 22, grifos meus)

Mas de norte a sul do país as nações ditas 'contactas' passaram a defender suas culturas (principalmente com o objetivo de proteger o frágil coração da Mãe Terra), [...]; enfim um revoada guerreira, representando os povos da floresta, acabou por fundar a União das Nações Indígenas (UNI). Tais guerreiros passaram a levar as

mensagens da Grande Mãe, captada pelos pajés, aos povos civilizados, cuja Ciência tinha criado na época um gigantesco buraco no céu, que poderia significar o começo do desabamento do teto do mundo sobre todos. (JECUPÉ, 2002, p. 52, grifos meus)

Observando as partes sublinhadas, é possível notar que muitos componentes da linguagem empregada pelo autor não estão baseados na cultura não indígena, mas sim na perspectiva indígena. É muito provável que um autor não indígena não escrevesse, por exemplo, “quando eu era música entonada na barriga da mãe” ou “homens empunhados de pequenos trovões de aço”, mas algo como “quando eu era um bebê na barriga da minha mãe” e “homens empunhados de armas”; ou ao invés de “proteger o frágil coração da Mãe Terra”, uma possibilidade seria “proteger o planeta Terra” - considerando também que nem todo autor indígena vá necessariamente fazer uso dessa forma de linguagem.

Além disso, é interessante salientar que essa linguagem usada a partir da cosmovisão indígena promove a evocação de várias imagens e cenários para o leitor não indígena, trazendo à tona um vocabulário que normalmente não é encontrado em outras leituras da sociedade não indígena e com qual esse leitor não está acostumado; afinal, para o autor, ele não é um bebê, mas música entonada na barriga da mãe (eu, como leitora não indígena, penso não só em um feto/pequeno ser humano na barriga da mãe, mas também em uma criação sublime e complexa; não que um feto não seja uma criação sublime e complexa para mim, mas é um vocabulário com o qual já estou tão habituada que me faz não mais enxergar a sua beleza e a sua complexidade, o que parece voltar a aparecer quando leio a descrição de Jecupé), ou não há a destruição do mundo, mas o desabamento do teto do mundo sobre todos (aqui passo a pensar no mundo não somente como o planeta Terra, mas como a nossa casa, cujo teto nos traz proteção contra intempéries e sem o qual não podemos sobreviver).

Sendo assim, com a utilização de uma linguagem ancorada na cosmovisão indígena e a sua evocação de imagens e cenários, tem-se um dos elementos da prática de bricolagem presente em *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, bem como a resignificação da cosmovisão indígena a partir da sua apresentação na escrita e em português para leitores que não a conheçam, como uma forma de introdução a essa outra forma de ver e pensar o mundo, o que vai ao encontro da missão que Jecupé aceitou:

Ser um porta-voz à surda metrópole com seus ornamentos de néon e a beleza cosmética de sua face [...] há algo da terra, do ar, da água e do fogo do Conhecimento da tribo de onde vim que precisa ser partilhado. Para ensolarar turvas sombras, perigosas, de jaguares, capazes inclusive de fazer com que, por ignorância, destruam a grande Mãe. (JECUPÉ, 2002, p. 16-17)

Ainda em relação à linguagem, outro elemento do mosaico construído ao longo da narrativa refere-se ao uso de textos canônicos e expressões e ditados populares a partir de jogos de linguagem. No caso dos textos canônicos, há a referência a uma frase muito conhecida da Carta de Pero Vaz de Caminha (“dar-se-á nela tudo”) – “nos asfaltos por onde andei, se plantando nada dá” (JECUPÉ, 2002, p. 37, grifo meu) –, em que Jecupé faz uma paródia para salientar a infertilidade da vida urbana, ao contrário do que Caminha propõe, que seria a fertilidade da terra brasileira, ideal para os propósitos colonizadores.

Também há a citação de outra frase muito familiar da Carta – “conheci uma qualidade de caciques, que põem gravatas como na minha época de estudante e que, como dizia um antiquíssimo e histórico escrivão, andam deveras desavergonhados” (JECUPÉ, 2002, p. 37, grifo meu), a partir da qual o autor “joga” com o fato de que se os índios eram desavergonhados na visão de Caminha, isto é, pareciam não ter vergonha por andarem nus, no texto de Jecupé alguns não indígenas engravatados é que são desavergonhados por serem desonestos. Além dessas duas passagens, é possível mencionar a paródia ao gênesis bíblico, que faz parte do capítulo intitulado “O descompasso do Brasil”, na qual o autor compara a história de criação judaico-cristã com a adulteração de notícias na mídia, que visa mascarar a violência ainda praticada contra os povos indígenas, passando a culpa para outros países.

Em relação aos ditados populares, pode-se citar “comer o pão que o diabo amassou” que se torna “comi o pão que a civilização amassou” (JECUPÉ, 2002, p. 16), mantendo-se o sentido de sofrer, mas também adquirindo um sentido mais literal, porquanto o narrador realmente passou a comer o pão – comida – dos não indígenas e, dessa maneira, a viver, pelo menos em parte, como brasileiros não indígenas. Além disso, é interessante destacar que “civilização” equivale a “diabo”, quer dizer, ao levar-se em conta o sentido original do ditado (sofrer), pode-se apreender que a civilização é a causa do sofrimento do narrador. Outro ditado apropriado pelo autor é “o hábito não faz o monge” que se transforma em “embora os hábitos procurassem ter feito monges, criaram violências” (JECUPÉ, 2002, p. 16), realizando-se a desconstrução dos processos missionários colonizadores tanto do passado quanto do

presente, os quais buscam “civilizar” aqueles considerados “selvagens” – entre eles, os indígenas –, mas que se desenvolvem fundamentados na destituição do conhecimento tradicional indígena, causa de muitas violências e sofrimento.

Tratando-se da apropriação pelo autor de expressões populares, as quais, nos casos aqui apresentados, podem ser vistas também como históricas, é possível mencionar dois exemplos presentes em títulos de capítulos da obra: “Invadindo o novo mundo” e “A primeira missa do Brasil”. O primeiro faz referência à “descoberta” do novo mundo (na perspectiva dos europeus, considerando-se que esse novo mundo e seus habitantes já existiam há milhares de anos), isto é, do continente americano, a qual, em grande parte, foi de fato uma invasão, uma ocupação violenta, mas há a inversão dos sujeitos na narração de Jecupé, já que nesta a expressão também remete ao “desembarque” dos guaranis no Rio de Janeiro para as gravações da telenovela “O Guarani”, que teriam a oportunidade de “descobrir a civilização, por dentro de sua alma” (JECUPÉ, 2002, p. 55) e, assim, “invadir” e conhecer um mundo novo para eles. Também em outro momento, Jecupé fala sobre a questão do descobrimento, invertendo o processo de colonização: “Eu vim para nos despirmos. Para descobrirmos os brasis. Para descobrirmos os brasileiros” (JECUPÉ, 2002, p. 17). De acordo com Sá (2006, p. 260), nessa passagem, “o objeto da inversão não é mais o colonizador original, o português, e sim o colonizador atual, a sociedade brasileira, com quem o narrador quer compartilhar a ação de despir e o ato, em si, da 'descoberta' agora de uma nação plural, 'brasis’”.

Já “A primeira missa do Brasil” alude à primeira missa realizada em solo brasileiro alguns dias após a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, narrada por Caminha em carta ao rei de Portugal e retratada em um famoso quadro de Victor Meireles de 1860. Entretanto, Jecupé inverte novamente os sujeitos, uma vez que se apropria dessa expressão para a ressignificar: no seu texto, ela está relacionada ao ato realizado na Catedral da Sé com a participação de representantes de diferentes religiões e cosmovisões, ou seja, “pela primeira vez, sem distinção de raça, cor, credo, religião, assim como diz a Constituição, foi rezada a primeira missa brasileira” (JECUPÉ, 2002, p. 95). Portanto, não eram mais os europeus brancos católicos que realizavam a primeira missa do Brasil em frente aos que consideravam como “selvagens”; era, sim, a primeira vez em que vários representantes das pessoas e instituições que fazem parte do Brasil juntavam-se em uma celebração sem discriminações, todos almejando o respeito e a paz.

Utilizando-se de jogos de linguagem com base em clássicos da literatura e em expressões e ditados populares, Jecupé passa a contribuir para a criação do mosaico presente em sua obra, contando com elementos da cultura indígena e da cultura não indígena ressignificados. É importante destacar, então, que Jecupé apropria-se de componentes familiares da chamada civilização, reapresentando-os para leitores brasileiros a partir de modificações, de inversões de sentido e da criação de outras possibilidades de leitura. Dessa forma, a cuidadosa releitura e ressignificação pelo autor de aspectos conhecidos pela “civilização” constituem uma reapropriação indígena, isto é, um ato antropofágico, do qual Jecupé parece estar consciente, como se pode perceber pela ênfase dada à ideia de devoração no excerto a seguir:

Meus Espíritos Instrutores (os Tamã) empurraram-me na boca do jaguar, essa yauaretê chamada metrópole, creio que como prova, para que aprendesse e comece dessa língua e cultura de pedra e aço. Foi assim que comi o pão que a civilização amassou. Sobrevivi. Por isso, devorei o cérebro dessa cidade. (JECUPÉ, 2002, p. 16)

Seguindo adiante, outra parte do mosaico construído em *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, igualmente relacionada à linguagem, corresponde ao uso de palavras indígenas no texto escrito em português. Considerando a missão de Jecupé de ser “um porta-voz à surda metrópole”, que pode ser vista como um objetivo quase didático de apresentar a leitores não indígenas parte da sua cultura tradicional, é possível acreditar que ao introduzir palavras indígenas ao longo da narrativa, o autor está se apropriando de elementos da cultura indígena e ressignificando-os a partir do seu emprego na escrita, em meio a um texto em português e de explicações sobre o que elas significam na língua considerada a oficial do Brasil para os leitores que não falam guarani.

Nos exemplos que seguem, pode-se notar a palavra indígena em itálico e a sua respectiva explicação em português sublinhada (grifos meus): “debruçados no silêncio do mês de janeiro após *a cerimônia do Ni-mongaraí*, o ritual de batismo, o momento onde se recebe o nome da alma, indicando a linhagem espiritual de onde ela provém” (JECUPÉ, 2002, p. 19, grifos meus); “ele acendeu o *petenguá*, seu cachimbo de cura, [...]” (JECUPÉ, 2002, p. 19, grifos meus); “logo após vem o *petenguá*, que representa a sabedoria do ancião, [...]” (JECUPÉ, 2002, p. 50, grifos meus); “*anhans* são espíritos bons, *jaguares* são espíritos desafiadores, *anguerys* são espíritos maus” (JECUPÉ, 2002, p. 22, grifos meus); “o *opy*

consiste em uma casa com quatro faces da cobertura, que fecham todos os lados, estendendo-se a cumeeira em sentido norte-sul” (JECUPÉ, 2002, p. 26); “Gwirá-Pepó estava dentro da oca sagrada, o *Opy*, quando cheguei. Próximo ao *Ambá*. O altar de reverência onde fica a simbologia guarani do caminho do Sol [...]. Em seguida, pendurado, o *popyguá*, as duas varetas que representam o poder de criar [...]” (JECUPÉ, 2002, p. 50, grifos meus).

É necessário salientar que, em muitos casos, após a palavra indígena ser apresentada com seu significado, o uso da mesma palavra em outros momentos da narrativa não vai mais contar com a sua explicação, quer dizer, já estará pressuposto que ela passou a fazer parte do vocabulário do leitor. Assim, elas imbricam-se à língua portuguesa utilizada na obra, tornando o texto híbrido, o que também pode ser observado pelo fato de Jecupé não marcá-las em itálico – prática realizada, por exemplo, quando nos servimos de palavras de outras línguas que não a língua oficial brasileira, como o inglês. Dessa maneira, tem-se a incorporação de componentes da cultura indígena com a sua ressignificação em um ato antropofágico de Jecupé, obtendo-se mais um item empregado na bricolagem realizada ao longo do texto.

Igualmente, outros elementos da cultura indígena são apropriados e ressignificados pelo autor a partir da prática didática apresentada anteriormente em relação às palavras indígenas, colaborando para a produção do mosaico formado pelo hibridismo entre as culturas indígena e não indígena na obra de Jecupé. Nesse sentido, podem-se levar em conta os sonhos. Já no início, um dos sonhos do narrador é apresentado, o qual trata da sua missão em ser a ponte entre as duas culturas:

Sonhei que os Tamãí deram-me a incumbência de contar um pouco da minha história, da minha vida entre dois mundos, e de revelar alguns mistérios da tradição milenar ensinada pelos Antigos, os que aqui habitavam desde sempre. Neste sonho firmei o compromisso de traduzir da vermelha 'escrita-pintura' de meu corpo para o branco corpo desta 'pintura-escrita'. (JECUPÉ, 2002, p. 16)

Outro exemplo que pode ser mencionado refere-se ao sonho que o narrador teve quando estava morando em Santa Catarina, de ter que voltar para São Paulo: “quando ela [a primavera] chegou, sonhei que tinha que voltar para a turva aldeia. Resisti. Não queria deixar meus amigos ventos, o professor Mar, os saudáveis peixes, a límpida luz dos riachos e

cachoeiras. Mas tornei a sonhar” (JECUPÉ, 2002, p. 48-49). Logo em seguida, é apresentada ao leitor a importância dos sonhos na cultura tradicional:

Dentro de nossa tradição, se você tem um sonho que te pede para segui-lo, deve executá-lo. Se não o faz e torna a sonhar, então deve realizá-lo imediatamente, pois faz parte da vida, porque não há uma terceira vez e o preço de não ter seguido o sonho é o mais caro para um guerreiro. É uma catástrofe. (JECUPÉ, 2002, p. 49)

Nessa passagem, conta-se, portanto, com uma explicação sobre o porquê de os sonhos serem de grande valor para a cultura indígena, introduzindo o leitor não indígena em mais um de seus aspectos. Sendo assim, com essa atitude educativa e a exposição de alguns dos sonhos do narrador, que mostra a relevância deles para a sua vida, realizadas por meio da escrita e da língua portuguesa, observa-se novamente a apropriação pelo autor de componentes da sua cultura tradicional; e a sua utilização ressignificada no seu texto para leitores desfamiliarizados com sua língua e cosmovisão. Temos, então, mais uma parte do mosaico constituído em *Oré Awé Roiru 'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*.

Outros “pedaços” do mosaico de culturas na obra correspondem às histórias de antigamente, aos rituais e aos cantos da cultura indígena, os quais também são apresentados por escrito e em português, estando ressignificados e imbricados na narrativa a partir da sua apropriação pelo autor para realizar a missão de ser o porta-voz à sociedade envolvente. Como exemplos, pode-se mencionar quando Tiramãe Tujá fala sobre o “cultivo” do mundo – criação do céu, das matas, das ocas, etc. (JECUPÉ, 2002, p. 54); Werá (de Parati) conta sobre os Tamã (os Antigos) (JECUPÉ, 2002, p. 64-67); o narrador trata do evento no Vale do Anhangabaú e apresenta um canto nandeva realizado por ele e outros guaranis (JECUPÉ, 2002, p. 99) e um canto entoado por ele (JECUPÉ, 2002, p. 101); passamos a saber do ritual do perdão, ponto central do evento organizado no Vale do Anhangabaú (JECUPÉ, 2002, p. 73) e como se deu o ritual de batismo de Jecupé para receber o seu nome da alma (JECUPÉ, 2002, p. 19-21).

É importante destacar que o narrador conversa com o leitor, incluindo-o, como parte integrante, na tradição ao fazer uma fogueira para ouvir melhor as falas sagradas que ele traz ao longo do texto. Dessa forma, já no início da narrativa, ele apresenta o ritual e convida o leitor a participar dele:

Agora, de acordo com a tradição, faço a fogueira, ponho aromáticos preparados de ervas, galhos secos; e lhe convido a ouvir ao pé dela. Sente-se. Devo alertar-lhe para que fique à vontade, esse ritual é para melhor ouvir ne'e porãs, as belas falas, as falas sagradas, de alguns anciões que por essa história hão de passar, e são cheias de lições antigas do povo guarani. E invento essa fogueira para seguir corretamente a tradição, pois tudo o mais veio do já acontecido e que aqui se reconta. (JECUPÉ, 2002, p. 27)

A fogueira é retomada, juntamente com referências diretas ao leitor durante a narrativa, como em “agora, de onde falo, ao pé do fogo, a ti que se dá atenção de me ouvir [...]” (JECUPÉ, 2002, p. 39) e em “novamente a memória nos trouxe aqui, ao pé do fogo estalando os galhos das lembranças, queimando” (JECUPÉ, 2002, p. 63), até que, no final, a fogueira está acabando: “primeiro iria cuidar da fogueira, que arde agora suas últimas cinzas, suas últimas sílabas, sua última página” (JECUPÉ, 2002, p. 116).

Mais uma vez, pode-se ver o processo de apropriação, sustentado pelo autor, de elementos da cultura indígena, os quais são ressignificados para fazerem parte de uma narrativa levada a cabo na escrita e na língua portuguesa e, assim, serem apresentados ao leitor não familiarizado com a cosmovisão indígena. No caso dos componentes da tradição oral indígena, como as histórias de antigamente, os cantos e os rituais, é somente com a escrita, isto é, é apenas no momento em que são lidos, que eles se tornam evidentes para o olhar não indígena, fato que é de conhecimento de, entre outros, Jecupé, que, então, passa para o papel parte da cultura indígena a fim de que seja lida e conhecida pela sociedade envolvente. Ainda assim, Jecupé não simplesmente desloca para a escrita os conhecimentos da tradição oral tradicional, mas promove a criação de atributos próprios para o seu texto e para a literatura indígena contemporânea, não havendo, então, uma transposição superficial do oral para a escrita, o que significaria “*não se ter tomado, da escrita, nenhuma característica própria, mas se ter inserido a escrita nos moldes de uma tradição já estabelecida de transmissão e criação literária [oral]*” (D'ANGELIS, 2007, p. 25, grifo do autor).

Nesse sentido, segundo Almeida e Queiroz (2005), a novidade da reincorporação dos povos indígenas na cultura brasileira é a oportunidade de sua palavra ser colocada em circulação sem depender da sua presença corporal. Ainda que haja pontos de tensão que podem delimitar a criação de uma literatura indígena escrita, como o conflito entre oralidade e escrita e o embate entre a autonomia e os modelos de escrita de tradição europeia, eles

próprios podem funcionar como propulsores dessa literatura. É dessa maneira que a publicação em livro dos textos provenientes das tradições orais indígenas possibilita que elas possam se posicionar como produtoras de bens para a troca simbólica com a sociedade envolvente, fundamentada na prática da escrita.

No caso de *Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, a sua produção e troca simbólica se dá também a partir do mosaico construído pelo autor ao longo da narrativa, já que ele é resultado de um claro objetivo de transitar pela e falar com a sociedade envolvente, ou seja: um mosaico antropofágico com apropriações de elementos das culturas indígena e não indígena, ressignificados na sua inserção em um texto escrito e em português, trazendo à tona aspectos já familiares aos leitores da sociedade envolvente, mas com inversões baseadas na perspectiva indígena e na experiência de Jecupé (como no caso dos textos canônicos e das expressões e ditados populares), bem como apresentando componentes da cultura indígena tornados mais compreensíveis à sociedade envolvente por meio da sua escrita na língua portuguesa e de explicações “didáticas” (que seria o caso das palavras indígenas, dos sonhos, dos rituais, dos cantos e das histórias de antigamente). Com base nas questões discutidas até aqui, pretendo agora tecer algumas considerações sobre o mosaico presente na obra de Jecupé e diferentes concepções de letramento, isto é, distintas maneiras de se relacionar a escrita com a oralidade e as sociedades.

#### **4 Por uma relação entre a construção do mosaico e as formas de se pensar o lugar da escrita no mundo**

Em trabalhos como Goody e Watt (1963), Olson (1977) e Ong (1982), os autores partem da escrita como a causa do desenvolvimento científico, afirmando que ela implica uma nova forma de conhecimento e uma ampliação da capacidade cognitiva, o que não está disponível na oralidade, e, portanto, instauram uma “grande divisão” entre as sociedades que “possuem” a escrita e as que não a “possuem”. Nesse sentido, letramento é definido, segundo Street (1993), como uma variável autônoma, podendo-se entender que tanto a cognição quanto as consequências que o letramento traz para uma sociedade derivam de seu caráter intrínseco. Tem-se, então, o “modelo autônomo” de letramento, contando com uma visão dicotômica entre escrita e oralidade em que a escrita tem supremacia. Assim, usa-se uma postura grafocêntrica para analisar diferentes práticas em distintas culturas, enxergando,

segundo Souza (2001), a oralidade como residual e deixando de lado aspectos complexos, como os gestos, as emoções, o uso de sentidos. Nesse foco grafocêntrico, pode-se incluir a ideologia utilitária, a qual se apoia nos princípios de racionalidade, individualismo e economia, o que se torna um grande problema, já que esse modelo é aplicado a qualquer texto, e, como consequência, muitas comunidades acabam sendo consideradas deficientes de alguma forma por não apresentarem textos com essas orientações.

Como contraponto, Street (1984) propõe o “modelo ideológico de letramento”, o qual busca a inclusão dos estudos da relação entre fala e escrita no contexto das práticas de letramento e nas relações de poder existentes nas sociedades, dando “mais atenção para o papel das práticas de letramento na reprodução ou na ameaça das estruturas de poder na sociedade” (MARCUSCHI, 2001, p. 28), motivo pelo qual recebeu tal nome. Nesse modelo, as práticas de letramento são entendidas como situadas social e historicamente, fluídas, diversas e ligadas a poder (STREET, 2001; BARTON; HAMILTON; IVANIC, 2000). Assim, negando a ideia de autonomia da escrita que por si só criaria resultados sociais, leva-se em conta que o contexto cultural influencia significativamente o papel da escrita, “o que desenfaz a diferença entre fala e escrita, sendo 'ambos os modos mais similares do que diferentes no seu impacto sociológico’” (MARCUSCHI, 2001, p. 32). Com base nisso, “as relações entre oralidade e letramento caracterizam-se por *propriedades emergentes* em contextos de uso, o que impede a identificação apriorica de supremacias cognitivas ou sociais entre as duas modalidades” (MARCUSCHI, 2001, p. 42, grifos do autor).

Ainda que os Novos Estudos sobre o Letramento critiquem a visão determinística anterior sobre as consequências do letramento para as sociedades e procurem desconstruir a ideia da “grande divisão” entre as sociedades orais e letradas, ainda persiste essa concepção, por exemplo, na sociedade não indígena, que em muitos momentos considera as comunidades indígenas ágrafas (entre outras) como “inferiores”, já que, por não contarem com a escrita, não possuiriam meios para o desenvolvimento da cognição e do pensamento abstrato. E mesmo no caso das várias comunidades indígenas em que a escrita tem estado e se faz presente, existe a percepção de que, por ser muito recente, não há como ela ter contribuído de modo significativo para o desenvolvimento cognitivo e social. Contudo, assim como os Novos Estudos sobre o Letramento procuram mostrar, não existe uma dicotomia entre o oral e o escrito, uma vez que ambos são realizações da língua em contextos de produção específicos

e situados, e o letramento, portanto, passa a ser uma prática social situada e relacionada a poder.

Na sua análise sobre a escrita Kaxinawá, Souza (2001) afirma que ela oferece resistência ao modelo utilitário e grafocêntrico da escrita e, dessa forma, ao “modelo autônomo” de letramento, uma vez que, pela dialética da alteridade, apropria-se desse modelo e transforma-o em um texto multimodal (com escrita alfabética e com desenhos kenêe dami), em que a narrativa perpassa tanto a linguagem verbal quanto a não verbal. Tem-se o desenho, ou seja, o texto visual, não como algo que secundário que ilustra ou complementa o texto escrito (compreensão grafocêntrica dentro do “modelo autônomo” de letramento), mas que, junto com a escrita, está profundamente relacionado à cosmovisão Kaxinawá, constituindo uma prática social contextualizada.

No caso de Jecupé (2002), acredito que ele, da mesma forma, apropria-se do modelo utilitário e grafocêntrico da sociedade envolvente, mas a partir da prática da bricolagem, criando um mosaico de elementos da cultura indígena e da cultura não indígena ressignificados em uma atitude antropofágica, subvertendo os princípios de racionalidade da sociedade envolvente (ao fazer uso da inversão de aspectos já conhecidos pelos membros de tal cultura e da cosmovisão indígena), de individualismo (ainda que traga questões autobiográficas, a sua missão é compartilhar com todos os conhecimentos tradicionais, os quais sempre integraram a coletividade indígena) e de economia. Nesse sentido, a presença de escritos canônicos, de expressões e ditados populares e de elementos da cultura indígena (incluindo aí elementos da cultura oral) na obra de Jecupé (2002) não se caracteriza como uma mera transposição de alguns componentes culturais para a escrita, “tecnologia” esta que iria auxiliar no desenvolvimento cognitivo e social da comunidade indígena, sem qualquer relação com a situação de produção do texto, conclusão a que se poderia chegar a partir de uma visão baseada no “modelo autônomo” de letramento. Assim como no caso da escrita multimodal Kaxinawá, em que o texto visual não apoia o texto escrito, os itens citados não atuam como ilustração, exemplificação, complemento em relação ao texto escrito que os circunda na obra de Jecupé.

Ao contrário, os escritos canônicos, as expressões e ditados populares e os elementos da cultura indígena assumem uma dimensão subversiva que vai muito além de uma mera transposição para a escrita. Isso porque Jecupé faz uso da escrita, que tem predominância nas

práticas sociais não indígenas e que é vista pela sociedade envolvente como fator determinante no progresso socioeconômico, de maneira a apropriar-se dela e a desordenar o seu uso conforme as práticas sociais na cultura envolvente, perturbando a ordem do modelo autônomo e grafocêntrico de letramento.

Ou seja, ele utiliza a escrita como espaço de incorporação de textos canônicos e expressões e ditados populares não indígenas, mas a partir de inversões de sentido baseadas na perspectiva indígena e na sua experiência de vida. Além disso, ele também insere componentes da cultura indígena (palavras indígenas, sonhos, rituais, cantos e histórias de antigamente), estranhos às práticas sociais não indígenas, mas, nesse caso, apresenta-os de modo a serem mais compreensíveis à sociedade envolvente por meio da sua escrita na língua portuguesa e de explicações “didáticas”. Todos esses elementos estão embrenhados no texto escrito que os envolve e enraizados em valores tradicionais ou em valores não indígenas considerados a partir da perspectiva indígena, a qual não segue a ordem grafocêntrica e utilitária.

Aqui temos uma prática social ligada a um contexto de uso da escrita situado, em que a oralidade relacionada à cultura indígena está entranhada no texto escrito, levando em conta que Jecupé está em uma determinada posição quando da produção de sua obra: o autor escreve como indígena que já sofreu e ainda sofre inúmeras formas de violência, que carrega a história dolorosa de milhares de outros indígenas, que se sentia perdido e se encontrou na sua cultura tradicional, que busca compartilhar os conhecimentos tradicionais com a sociedade não indígena, que conhece a cultura não indígena, que sabe ler e escrever, que conhece as formas de narrativas escritas da sociedade envolvente. O autor é parte integrante de uma rede de relações de poder, o que não é foco de análise neste artigo, mas é importante observar que ele ocupa uma posição de sujeito que possibilita que seu texto, produzido em determinado momento sócio-histórico, circule, e que ele pode (“está autorizado”, mesmo que talvez não plenamente) ocupar tal lugar. Sendo assim, vamos ao encontro da visão dos Novos Estudos sobre o Letramento, visto que a obra de Jecupé e o próprio autor ganham espaço na concepção de letramento como partes de uma prática social situada e relacionada a poder, deixando-se de lado um entendimento determinístico quanto à relação entre escrita e superioridade cognitiva e social de uma sociedade.

## 5 Retomando a voz que se fez escrita

De acordo com Almeida e Queiroz (2005), historicamente, com o apagamento da voz indígena, o qual só poderia ter sido cessado com a escrita indígena, a matéria literária das culturas indígenas foi impedida de configurar uma literatura, adquirindo voz, na maior parte dos casos, somente por intermédio de outros, como membros da igreja católica, estudiosos e pesquisadores. Isto é,

Os cantos, as histórias de hoje e de antigamente, as falas rituais, as formas que servem para a ligação entre o visível e o invisível, as formas para dizer o indizível: tudo o que se poderia transformar em literatura indígena, desde que fosse escrito em língua indígena, pelos próprios índios, foi expropriado por discursos outros. Discursos cuja paternidade foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, linguistas, agentes nas aldeias, representantes dos setores hegemônicos brasileiros e estrangeiros. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2005, p. 208-209)

Portanto, o discurso colonial orienta-se para reconhecer apenas a importância dos índios em termos superficiais de “cultura”, deixando de lado a sua participação histórica ou política. Nesse sentido, a folclorização da literatura indígena atua para uma “literatura em suspensão”, porquanto busca encobrir a sua existência (ALMEIDA; QUEIROZ, 2005, p. 205). Pode-se pensar, por exemplo, no trabalho escolar com os mitos indígenas, o qual frequentemente os utiliza fora do contexto da cosmovisão indígena, tratando-os como personagens do folclore brasileiro, como as lendas do curupira, do boitató, da mãe-d’água. Desse modo, é somente por meio da escrita dos mitos, histórias, cantos e poemas pelos indígenas que se passa a considerá-los como literatura (ALMEIDA; QUEIROZ, 2005, p. 205).

Sendo assim, o que vem surgindo é uma literatura indígena contemporânea, promovida pelas produções realizadas em cursos de formação de professores indígenas e pela emergência de autores como Daniel Munduruku, Kaká Werá Jecupé e Olívio Jekupé. Tratando mais especificamente de Kaká Werá Jecupé e da sua obra *Oré Awé Roiru’a Ma: todas as vezes que dissemos adeus*, foco do presente estudo, acredito ser essencial enfatizar a missão com a qual o narrador se comprometeu, a de ser a ponte entre dois mundos. Não só ele sonhou com isso, como já apontado anteriormente, como também obteve orientação de

Tiramãe Tujá para que seguisse o caminho do compartilhamento dos conhecimentos tradicionais pela escrita:

Aqui de onde estamos, dentro do coração, somos guardiões da Mãe Terra. Que já não suporta tanta ignorância. [...] E nós estamos aqui, somente pelo Mborai, o Grande Amor, dispostos a ajudar a esses que se dizem civilizados. Escreva. É chegado o tempo. [...] As velhas almas, as palavras primeiras, retornam para semear esse chão da antiga sabedoria que os tempos guardaram na secreta memória da Terra. A sabedoria desses povos primeiros, os que se adornam com o arco-íris, é necessária para a sobrevivência da Mãe. Da grande provedora. Embora semente, és uma alma velha; espelhe nossas palavras assim como em outros cantos parentes de antiga linguagem estão semeando pela luta, o ato da vida. Escreva o que já está escrito; é chegado o tempo. (JECUPÉ, 2002, p. 93)

A missão foi cumprida, e é o resultado final desse processo que procurei analisar aqui, mais especificamente discutindo sobre a apropriação antropofágica pelo autor de componentes das culturas indígena e não indígena a partir da prática de bricolagem, ressignificando-os a partir do uso de aspectos familiares à sociedade envolvente e de suas inversões e de elementos da cultura tradicional e de sua inserção na escrita e na língua portuguesa, colocando-os em termos mais compreensíveis, de maneira a ser construído ao longo da narrativa um mosaico.

Termino minha análise tratando sobre a apropriação de Jecupé do modelo utilitário e grafocêntrico da sociedade envolvente e relacionando-a ao mosaico de aspectos da cultura indígena e da cultura não indígena ressignificados em uma atitude antropofágica. Tem-se aí a resistência aos princípios regentes de tal modelo, o de racionalidade da sociedade envolvente, o de individualismo e o de economia. É possível aproximar a obra em questão de outra visão de letramento, o modelo introduzido pelos Novos Estudos sobre o Letramento, o qual busca desconstruir “a grande divisão” estabelecida pelo modelo anterior entre sociedades que utilizam a escrita e sociedades que não fazem uso dela.

Por fim, finalizo com as palavras de Jecupé, que revisita as suas memórias e busca por raízes mais profundas, esperando que outras ações de se fazer escrita a voz indígena continuem surgindo na emergente literatura indígena contemporânea:

Este trabalho foi o início da própria voz indígena, em meio à sociedade envolvente, se fazer escrita. Mostrando as suas iniciações interiores, suas percepções deste que se desmorona e busca se reconstruir a cada dia. A busca de raízes mais profundas do ser. Por isso ele foi escrito no ritmo das inquietações do ser. No ritmo das memórias fragmentadas que lutam para formar uma coesão. Memórias que se agrupam para

tentar encontrar o si mesmo de cada um a importância das raízes ancestrais neste 'si mesmo'. (JECUPÉ, 2002, p. 10)

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. I. de; QUEIROZ, S. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica - FALE/UFMG, 2005.

BARTON, D.; HAMILTON, M.; IVANIC, R. **Situated literacies: reading and writing in context**. Londres: Routledge, 2000.

D'ANGELIS, W. da R. **Como nasce e por onde se desenvolve uma tradição escrita em sociedades de tradição oral?**. Campinas, SP: Curt Nimuendajú, 2007.

GOODY, J.; WATT, I. The consequences of literacy. **Comparative Studies in Society and History**, 5 (3), p. 304-345, 1963.

JECUPÉ, K. W. **Oré Awé Roiru'a Ma: todas as vezes que dissemos adeus**. São Paulo: TRIOM, 2002.

MARCUSCHI, L. A. Letramento e oralidade no contexto das práticas sociais e eventos comunicativos. In: SIGNORINI, I. (org.). **Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento**. São Paulo: Mercado de Letras, 2001. p. 23-50.

OLSON, D. R. From utterance to text: the bias of language in speech and writing. **Harvard Education Review**, 47 (3), p. 257-281, 1977.

ONG, W. J. **Orality and literacy: the technologizing of the world**. Londres: Methuen, 1982.

SÁ, L. Anti-colonialismo na pós-colônia: Kaká Werá Jecupé ou a literatura indígena da megalópolis. In: SANCHES, M. R. **Portugal não é um país pequeno: contar o Império na pós-colonialidade**. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 249-268.

SOUZA, L. M. T. M. de. Para uma ecologia da escrita indígena: a escrita multimodal Kaxinawá. In: SIGNORINI, I. (org.). **Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001. p. 167-192.

\_\_\_\_\_. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. **Semear**(PUC-RJ), Rio de Janeiro, 7, 2002. Disponível em: <[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem\\_16.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_16.html)>. Acesso em: 18 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. **Povos indígenas no Brasil**, 2006. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

STREET, B. **Literacy in theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Introduction: the new literacy studies. In: STREET, B. (ed.). **Cross-cultural approaches to literacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 1-21.

\_\_\_\_\_. **Literacy and development: ethnographic perspectives**. Londres: Routledge, 2001.

[Recebido: 19 out. 14 – Aceito: 24 out. 14]

## A ESCOLA E O APAGAMENTO DAS POÉTICAS ORAIS DA INFÂNCIA

Sheila Oliveira Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os gêneros da oralidade poética vêm sendo marcadamente inseridos nos livros didáticos (LDs) do ciclo 1 do Ensino Fundamental. Sua presença ocorre, sobretudo, nas atividades de alfabetização. Porém, tal uso se dá, principalmente, como pretexto para os exercícios de lida com o código alfabético, sem considerar a riqueza lúdica e performática implicada em tais gêneros. Neste artigo, apresentamos uma reflexão sobre a relevância do trabalho com textos da oralidade poética nos primeiros anos do ensino fundamental, respeitando-se seu suporte original – a voz – e sua dimensão performática. Para tanto, analisamos criticamente um material didático em que o texto oral é tratado apenas como pretexto para atividades de decodificação e leitura literal.

**Palavras-chave:** Oralidade. Alfabetização. Poesia. Performance.

**ABSTRACT:** The genres of poetic orality has been markedly inserted in textbooks cycle 1 of the Elementary School. His presence is mainly in literacy activities. However, such use occurs mainly as a pretext for reading exercises with the alphabetic code, without considering the playful and performative wealth implied in such genres. This article presents a reflection on the relevance of the work with texts of poetic orality in the early years of elementary school, respecting its original support - voice - and its performative dimension. To this end, we discuss a teaching material where the oral text is treated only as a pretext for decoding and literal reading activities.

**Keywords:** Orality. Literacy. Poetry. Performance.

### 1 À guisa de contexto

A presença de textos oriundos da cultura oral tem sido marcante nos livros didáticos (LDs) do ciclo 1 do Ensino Fundamental. Essa prática parece refletir a adesão de parte dos educadores à compreensão construtivista do processo de apropriação da língua escrita, em que a criança parte do elemento já conhecido para dominar o desconhecido. Segundo tal concepção (FERREIRO e TEBEROSKY, 2008), na fase de alfabetização, tendo dominado algumas letras e sua relação com os sons da língua, o aluno é capaz de silabar algumas palavras imersas em textos que lhes são apresentados. Se o texto é conhecido ou até memorizado pela criança pela via da transmissão oral, é possível ocorrer uma “protoleitura”, em que o leitor inicial articula várias ações simultâneas relativas ao ato de ler: ele decodifica, lê, adivinha, recorre à memória e, assim, atinge algum sentido.

Deste modo, a frequência dos textos da tradição oral lúdico-poética (lenga-lengas, contos acumulativos, trava-línguas, cantigas de roda, entre outros) nos LDs parece apoiar-se

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Londrina – sheilaol@uol.com.br

na premissa de que tais exemplares da cultura já seriam amplamente conhecidos e, portanto, memorizados pelas crianças. Sendo assim, quando surgem codificados pela escrita no LD, seriam mais facilmente decodificados, uma vez que o leitor iniciante pode buscar apoio na memória oral para preencher os eventuais vazios que surgiriam da sua ainda incompleta habilidade de decodificação.

A discussão proposta neste artigo, entretanto, não se refere a esse tipo de aproveitamento da oralidade. Não se pretende, aqui, debater o mérito de tal abordagem, que, em princípio, parece bastante coerente com a perspectiva construtivista da aprendizagem da leitura e também com os estudos das correntes cognitivistas de pesquisa sobre o fenômeno (SMITH, 1999; KATO, 1999; KLEIMAN, 2008).

Busca-se, aqui, abordar a ausente compreensão da relevância das poéticas orais como importante elemento formador da cultura linguística dos indivíduos e da sua fundamental presença nos currículos do Ensino Básico. Vale reforçar que não se trata de colocar as poéticas orais no lugar de instrumento, mero serviçal da aprendizagem da cultura escrita. Em oposição a esse simplismo, propõe-se que os exemplares oriundos da oralidade poética sejam tratados em sua particularidade performática, entendendo-se que, apenas respeitado esse caráter, seu aproveitamento poderá ser pleno em termos culturais e significativo em termos de aprendizagem da língua.

## **2 Poéticas orais na infância: performance e ludismo**

Os textos da tradição oral são, talvez, a primeira “literatura” com a qual as crianças e até os bebês entram em contato. Marcados por elementos constitutivos da subjetividade e da afetividade – o colo e a voz materna, inicialmente, e os espaços coletivos do brincar, em seguida –, esses textos podem ser caracterizados como os primeiros completos, estáveis e esteticamente trabalhados com os quais os seres humanos lidam.

A compreensão de que os textos da oralidade tradicional infantil possam ser compreendidos como exemplares autênticos das poéticas orais baseia-se na distinção que Zumthor (2007) faz entre as práticas discursivas. Para o teórico, a prática discursiva poética diferencia-se pela necessidade da presença ativa de um corpo para que possa ser percebida.

Assim, ele afirma que a percepção do caráter poético de um texto é determinada por uma disposição física para senti-lo (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

As canções de ninar ou as brincadeiras de colo, cuja característica mais evidente em termos estruturais é a simplicidade formal, marcada, em geral, pela repetição de fonemas e palavras, são claramente instauradas a partir de uma assimilação quase fisiológica por parte da criança.

As canções de ninar são imersas no afago materno, embaladas pelo som inconfundível da voz da mãe (ou qualquer outro indivíduo que cumpra essa função afetiva). A percepção da canção envolve não apenas o ritmo, a melodia e as palavras enunciadas, mas o calor do colo, o cheiro do leite, a penumbra, o movimento do embalo.

As brincadeiras de colo, agora acrescidas de outras presenças parentais, também envolvem o corpo por inteiro. Cadenciadas pelo ritmo instaurado pelo arranjo textual, as brincadeiras pautam a interação física entre o adulto e a criança a partir da recitação. Bom exemplo disso é o jogo do “serra-serra”<sup>2</sup>, em que a criança fica no colo de um adulto que a segura pelas mãos. Conforme recitam o texto, vão simulando o movimento de vai-e-vem de uma serra. Ao final do último verso, a criança joga o corpo para trás, sendo ainda segura pelo adulto.

A relação lógica entre o texto e os movimentos da brincadeira parece mínima, restrita ao vai-e-vem do ato de serrar. A atual tendência moralista dos politicamente corretos apontaria a violência de “serrar o papo do vovô” e não veria que vale mais, nesse caso, o *nonsense* capaz de validar o não menos gratuito ato de balançar o corpo, de atirar-se para um abismo imaginário para além das pernas do adulto, porém com a firme segurança de suas mãos. O texto que surge dessa simples brincadeira só pode ser concebido a partir do ato performativo que, para Zumthor (2007, p. 40) “não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço”.

Os textos rimados e ritmados enunciados as brincadeiras de colo ou de quintal (hoje de pátio, depois do advento da educação infantil obrigatória a partir dos quatro anos de idade) só fazem sentido quando atualizados pela performance. Isto é, sua emissão sem a brincadeira ou fora do espaço tradicional do jogo não permite a íntegra realização.

---

<sup>2</sup> O texto possui várias versões. Uma das mais conhecidas é: “Serra, serra, serrador / Serra o papo do vovô”.

Exemplo claro desse fato são os textos rimados cantados nas brincadeiras de pular corda, como o tão conhecido

Abacaxi-xi-xi  
Quem não sair é um saci.  
Abatalhão-lhão-lhão  
Quem não entrar é um bobão.

Os versos são extremamente simples, mas garantem, pelos paralelismos sintáticos, pelas repetições fônicas e vocabulares, pela regularidade do metro (hexassílabos e octossílabos alternados) o ritmo que cadencia os saltos e o giro da corda. No que se refere ao aspecto semântico, o texto só faz sentido quando efetivado no contexto da brincadeira. Ausente o jogo, os versos perdem a completude e deixa de haver a obra, isto é, “aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais.” (ZUMTHOR, 2005, p. 142).

A evidente vinculação entre o aspecto performático das poéticas orais da infância e a brincadeira conduz ainda à compreensão de que há embutida em todo exemplar desse repertório a necessidade do ato criativo pelo uso da imaginação. Ao brincar com tais textos, as crianças reproduzem algo que é da tradição, mas sempre inserindo a singularidade de seu grupo, de seu espaço-tempo. Zumthor (2007) aborda essa “atualização” da poética oral por meio do conceito de *movência*, isto é, as reiteraões re-criadoras que mantêm viva a memória oral.

No caso das poéticas orais da infância, a *movência* só pode se estabelecer no contexto da brincadeira e da imaginação, criativo por excelência e, segundo a psicanálise winnicottiana, definidor do estatuto de humanidade dos indivíduos. Para Winnicott (1975):

É com base no brincar, que se constrói a totalidade da existência experiencial do homem. Não somos mais introvertidos ou extrovertidos. Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos. (WINNICOTT, 1975, p. 93)

Análogo ao processo mais amplo e coletivo de *movência*, o *brincar* winnicottiano refere-se à constituição da experiência humana no contexto da subjetividade, em que o *eu* só

pode encontrar sentido na relação com o *outro*. Em que o ato criativo apenas se confirma no impacto da apreensão do *outro*.

Desta forma, é possível afirmar que as poéticas orais, na sua realização enquanto brincadeira tradicional, estabelecem-se por meio da interação do eu com o outro, do passado com o presente, da tradição com a re-criação. No caso das brincadeiras de colo, essa situação fica evidente na interação pai/mãe – criança, em que o adulto reitera, no presente, o que vivera antes, no lugar de criança. Quanto às brincadeiras de quintal, em que a interação imediata se dá entre as crianças, talvez a reiteração seja mais fluida, mais propensa às variações. É nesse contexto de menor fixidez que “batalhão” se torna “abatalhão”, e que, por exemplo, a brincadeira de “corre-cutia” altera e amplia seus versos a cada época, a cada região.

### **3 Poéticas orais, performance e escola**

Nos últimos tempos, as brincadeiras de quintal têm migrado para os pátios e quadras das escolas e das creches, em função do crescente afluxo de crianças para os espaços institucionalizados do ensino. Distantes da livre convivência entre as crianças, os exemplares da oralidade poética infantil assumem novos contornos, dada a diferença estabelecida no ato performático, principalmente pela presença adulta – na figura do professor – no comando do jogo.

Belintane e Lima (2008), em estudo sobre a relevância da presença da oralidade poética nas séries iniciais como fator determinante para o sucesso do percurso de entrada na cultura escrita, identificam, na apropriação de tais repertórios pela educação formal, alguns riscos:

O Ensino Infantil, ainda que sem conhecer muito os efeitos estéticos dos textos lúdicos da infância, costuma tê-los em seus currículos, como textos privilegiados para encetar o ensino explícito da escrita e da leitura. O problema é que o faz de uma forma um tanto utilitarista, desrespeitando sobretudo o que eles têm de melhor, que é justamente as possibilidades de trazê-los à interação e de aberturas de novos laços entre a fala cotidiana e suas formas especiais (verso, rima, paralelismo, metáforas, metonímias etc.). (BELINTANE e LIMA, 2008, p. 125)

O utilitarismo apontado como problema na pesquisa de Belintane e Lima tem sido observado pela pesquisa do projeto “Leitura literária no ensino fundamental – ciclo 1:

concepções e práticas”, vinculado à Universidade Estadual de Londrina e que tem por objetivo identificar a concepção de leitura veiculada pelos LDs de Língua Portuguesa desse segmento da Educação Básica.

Nas análises dos LDs do 1º e 2º anos do Ensino Fundamental<sup>3</sup>, tem sido uma constante a presença de textos oriundos das poéticas orais, nos mais diversos gêneros (cantigas, trava-línguas, brincadeiras rimadas, adivinhas, contos, etc.) sendo utilizados como pretexto para a abordagem do código alfabético.

Mesmo que muitos desses LDs tragam CDs como material de apoio para a realização de certas atividades baseadas em textos originalmente orais, há alguns pressupostos que podem ser questionados na abordagem que tem conduzido a apropriação de tais gêneros na educação básica.

Inicialmente, é preciso chamar a atenção para o fato de que, impressos no LD, tais textos manifestam-se fora de seu suporte original, ou seja, a voz. Entretanto, mesmo considerando haver hoje uma ampliação das dimensões da voz por meio dos registros e veiculações possibilitados pelas novas tecnologias (rádio, CD, vídeo, internet, etc.), faz-se necessário considerar a questão performática, no caso das poéticas da infância, em que a brincadeira é fator primordial. E não se pode dizer, ainda, que as novas tecnologias já substituam a interação corpórea das brincadeiras de quintal, urdidadas por ações como correr, pular, gritar, pegar etc.

Nesse sentido, o deslocamento do oral para o escrito e a alteração do contexto de interação promovidos por tais LDs têm mutilado os gêneros poéticos orais, na medida em que os reduz, ao que, na concepção de Zumthor (2005, p. 142), trata-se do texto – “sequência linguística que constitui a mensagem” – e que seria apenas uma parte de todo o complexo que constitui a obra.

Nos LDs analisados em nossa pesquisa, de um modo geral, a efetivação do primeiro contato com as poéticas orais ocorre a partir da escrita e não da voz. As cantigas – sonoras por excelência – têm sido apresentadas, inicialmente, por meio da escrita, formatadas como poemas para serem lidos. Mesmo nos casos em que há o CD como material de apoio, a orientação primeira, em geral, parte do contato com o registro escrito. Como consequência desse encerramento do texto à sua forma escrita, tem-se o inevitável divórcio entre o gênero e

---

<sup>3</sup> Foram analisadas, até o momento, doze coleções, restringindo-se o foco aos volumes do 1º e do 2º anos do Ensino Fundamental.

seu caráter performático. Sendo ou não de roda, quando reinscrita no contexto da sala de aula, a cantiga emudece e a brincadeira acaba.

Vale lembrar que, na condição de leitores iniciais, as crianças dos primeiros anos do Ensino Fundamental, quando colocadas diante de textos escritos, estão preocupadas ainda em decifrar o código alfabético e em remontar os enunciados, recuperando-lhes o sentido. Imersas nessas complexas operações, a percepção do ritmo e da sonoridade registrados pela escrita poética fica comprometida, talvez impossível. A apreensão das características estéticas consituíntes desses enunciados torna-se secundária, quando deveria ser a condição de entrada para a compreensão plena do campo discursivo em que opera.

Ao inverter o processo tradicional de vivência das poéticas orais, essas propostas dos LDs atuam também no contrafluxo da aprendizagem da leitura. Isto é, ao restringir o contato com a cantiga ao seu registro escrito, reduz-se também a dimensão do ato de ler, na medida em que é anulada toda a ambientação própria do discurso em que está instaurada. A leitura fica, assim, não apenas limitada à decifração alfabética, mas principalmente desarticulada, porque isolada dos demais elementos que constituem o enunciado original.

Exemplo mais marcante dessa situação é a apropriação de certos textos oriundos das poéticas orais, cuja estruturação impõe um único modo de enunciação para que se atinja o significado. Trata-se dos contos acumulativos, em que o recurso da reiteração é estruturante não só da narrativa, mas também do ato performativo.

O conto acumulativo impõe um desafio performático para o contador e para o ouvinte. O contador deverá lidar com a atuação de uma memória que surge da própria enunciação. O ouvinte deve fixar-se nos engates dessa memória, conferir se não ocorrem hiatos coesivos, memorizar, em silêncio, o fiar e o desfiar narrativos. A única possibilidade de fruição do conto acumulativo é a performance, em que todo o corpo atua: pela voz, pelo gesto, pelas expressões faciais, pelos movimentos e interação física com os ouvintes. Levado à escrita, perde-se o desafio, rompe-se o fio da memória, mingua o ato performático. Resta apenas um roteiro de ações enganchadas umas às outras e todas elas à reprodução incessante da anterior.

A estrutura básica dos contos acumulativos ocorre a partir da seriação de enunciados que se articulam numa longa cadeia (CASCUDO, 2002). Essa forma de composição permite acréscimos infinitos à sequência, confirmando, assim, o seu caráter performático. Trata-se de

enunciados que admitem muito facilmente o processo de movência e, nessa esteira, a interação por meio do ato criativo. Aquele que enuncia o conto acumulativo deve respeitar tão somente a estrutura e a seriação, tendo liberdade para preenchê-la de acordo com o contexto discursivo.

Em geral, os contos acumulativos se estruturam em duas etapas narrativas, operando um movimento de ida e outro de retroação. No movimento de ida narra-se, de modo linear, a sequência dos acontecimentos, acumulando-se os fatos. No movimento de retroação, ocorre uma retomada de todos os acontecimentos na ordem inversa de suas ocorrências.

O conto “A história da pimenta” (anexo 1) aparece transcrito em um dos LDs que compõe os *corpora* da pesquisa acima citada<sup>4</sup>. Seu enredo parte de uma situação simples, em que uma velha reclama o não pagamento de um produto por um comprador. Ela começa sua jornada pedindo ajuda ao rei, que se nega a resolver o problema. A partir daí, a mulher segue um caminho de pedidos a diversas personagens. Todas elas negam ajuda, exceto um cachorro, quando, então, ocorre o movimento reverso, de retomada da narrativa.

Toda a primeira parte do conto se estrutura em dois enunciados que se repetem ao longo da sequência: o discurso do narrador e o discurso da protagonista, a vendedora de pimentas.

O discurso do narrador assimila as falas das personagens e repete o mesmo enunciado a cada nova investida da vendedora, substituindo apenas o substantivo que refere os novos interlocutores:

O *rei* disse que o *homem* não lhe fazia mal. Foi dar parte à *rainha*.  
(Transcrito do LD)

E mais adiante,

O *boi* disse que a *água* não lhe fazia mal. Foi dar parte para a *onça*.  
(Transcrito do LD)

---

<sup>4</sup> Nos vários artigos de divulgação de nossa pesquisa, temos optado por não fornecer a referência bibliográfica do LD em que se encontram as atividades relatadas. Tal decisão pauta-se pelo entendimento de que a crítica estabelecida não se refere aos LDs ou aos seus autores, mas às concepções veiculadas por tais materiais e que não se restringem a esses meios.

A fala da vendedora concentra toda a armação acumulativa, como é possível verificar na transcrição a seguir, penúltima investida da velha e última armação acumulativa da primeira parte do conto:

Onça coma o boi, que o boi não quer beber a água, a água não quer apagar o fogo, o fogo não quer queimar o gato, o gato não quer comer o rato, o rato não quer picar a saia da rainha, a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta. (Transcrição do LD)

Diferentemente dos regramentos impostos pela escrita escolar, em que a repetição de palavras é arduamente contraposta pelo uso de sinônimos e pronomes, essa estrutura acumulativa é marcada pela própria repetição dos substantivos. De natureza performática, o conto acumulativo valoriza a repetição, o jogo da reiteração sonora a brincadeira de eco. A estética dessa poética oral é demarcada justamente por características que a afastam das sistematizações restritivas da escrita, na medida em que valoriza a sonoridade, libertadora do corpo pela emissão da voz.

Após a interrupção do ciclo constituído pela repetição das ações, instaura-se o movimento reverso da segunda parte do conto, que parece justificar sua elaboração tão somente pela apreensão performática do texto. Trata-se do momento de retomada, de reiteração memorialística do final para o início do percurso das ações que compõem a narrativa:

A onça disse: “não corra que eu vou comer o boi!”. O boi disse: “não me coma que eu vou beber a água!”. A água disse: “não me beba que eu vou apagar o fogo!”. O fogo disse: “não me apague que eu vou queimar o gato!”. O gato disse: “não me queime que eu vou comer o rato!”. O rato disse: “não me coma que eu vou picar a saia da rainha!”. A rainha disse: “não pique minha saia que eu vou prender o rei!”. O rei disse: “não me prenda que eu vou prender o homem!”. O homem disse: “não me prenda que eu vou pagar a pimenta!”. (Transcrito do LD)

É no movimento reverso, síntese de todo o percurso até então realizado, que o expectador sente o impacto do *sim* em contraposição ao *não*. A diferença do *sim* enunciado pelo cachorro inverte a narrativa, reverte a inércia das personagens e perverte o motivo de todo o percurso até então constituído. Põe em movimento todas as personagens até então caracterizadas pelas negativas dos poderes que lhes são “naturais”, ao menos nas histórias.

Vemos, portanto, que a aparente simplicidade do conto, pautada sobre a repetição e a reiteração dos enunciados, evoca uma complexa cadeia de sentido, que parte da inação, culmina com uma ação, deflagradora de toda uma construção caracterizada pela relação de causa e consequência, e se encerra com a mudança da situação inicial.

Esse complexo jogo de idas e vindas, reiterações e lembranças, na atividade performática, é apreendido, como foi dito antes, por uma interação que mobiliza todo o corpo. A obra inscreve-se em palavra, gesto, espaço, tempo, compasso. O interlocutor (ouvinte, expectador) compreende a narrativa a partir de todo o aparato estético e lúdico que constitui sua forma e seu modo de enunciação.

Ao restringir a enunciação do conto à notação escrita ou mesmo ao registro sonoro do CD, perde-se toda a riqueza de sua composição, cuja emissão em sua plenitude só é possível na manifestação performática, numa experiência compartilhada entre o contador e o expectador.

Na emissão do conto executada pelo CD, dilui-se o fenômeno da memória, antes apoiada tão somente no corpo e na própria performance. Ao ser transposto da praça para a sala de aula, veiculado pelo LD, para ser lido e, no melhor dos casos, ouvido pela execução do CD, o conto acumulativo perde sentido. Toda a estrutura acumulativa que, na oralidade, demanda um prodígio de memória, na escrita passa a ser cansativa e dispersiva, deflagradora de dificuldades de compreensão, sobretudo quando o material é direcionado a um público em pleno processo de alfabetização.

A situação torna-se ainda pior quando, a partir do registro escrito das poéticas orais, buscam-se questionamentos próprios de enunciados criados a partir da escrita. Tal situação ocorre na atividade proposta pelo LD de onde extraímos a transcrição do conto “A história da pimenta”.

Passamos, a seguir, a transcrever e analisar criticamente a atividade proposta, baseando-nos em todo o construto anterior sobre a relevância da performance como elemento constitutivo das poéticas orais.

A atividade de compreensão, localizada numa seção do LD intitulada “De olho no texto” (de onde já se evidencia o modo de apreensão a ser privilegiado), inicia com a proposta de emissão do texto pelo CD que faz parte do material de apoio. A indicação de uso do CD

para a atividade fica restrita ao exemplar do LD do professor. A criança tem diante de si apenas o seguinte enunciado:

O conto que você vai ouvir não parece ter fim...  
Por isso, esse tipo de história é conhecido como lenga-lenga.  
Ouça-o com atenção e descubra que problema a velha tinha e ninguém queria ajudar a resolver. (Transcrição do LD)

Para além do modo simplista e equivocado com que apresenta a “definição” do gênero a ser estudado pela criança, chama a atenção a proposta de compreensão baseada na descoberta de um conteúdo que é dado no primeiro enunciado do texto: “Uma velha vendeu pimenta a um homem e o homem não quis pagar.” (Transcrito do LD).

Nesse sentido, a atividade perde, de saída, toda a possibilidade de interação do leitor com o texto, já que, para atender ao comando, basta o aluno ouvir ou ler as treze primeiras palavras enunciadas.

Ao final da emissão sonora ou da leitura, são feitas três questões sobre o texto, as quais transcrevemos aqui acompanhadas das sugestões de resposta registradas no LD. A atividade tem indicação para ser realizada oralmente:

1. Qual era o problema da velha que ninguém queria ajudar a resolver? (Sugestão de resposta: Ter vendido a pimenta ao homem que não queria pagá-la.)
2. Qual foi a primeira personagem a quem a velha pediu ajuda e qual foi a última.? (Sugestão de resposta: A primeira foi o rei; a última, o cachorro.)
3. Por que a velha procurou as personagens na ordem em que aparecem na história? (Sugestão de resposta: Leve os alunos a perceber uma hierarquia de poderes). (Transcrito do LD)

A primeira questão apenas retoma a proposta inicial da atividade, antes de ser exibido o registro sonoro do conto, sendo que a crítica feita anteriormente se mantém aqui. A segunda questão parece insistir no mesmo modo de apreensão do conto proposto pela questão um. Valem as pontas, o início e o aparente fim. Depois de ter contato com todo o processo de seriação das ações, resta à criança notar apenas as personagens das extremidades. A repetição, a reiteração, a inércia que compõem a estrutura e o sentido da narrativa, ficam esquecidas.

A atividade três merece destaque. Diferentemente das demais, que parecem contar com a simples identificação de informações evidentes no texto, a terceira questão surge na contramão das demais. Requer da criança uma compreensão que talvez esteja além da

complexidade encontrada no texto, na medida em que propõe o estabelecimento de relações de sentido que não se veem no texto veiculado pelo LD.

A orientação ao professor para que conduza a observação dos alunos para a percepção de uma hierarquia de poderes parece disparatada do que, até então, foi construído enquanto percurso de compreensão do texto. Isto é, nas duas primeiras questões, o aluno é instado a apenas recolher dados evidentes: primeiro, a motivação inicial do pedido de ajuda, depois, os substantivos que referem as personagens. Na terceira questão, exige-se a compreensão da sequência narrativa a partir de uma experiência de mundo (a noção de hierarquia) que, certamente, a criança ainda não desenvolveu aos seis anos de idade.

Por outro lado, retomando a sequência das personagens a quem a velha recorre, vemos que não há qualquer possibilidade de se extrair uma regularidade hierárquica ao longo de toda a seriação. (Há que se questionar em que, por exemplo, o cão tem mais poder que uma onça, ou a rainha em relação ao rei.) Sendo assim, a questão busca um sentido que não há no texto e exige do leitor uma habilidade que demanda um conhecimento específico, ainda muito incipiente para o aluno do 1º ano.

A última questão da proposta torna flagrante o objetivo da atividade:

4. Relembre com os colegas quais são as personagens da história. (Sugestão de resposta: Velha, homem, rei, rainha, rato, gato, fogo, água, boi, onça, cachorro)

- O professor vai ditar o nome de cada uma delas. Antes de escrevê-los abaixo, pense com que letras começam e terminam. (Transcrito do LD)

A atividade de retomar a memória do texto parece muito interessante. No entanto, como tem por objetivo apenas a codificação escrita, não retoma o caráter acumulativo do conto. O aluno, para realizar essa atividade, precisa, tão somente, lembrar-se das personagens, isoladas do contexto, desvinculadas do jogo que as põe no discurso. A memória, assim, fica restrita à enumeração livre de palavras que, à exceção do cachorro, são todas compostas por, no máximo cinco letras: rei, rainha, rato, gato, fogo, água, boi, onça. E, nesse caso, é muito pouco para uma criança que acaba de entrar na escola e que, de modo geral, deseja ser lançada a situações desafiadoras.

O conto “A história da pimenta”, como outras narrativas acumulativas e todo o vasto repertório das poéticas orais, deve marcar presença nos primeiros anos do Ensino Fundamental. Seu potencial na ativação de uma postura ativa do expectador /leitor parece

fator essencial para a instauração de uma diferença nos modos de apreensão e de interação com os muitos enunciados e discursos com os quais se convive.

Nesse sentido, torna-se seguro afirmar que, levadas à escola, as poéticas orais não podem ficar restritas ao corpo silencioso e isolado da folha impressa, tampouco devem se manifestar apenas pela voz eletrônica e sem rosto dos CDs. Para que façam valer sua presença, as poéticas orais da infância devem entrar na escola instauradas pelo jogo performático.

Talvez, o primeiro a narrar “A história da pimenta” devesse ser o professor, valendo-se de todo gestual, modulações vocais, posturas diversas, que se tornassem marcas de memória. Na sequência, o desafio seria atribuído ao aluno, que, de início, em pequenos grupos, depois individualmente, poderia vivenciar outro aspecto da performance, com sua própria criação sobre a estrutura delimitada, buscando, desde já, sua brecha de autoria, princípio para o desejo de toda escrita.

#### **4 Considerações finais**

O presente artigo teve por finalidade chamar a atenção para a apropriação redutora das oralidades poéticas pelos livros didáticos de Língua Portuguesa.

Reproduzindo uma prática já criticada nos LDs dos ciclos posteriores do ensino básico sobre o uso de textos literários como pretexto para atividades com o código, as propostas didáticas veiculadas pelas editoras fazem uso dos textos de domínio público, furtando-lhes a essência performática e acondicionando-os às matrizes da escrita escolar. Nesse sentido, tomam de assalto aquilo que é de propriedade do povo, silenciam sua voz e apagam sua memória, já que a escrita não é, nesse caso, garantia alguma.

Torna-se, portanto, mais que urgente, pensando em uma perspectiva democrática de ensino, abrir a escola para a entrada das poéticas orais da infância em toda a sua dimensão estética, lúdica e performática. Porém, essa entrada impõe a manutenção da sua original prática discursiva, sem ajustes, sem adequações, justificada apenas pelo fato de se tratar de mais um dos campos que constituem essa complexa rede que conhecemos como língua, que nos identifica e nos singulariza.

## REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

BELINTANTE, Claudemir. **Oralidade e alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização e do letramento**. São Paulo: Cortez, 2013.

FERREIRO, Emilia; TEBEROSKY, Ana. **Psicogênese da língua escrita**. Tradução de Diana Myriam Lichtenstein, Liana Di Marco e Mário Corso. Porto Alegre: Artmed, 2008.

KATO, Mary. **O aprendizado da leitura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KLEIMAN, Angela. **Oficina de leitura: teoria e prática**. Campinas: Pontes, 2008.

LIMA, Sheila Oliveira. A polifonia dos textos orais na infância e as matrizes languageiras da leitura. In: DEL RÉ, Alessandra; FERNANDES, Silvia Dinucci. **A linguagem da criança: sentido, corpo e discurso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 117- 134.

SMITH, Frank. **Leitura significativa**. Tradução de Beatriz Affonso Neves. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Tradução de José Octavio A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.

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

## 6. ANEXO

A história da pimenta

Uma velha vendeu pimenta a um homem e o homem não quis pagar. Foi dar parte ao rei:

- Rei, prenda o homem que não quer pagar minha pimenta.

O rei disse que o homem não lhe fazia mal. Foi dar parte à rainha.

- Rainha, prenda o rei que o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

A rainha disse que o rei não lhe fazia mal. Foi dar parte para o rato:

- Rato, pique a saia da rainha, que a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

O rato disse que a rainha não lhe fazia mal. Foi dar parte para o gato.

- Gato, coma o rato, que não quer picar a saia da rainha, que não quer prender o rei, que não quer prender o homem, que não quer pagar minha pimenta.

O gato disse que o rato não lhe fazia mal. Foi dar parte para o fogo:

- Fogo, queime o rato, que o gato não quer comer o rato, o rato não quer picar a saia da rainha, a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

O fogo disse que o gato não lhe fazia mal. Foi dar parte para a água:

- Água, apague o fogo, que o fogo não quer queimar o gato, o gato não quer comer o rato, o rato não quer picar a saia da rainha, a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

A água disse que o fogo não lhe fazia mal. Foi dar parte para o boi:

- Boi, beba a água, que a água não quer apagar o fogo, o fogo não quer queimar o gato, o gato não quer comer o rato, o rato não quer picar a saia da rainha, a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

O boi disse que a água não lhe fazia mal. Foi dar parte para a onça:

- Onça, coma o boi, que o boi não quer beber a água, a água não quer apagar o fogo, o fogo não quer queimar o gato, o gato não quer comer o rato, o rato não quer picar a saia da rainha, a rainha não quer prender o rei, o rei não quer prender o homem, o homem não quer pagar minha pimenta.

A onça disse que o boi não lhe fazia mal. Foi dar parte ao cachorro.

O cachorro disse que ia correr a onça. A onça disse: “não me corra que eu vou comer o boi!”. O boi disse: “não me coma que eu vou beber a água!”.

A água disse: “não me beba que eu vou apagar o fogo!”. O fogo disse: “não me apague que eu vou queimar o gato!”. O gato disse: “não me queime que eu vou comer o

rato!”. O rato disse: “não me coma que eu vou picar a saia da rainha!”. A rainha disse: “não pique minha saia que eu vou prender o rei!”. O rei disse: não me prenda que eu vou prender o homem!” O homem disse: “não me prenda que eu vou pagar a pimenta!”.

Da tradição popular.

[Recebido: 01 out.14 – Aceito: 15 nov.14]

## O INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE OLHARES ESTRANGEIROS E DO PRÓPRIO “ÍNDIO”

Tarsila de Andrade Ribeiro Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem o propósito de contrastar a imagem e costumes do índio construídos a partir de textos de viajantes e missionários do século XVI com os textos do século XXI escritos pelos próprios escritores indígenas, tendo como base autores como Kaka Werá Jecupé, Olívio Jecupé, Eliane Potiguara e Lucio Flores. Entre os aspectos relevantes, serão destacados os acontecimentos da história do Brasil e a relação entre homem e natureza, reflexo de uma cosmovisão indígena peculiar. Utilizando a literatura como forma de divulgar seus costumes e preservar suas culturas, os escritores indígenas também fazem da arte da escrita uma forma de luta e resistência, enaltecendo vozes silenciadas durante séculos.

**Palavras-chave:** Índio. Escritos do século XVI. Literatura indígena contemporânea.

**RESUMEN:** Este artículo tiene el objetivo de contrastar la imagen y las costumbres del indio [indígena] construídas a partir de textos de viajeros y misionarios del siglo XVI junto a textos del siglo XXI escritos por los propios escritores indígenas, utilizando como base autores como Kaka Werá Jecupé, Olívio Jecupé, Eliane Potiguara e Lucio Flores. Dentre los aspectos relevantes serán destacados los acontecimientos de la historia de Brasil y la relación entre hombre-naturaleza, reflejo de una cosmovisión indígena peculiar. Utilizando la literatura como medio de divulgar sus costumbres y preservar sus culturas, los escritores indígenas también hacen del arte de la escrita una forma de lucha y resistencia, elevando voces silenciadas durante siglos.

**Palabras-clave:** Indio. Escritos del siglo XVI. Literatura indígena contemporânea.

Fazer uma observação sobre a presença do índio na literatura brasileira é uma atitude pautada em pontos de vista e, no mínimo, algo que carrega injustiça, dependendo do ponto escolhido: muitas vezes privilegia-se um lado da história que acaba por desconsiderar aspectos relevantes da cultura indígena, silenciando vozes, silenciando a cultura nativa. No contexto histórico brasileiro, foram utilizadas muitas palavras para descrever os costumes ameríndios por parte de viajantes e missionários. Por esse caminho, figuras como Antônio Vieira, Pêro Vaz de Caminha, Fernão Cardim, Padre José de Anchieta, Montaigne, Pêro de Magalhães Gândavo, Padre Manuel de Nóbrega, entre outros, foram personagens marcantes que registraram aspectos sobre os povos indígenas durante o período posterior à “descoberta” do território brasileiro.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira e especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: tarsila\_lima@yahoo.com.br

O termo “índio”, por si só, já demonstra apenas um lado da história, uma vez que é comum ser empregado em escritos para designar pessoas cujo comportamento difere daquele dos colonizadores e missionários: seriam seres de costumes diferentes, receberam uma nomenclatura própria que, com o passar dos tempos, criou um imaginário indígena a partir de conceitos políticos e religiosos europeus. O termo surgiu quando Cristóvão Colombo, que navegava rumo à Índia, chegou às Américas e enganou-se chamando os habitantes dessas terras de índios. Generalizando costumes de diversas etnias e fomentando uma ideia de acordo com os moldes estrangeiros, o imaginário criado pelos escritores que aqui estiveram durante e após a “descoberta” das novas terras na América possibilitou – e ainda possibilita – a propagação de uma ideia, muitas vezes, inadequada dos povos indígenas, o que gera preconceitos e os colocam à margem da sociedade.

Consideradas como representantes do início da literatura escrita sobre o Brasil, as narrativas desse período tratam da chegada dos portugueses, assim como da flora e da fauna desta terra e dos costumes dos povos que aqui a habitavam. Em sua grande maioria, enfatizam a riqueza da terra e o caráter bárbaro dos índios, que são enaltecidos como selvagens, sem rei, sem lei e sem fé. Tais discursos também ocultam uma proposta mais ampla de dominação, tanto em termos territoriais, como em termos religiosos.

A partir das próprias leituras de mundo de seus autores a literatura desse período se baseia em cartas e relatos, além de sermões, como ocorre com Antônio Vieira. Em umas das primeiras narrativas, realizada por Caminha, na *Carta a El-Rei d. Manuel*, o viajante escreve sobre a “descoberta”, começando seus relatos a partir do dia 21 de abril de 1500, data em que se iniciava a vista de terra e se anunciava um período de barbárie dos brancos em terras indígenas, além de um período de crimes, silenciamento e hierarquização de culturas através de formas de dominação. Os indígenas, culturalmente acostumados com a prática da oralidade, sofreram o silenciamento por parte do não-índio, na medida em que este, através da escrita e da brutalidade da colonização, conseguiu fazer com que prevalecesse a voz do eurocentrismo. A identidade da cultura indígena, então, é traçada a partir de discursos centrados no poder europeu.

Em suma, a carta de Caminha tem um caráter negocial, de assunto público e demonstra claramente a intenção dos que aqui chegavam, quer através dos temas abordados, quer através da menção à fé e à possibilidade de ouro na terra: “salvar” este povo e explorar o

território. Com uma imediatividade histórica, através de relatos diários, o discurso apresenta os pontos que interessavam ao rei:

Águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-à nela tudo por bem das águas que tem. Mas o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente. (CAMINHA, 1974, p. 82-3)

Portanto, analisando os escritos, encontramos uma submissão ao poder português, representado pelo rei. Tal submissão também guiará as narrativas de cunho religioso. Acerca da integração de interesses entre religião e colonização, mais precisamente em relação ao trabalho missionário desenvolvido em terras brasileiras, afirma Ana Lúcia de Oliveira:

Concebido por Inácio de Loiola em 1534 e aprovado por bula papel em 1540, o trabalho missionário desenvolvido pela Companhia de Jesus adequava-se aos novos tempos, em que o mapa-múndi estava sendo retraçado pelos descobrimentos portugueses. Nesse contexto, a disposição dos inacianos em catequizar os infiéis se afinava com a intenção expansionista e colonizadora da Coroa de Portugal, a qual acreditava que a colonização das novas terras só se efetivaria com a conversão de seus habitantes ao catolicismo. (OLIVEIRA, 2011, p. 30)

Desta maneira, não é preciso uma sensibilidade aguçada para compreender que grande parte dos textos escritos sobre a terra *brasilis* tenha sido construída através destes dois alicerces: interesses políticos e religiosos. Com um enfoque que potencializa os aspectos mais interessantes ao reino, descrevem tanto a riqueza da terra, como também o estilo de vida dos ameríndios: de um lado, o que a terra poderia trazer de benefício, principalmente o que concerne à sua exploração em busca de ouro e outras preciosidades; de outro, focando no caráter bárbaro e na fácil doutrinação através da catequese, de que forma o reino poderia exercer seu poder e dominação com os índios.

Caminha utiliza a palavra para fazer uma narrativa com grande presença de imagens, trabalhando bastante com visualismo, pondo diante dos olhos do leitor as cenas que pretende descrever. Os índios aparecem nos relatos como homens nus, sem nada que pudesse cobrir as suas “vergonhas”, com arcos e setas. Pardos, avermelhados, com bons rostos e bons narizes, bem feitos. A beleza das índias e as relações desses povos com a nudez são recorrentes ao longo da narrativa: “Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como tem em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1974, p. 38).

Há narrativas que retratam o modo de vida dos indígenas, o modo de dormir, como sobrevivem, como são suas ocas e a forma como lidam com o trabalho e que, tais escritos também possuem sua veracidade, enaltecendo, em alguns momentos, aspectos positivos das sociedades indígenas, quer pela beleza destes, quer por costumes das comunidades, como o espírito de coletividade.

Apesar de elogios à beleza dos indígenas, ao mesmo tempo, existe uma ênfase no caráter bárbaro (segundo a concepção dos próprios autores). Tais discursos, sendo regulados pelos interesses de colonizadores e de religiosos, expressam, através das palavras, seu ponto de vista eurocêntrico, esboçam interpretações limitadas, pois estão apenas valendo-se de um ponto da história, o ponto que silencia através de diversas ramificações (seus escritores) outras culturas.

Os temas da barbárie foram utilizados para o desenvolvimento de diversos textos. Gândavo (1980), em *História da Província Santa Cruz*, diz que os indígenas são cruéis, desumanos, com caráter vingativo e que só pensam em matar, beber e comer. O autor vai além e diz que são inconstantes, mutáveis, desonestos e tendem à sensualidade. Com uma lógica ausente da própria lógica, diz que em sua língua não existem as letras F, L e R, o que atribui a este fato a falta de rei, de lei e de fé dos indígenas. Tal cultura, segundo ele, não possui julgamento final, com benefícios para os bons e penas para os maus após a morte. Os índios obedecem de acordo com as suas vontades: “esta gente nam tem entre si nenhum Rei, nem outro genero de justiça, senam um principal em cada aldêa, que he como capitam, ao qual obedecem por vontade, e nam por força” (GÂNDAVO, 1980, p. 19).

No *Diálogo sobre a conversão do gentio* (2006), do Padre Manuel de Nóbrega, as conversas apontam para a rudeza dos índios e sua incapacidade de entender as coisas de Deus por serem tão bestiais, pensando apenas em matar e comer. Nos diálogos, ainda os comparam a cães e porcos. A estes pela maneira de se tratarem e pelos vícios; a cães, pelo fato de se comerem e se matarem. Também abordam a inconstância dos indígenas e a grande dificuldade de convertê-los, uma vez que parecem “desconverter” com grande facilidade, sendo bastante difícil entrar “a verdadeira fé” em seus corações.

Os costumes indígenas vistos como absurdos aos olhos dos europeus eram, também, uma forma de justificar a selvageria que praticavam com os povos indígenas. Desse modo, julgavam essas sociedades a partir de suas próprias referências, sob o crivo do olhar

estrangeiro, que não procurava estabelecer um discurso de compreensão do outro, mas reproduzia um discurso de superioridade. Assim, sendo escritas por não-índios, são narrativas sem a totalidade que o assunto possui, vista com o olhar do outro, não do próprio nativo.

Tempos depois, retornando à literatura brasileira através de diversos movimentos, o “índio”, embora presente, ainda carregava uma imagem construída através do olhar do outro. Mesmo figurando na proposta de uma valorização da nacionalidade entre os séculos XVIII e XIX, a imagem do índio é agora construída pelo viés de um comportamento moldado nos costumes herdados pela colonização, como ocorre em *O guarani* (2014), em que Alencar constrói um Peri, personagem índio, mas com comportamentos próximos de um ideal europeu de cavalheirismo. Somente em *Ubirajara* (2001) o autor procura desmistificar a imagem dos aborígenes que era habitualmente divulgada por escritores que tinham como referência a cultura ocidental. Nesta obra, em suas notas, estabelece uma leitura crítica acerca dos textos que consultou em suas pesquisas sobre a cultura indígena e sobre a prática da antropofagia, posicionando-se contra a visão eurocêntrica do índio como algo inferior, selvagem.

Oswald de Andrade, por sua vez, utilizou a antropofagia como pedra de escândalo para a criação do *Manifesto Antropófago* em 1928, enaltecendo aquilo que, nos escritos do período da colonização, era visto como algo incompatível com “costumes adequados” para uma sociedade. Na década de 1950, Oswald retornou à temática da antropofagia, dilatando as possibilidades de interpretação através de um olhar mais filosófico e antropológico. Nesta fase, amplia o conceito de antropofagia, expressando as inquietações de um escritor diante da realidade de seu país, não se limitando ao plano das artes e transcendendo a assimilação de conteúdos estrangeiros e transformação em algo próprio.

No *Manifesto Antropófago*, através de expressões como “já tínhamos” e “sabíamos”, já era possível verificar que o poeta apontava para o fato de que a solução não está fora, mas dentro. Assim, propunha uma sociedade com relações sociais não opressivas, com propriedade comum da terra, sem o domínio de classe pelo Estado e sem o domínio espiritual pelo sacerdócio. A antropofagia oswaldiana se torna uma proposta de ligação do homem à natureza e dos indivíduos entre si, com base na vida dos primeiros habitantes do Brasil. Foi importante, indubitavelmente, para colocar o índio em evidência e desenvolver ideias com base nos costumes das sociedades indígenas, como direito de propriedade, economia do ser e do haver e organização por classes, mas, ainda assim, foi um discurso de não-índios.

Um pouco mais a fundo no discurso do próprio índio, como forma de ouvir a sua voz, encontramos *Maíra* (1996), de Darcy Ribeiro, e *A expedição Montaigne* (1982), de Antonio Callado, por exemplo, apresentando novos caminhos para a construção do índio na literatura. No entanto, nos últimos anos, uma nova possibilidade vem sendo apresentada no universo literário: a figura do índio construída pelo próprio índio, utilizando a literatura como espaço para se inserir em sua própria história. Escritores como Olívio Jekupé, Eliane Potiguara, Daniel Munduruku, Kaka Werá Jecupé, entre outros, têm feito uso da literatura não apenas para contar seus costumes, mas igualmente como uma forma de luta, uma denúncia, uma arma contra valores impostos, em busca de uma sobrevivência que também abrange uma luta pelo direito à terra. De acordo com Olívio Jekupé (2009, p. 13), através da escrita, os povos indígenas podem mostrar ao mundo não apenas sua cultura, mas também os problemas como destruição da natureza, assassinatos e estupros nas aldeias e a briga por terras.

A literatura indígena vem crescendo, embora ainda exista uma escassez no que tange a estudos críticos. Por ser construída através de suas próprias vivências e englobando particularidades culturais, estruturadas a partir de uma cosmovisão própria, é preciso que seja lida reconhecendo os eixos aos quais se relaciona: seja a tradição oral, seja a relação que se estabelece no meio em que vive.

Nesse âmbito, é comum encontramos tanto obras tendo os mitos como foco principal, como também aquelas que, explicitamente, têm como objetivo esclarecer ao leitor que, durante anos, as vozes indígenas foram silenciadas e agora desejam contar uma história ocultada pelo poder etnocêntrico por meio de autobiografias, poesias ou mesmo romances. Como afirma Graça, em *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil (ANO)*, acerca do que seria uma literatura indígena no Brasil,

Identities, utopia, cumplicidade, esperança, resistência, deslocamento, transculturação, mito, história, diáspora e outras palavras andantes configuram alguns termos (possíveis) para designar, *a priori*, a existência da literatura indígena contemporânea no Brasil. (GRAÚNA, 2013, p. 19)

Não raras são obras cujo intuito é contar as tradições dos povos indígenas como forma de divulgar o seu próprio olhar acerca do universo, assim como preservar uma cultura tradicionalmente baseada no costume da oralidade. Costume esse que, aos poucos, foi se perdendo no tempo, quer através da imposição de uma nova língua – que, em nosso caso, se

trata da língua portuguesa –, quer através da própria imposição de crenças e costumes, de novas formas de pensar. Daí a grande importância que esses povos têm dado à escrita e até mesmo às práticas cinematográficas: através desses meios de expressão, podem registrar e fortalecer a preservação de sua cultura, ao mesmo tempo em que se tornam os próprios contadores de suas histórias, com seus próprios pontos de vista.

Portanto, fica evidente a íntima ligação entre a literatura e a realidade indígena e de seus próprios escritores. Eliane Potiguara, no “I Sarau de poéticas indígenas”, realizado em 19 de abril de 2009, na Casa das Rosas, em São Paulo, evidenciou essa ideia em uma de suas falas: “Eu não consigo fazer poesia sem falar sobre a nossa realidade” (CUNHA & GOLDEMBERG, 2010, p. 129). Um de seus poemas, contido no livro *Metade cara, metade mascada* (2004), se torna um grito que ecoa a causa indígena com um tom que mistura revolta e tristeza:

BRASIL  
Que faço com a minha cara de índia?  
E meus cabelos  
E minhas rugas  
E minha história  
E meus segredos?  
Que faço com a minha cara de índia?  
E meus espíritos  
E minha força  
E meu Tupã  
E meus círculos?  
Que faço com a minha cara de índia?  
E meu sangue  
E minha consciência  
E minha luta  
E nossos filhos?  
Brasil, o que faço com a minha cara de índia?  
Não sou violência  
Ou estupro  
Eu sou história  
Eu sou cunhã  
Barriga brasileira  
Ventre sagrado  
Povo brasileiro.  
Ventre que gerou  
O povo brasileiro.  
Hoje está só...  
A barriga da mãe fecunda  
E os cânticos que outrora cantavam  
Hoje são gritos de guerra  
Contra o massacre do mundo. (POTIGUARA, 2004, p.8)

Os elementos pertencentes à poesia, à ficção, aos mitos e aos costumes das aldeias misturam-se, o que torna necessário um cuidado especial no estudo da literatura indígena, um conjunto de produções ainda recente no universo literário e com estudos críticos em crescimento.

É comum, então, a literatura, dentro desse universo, ser utilizada para expressar uma forma de ver o mundo, uma cosmovisão em que tudo possui ligação na natureza. Um dos escritores que demonstra mais claramente esta visão é Kaka Werá Jecupé em seu livro *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio* (1998). Em suma, o livro apresenta o outro lado da história que foi silenciada durante séculos. Por terem eles maior evidência nas narrativas tratadas no início deste estudo, optamos por trabalhar com dois pontos: a visão indígena acerca do universo e a referente à história do Brasil, com intuito de contrapor com os textos anteriormente citados, observando, assim, as duas visões de um mesmo povo.

No livro, Kaka Werá apresenta ao leitor a forma de pensar, agir e ver o mundo das sociedades indígenas, tendo como base os ensinamentos ancestrais, passados a cada geração através da oralidade. Segundo ele, seu nome significa que seu espírito entoou um som, uma dança para a matéria, que o apresenta ao mundo como uma assinatura. É apresentado como neto do Trovão, bisneto de Tupã. Tal classificação evidencia o objetivo dessas culturas em se manterem conectadas à qualidade da Natureza de que descendem, potencializando a forte ligação entre homem e natureza, entre o humano e o divino.

O autor inicia sua fala com essa apresentação e, em seguida, procura esclarecer o que é ser índio. Sendo uma nomenclatura trazida pelos europeus no início da colonização e não própria desses povos, é evidente que os próprios indígenas não se intitulam como tal. Enquanto, para colonizadores e missionários, o termo “índio” acabou por ser utilizado para designar os habitantes das Américas e, de acordo com sua concepção de mundo, seres selvagens e de costumes inferiores; para os nativos, “ser índio” segundo a visão de Werá Jecupé, é acreditar que tudo possui espírito, até mesmo as palavras. Rever sintaxe. Assim, índio seria “uma qualidade de espírito posta em uma harmonia de forma” (JECUPÉ, 1998, p. 13), ou seja, um ser com concepção que engloba o mundo de maneira mais abrangente e

interligada, com uma maneira peculiar de se relacionar com o homem, com dimensões ocultas e, principalmente, com a natureza:

Em essência, o índio é um ser humano que teceu e desenvolveu sua cultura e civilização intimamente ligado à natureza. A partir dela elaborou tecnologias, teologias, cosmologias, sociedades, que nasceram e se desenvolveram de experiências, vivências, e interações com a floresta, o cerrado, os rios, as montanhas e as respectivas vidas dos reinos animal, mineral e vegetal. (JECUPÉ, 1998, p. 14)

Índio é um ser com costumes, com um modo de viver próprio, e isso se reflete em sua relação com o mundo, o que engloba, também, conceitos religiosos e difere da doutrina cristã em muitos aspectos, pois a natureza também se torna agente capaz de interferir na vida do ser humano, forças da natureza também funcionam como elementos criadores.

Para os povos indígenas, segundo Jecupé, existem os seres da terra, da água, do fogo e do ar, da mesma maneira que existem espíritos superiores e povos intermediários, como seres-trovão, seres-estrelas e povo-planta, povo-pedra. Os elementos da natureza estão diretamente relacionados com o início da humanidade, sejam esses elementos animais, minerais ou vegetais. Por tal motivo, também são capazes de gerar vidas e comunidades. O povo Karajá, por exemplo, possui o reconhecimento de que veio do Espírito das Águas (JECUPÉ, 1998, p. 27).

Por esse viés, temos a ancestralidade biológica, tendo o homem como descendente do próprio ser humano, e a anímica, em que o homem descende de elementos da natureza, como Sol, Lua, Terra, Água, Fogo, Ar, etc. Para esclarecer o assunto ao leitor, Jecupé argumenta:

No passado era difícil compreender o conceito indígena da ancestralidade, mas hoje em dia, com o reconhecimento científico de que o ser humano passa por vários estágios evolutivos até chegar ao homem, talvez seja mais fácil reconhecer esse pensamento. (JECUPÉ, 1998, p. 27)

Vemos uma notável diferença em relação à crença cristã, trazida pelos missionários europeus. O deus do branco seria o criador do mundo e de todos os seres, o todo poderoso que gera vida e tudo comanda, capaz de levar à salvação e de punir, gerando sentimento de culpa pela crença do pecado; enquanto, para o universo indígena, a criação e seu Criador estariam atrelados à natureza também: uma visão panteísta em oposição a uma visão antropocentrista.

Na poesia a seguir, de Olívio Jekupé (2009), o deus do branco não aparece como uma figura bondosa, discurso comum na cultura cristã. A poesia se torna tanto uma expressão das diferenças culturais em relação a esse Deus capaz de salvar e de amar todos os seres, como um grito de sofrimentos vivenciados pelos povos indígenas:

Deus dos brancos  
Vejo os brancos falarem tanto  
No seu grande Deus,  
Dizem que ele salva,  
Que faz milagres, que ama os ínfimos,  
Que é pai e dá a vida por todos.  
Só que fico indeciso  
Ele talvez não ame  
O nosso povo indígena  
Porque estamos sofrendo  
Há vários séculos  
E não há nada para nos salvar  
Das mãos dos brancos. (JEKUPÉ, 2009, p. 15)

Em *A terra dos mil povos*, Kaka Werá também aborda a questão da religião e da catequização. Segundo ele:

Índio, clã, tribo, espírito se integram de tal maneira que não se carece de religião, no sentido ocidental da palavra e também no sentido do que fizeram do sentido original da palavra. Conforme se diz, a palavra vem do latim *religare*, religar. Religar com alguma coisa. Com o Divino, com Deus. Foi essa a ideia trazida para estes trópicos no século XVI.  
Vimos que no decorrer deste século tem-se tentado manifestar essas ideias nos templos, catedrais, capelas, livros. E vê-se que essa ideia não se manifesta na atitude da civilização. Enquanto isso, o espaço entre a ideia e a atitude tem gerado a miséria humana. A palavra corre pelo governo humano em espírito, sem cumprimento do que se diz. Pois palavra e espírito estão longe. A voz sai morta, porém recheada de maquiagem para dar a impressão de vida. A palavra assina tratado de paz enquanto a mão acena guerra. A religião é surda, pois o espírito está mudo.  
Então, nesse sentido, não foi possível catequizar o índio a essa religião. Foi possível somente torná-lo bêbado e miserável. (JECUPÉ, 1998, p. 97)

Kaka Werá contesta uma ideia de catequização como salvação. Ao contrário, o ato de catequizar os índios, na verdade, só teria possibilitado miséria, distanciamento de sua cultura que seria sua própria “salvação”, já que o Grande Espírito fala através do silêncio presente em tudo e, nesse momento, “ele pode chamar de sua vida dentro da Vida, não há re-ligação a fazer” (JECUPÉ, 1998, p. 97).

A questão da religiosidade aparece muito frequentemente nas novas narrativas indígenas, como uma maneira de esclarecer sobre a relação entre o homem e o sagrado na visão indígena. Outro autor que trilhou esse caminho é Lucio Paiva Flores, índio Terena do Mato Grosso do Sul. Em seu livro *Adoradores do sol: reflexões sobre a religiosidade indígena* (2013), mostra as práticas religiosas desses povos. Utilizando passagens bíblicas e bases provenientes de uma cultura estrangeira, demonstra que a crença nas sociedades indígenas se baseia, principalmente, na relação com a natureza, onde Deus está presente em tudo e não exerce um papel ameaçador, sobrecarregado de culpas: para eles, o Criador também quer que seus filhos aproveitem e cuidem de tudo. Ao mesmo tempo em que não nega as contribuições da Igreja – principalmente na área da saúde e da educação -, evidencia as diferenças e divisões causadas por ela.

A questão da inconstância do índio, abordada por Antonio Vieira em seu *Sermão do Espírito Santo* (2001), parece ser esclarecida por Flores: primeiramente, informando que a cruz já era utilizada pelos Guaranis antes de 1500 (FLORES, 2003, p. 24), em segundo lugar, podem ir ao culto, ao templo, cantar, rezar, se batizarem, mas também voltam às suas origens, e não pretendem continuar a caminhada sem a valorização da sabedoria de sua cultura (?)Faltaram as aspas da citação(FLORES, 2003, p. 26). O autor ainda alerta para o fato de, no Brasil, não se questionar o que aconteceu com os povos que viviam aqui antes de 1.500, como ocorre em outros países como Canadá, em que a sociedade costuma questionar as práticas exercidas contra os povos indígenas. Em suas palavras:

Dizem que o Brasil é muito diferente dos outros países e nós cremos nisso. Não somos capazes sequer de questionar o que se fez com os 970 povos que viviam aqui em 1500; ao contrário, aqui os bandeirantes, maiores matadores de índios, são nossos heróis; por outro lado, catequizar índios foi prática tão nobre que pode levar à beatificação. (FLORES, 2003, p. 20)

Com essas novas formas de literatura surgindo, precisamos expandir nossos olhares, desfazer preconceitos construídos a partir da colonização e, também, modelos de análise ainda limitados. Com uma atitude assim, veremos a união possível entre realidade e mito, ou seja, um mundo aparentemente maravilhoso como parte da própria realidade. Para Kaka Werá, “mito” e realidade se fundem:

Essas histórias revelam o jeito do povo indígena contar a sua origem, a origem do mundo, do cosmos, e também mostra como funciona o pensamento nativo. Os antropólogos chamam de mito, e algumas dessas histórias são denominadas lendas. No entanto, para o povo indígena é um jeito de narrar outras realidades ou contrapartes do mundo em que vivemos. De maneira geral, pode-se dizer que o índio classifica a realidade como uma pedra de cristal lapidado que tem muitas faces. Nós vivemos em sua totalidade, porém só apreendemos parte dela através dos olhos externos. Para serem descritas, é necessário ativar o encanto para imaginarmos como são as faces que não podem ser expressas por palavras. (JECUPÉ, 1998, p. 68)

Quanto às partes em que são narrados acontecimentos da história do Brasil, destacamos algumas narrativas em que Jecupé as faz de modo cronológico e expõe o olhar dos povos que sofreram com as consequências da colonização. Os acontecimentos são expostos de 1500 até 1998, ano de publicação do livro, e englobam questões como a escravidão e os conflitos com seringueiros, madeireiros, hidrelétricas, multinacionais e mineradoras.

O ano de 1500 é iniciado com Cabral encontrando os Tupiniquins. A partir desse momento, muitos fatos são narrados, principalmente aqueles que mostram outro lado da história e evidenciam crueldades cometidas aos índios. Alguns deles: atentados contra a mulher indígena, a posse de terra e a liberdade dos índios, em 1534; a chegada da primeira missão jesuítica chefiada por Manuel de Nóbrega, em 1549; a “guerra justa” contra os Caetés promovida por Mem de Sá, em 1562; a liberdade dos índios reconhecida pela legislação portuguesa, em 1611, com exceção para aqueles presos por “guerra justa” e para os resgatados como prisioneiros de outros índios; a epidemia de varíola que aniquilou os Tupinambás da costa do Maranhão e Grão-Pará, em 1621; escravos guaranis são levados a São Paulo, em 1628; reintrodução da faculdade de escravizar índios pela “guerra justa”, em 1653; guerra de extermínio aos Timbiras no Maranhão, em 1727; a fundação do Serviço de Proteção ao Índio, em 1910; a pacificação de grupos como os Xavantes do rio das Mortes, área de expansão de fazendas de gado, em 1946; o crescente garimpo em terras indígenas, em 1983; Colônias indígenas do alto rio Negro passam a ser área indígena, em 1990, como meio de o Estado se livrar de responsabilidades de desenvolvimento comunitário ligadas à figura de colônia indígena; a exploração feita por integrantes do exército brasileiro em terras indígenas, levando mogno apreendido a leilão, em 1995; a denúncia do Instituto Nova Tribo acerca da presença de missões americanas catequizadoras e aliciadoras de povos indígenas na Amazônia e a biopirataria, em 1998.

A literatura indígena contemporânea, portanto, é não apenas uma possibilidade de criação por parte do “índio”, mas um espaço para as vozes desses povos que foram silenciadas durante anos. Fazendo o uso da escrita e de costumes que não oriundos de sua tradição, os indígenas utilizam a arte para preservar sua cultura e contar suas próprias histórias. A literatura, então, se torna uma forma de luta e resistência, assim como um grito por respeito.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **O guarani**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. **Ubirajara**. 18 ed. São Paulo: Ática, 2001.

CALADO, Antonio. **A expedição Montaigne**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a el-rei d. Manuel**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1974.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gentes do Brasil**. Belo Horizonte: São Paulo: EDUSP, 1980.

CUNHA, Rubelise da. **Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX**. P: Portuguese Cultural Studies. Vol. 1. Spring 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEONEPAPERS/P1RUBELISE-CUNHA.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

CUNHA, Rubelise da; GOLDEMBERG, Deborah. **Literatura indígena contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das poéticas indígenas**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 117-148, 2010.

FLORES, Lucio Paiva. **Adoradores do sol: reflexões sobre a religiosidade indígena**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. **História da Província de Santa Cruz**. Texto disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/literatura/obras\\_completas\\_literatura\\_brasileira\\_e\\_portuguesa/PEROMGANDAVO/SANTACRUZ/SANTACRUZ.PDF](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/literatura/obras_completas_literatura_brasileira_e_portuguesa/PEROMGANDAVO/SANTACRUZ/SANTACRUZ.PDF)>. Acesso em: 02 set. 2014.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio.**São Paulo: Peirópolis, 1998.

JEKUPÉ, Olívio. **Literatura escrita pelos povos indígenas.** São Paulo: Scortecci, 2009.

NÓBREGA, Padre Manuel da. **Diálogo sobre conversão do gentio.** Texto disponível em: <[http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM\\_ConversaoGentio\\_p.pdf](http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM_ConversaoGentio_p.pdf)>. Acesso em: 27 abr. 2014.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Pregando a toda criatura: Antônio Vieira e a semente no Mundo Novo. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (Orgs). **Descobrimo o Brasil: sentidos da literatura e da cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, 29-50.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara.** São Paulo: Global, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra.** 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VIEIRA, Antônio. **Cartas do Brasil.** HANSEN, Adolfo (Org.). São Paulo: Hedra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sermões.** v. 1. São Paulo: Hedra, 2001.

[Recebido: 24 set. 2014 - Aceito: 02 out. 2014]

## Entrevista



### LA VOCE DEL FESTIVAL E IL FESTIVAL DELLA VOCE, CLAUDIO POZZANI E LE SUE NAVIGAZIONI SULLA POESIA

(Intervista di Claudio Pozzani, condotto da Frederico Fernandes)

### A VOZ DO FESTIVAL E O FESTIVAL DA VOZ, CLAUDIO POZZANI E SUAS NAVEGAÇÕES PELA POESIA

(Entrevista de Claudio Pozzani, conduzida por Frederico Fernandes <sup>1</sup>)

Imagem: Projeto "A poesia do espaço público" – F. Fernandes

Gênova é sem sombra de dúvida a terra de grandes navegadores. De lá não saíram apenas Cristóvão Colombo e Américo Vespucci, como inclusive seus predecessores, os irmãos Ugolino e Vadino Vivaldi cujas histórias povoam o imaginário italiano. A viagem não é um deslocamento no espaço mas também no tempo e, por isso, é assim, como a poesia, uma forma de experiência. Desse modo, encontro nos versos de “Navegar é preciso”, que Fernando Pessoa publicou em *Mensagem*, não a semântica desgastada que faz do antigo lema da Escola de Sagres uma espécie de clichê, mas a oportunidade para pensá-los enquanto um fazer, o próprio fazer da poesia:

“Navegar é preciso; viver não é preciso”.  
Quero para mim o espírito [d]esta frase,

Genova è senza dubbio una terra di grandi navigatori. Da lì è venuto non solo Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci, anche come i loro predecessori, i fratelli Ugolino e Vadino Vivaldi, cui storie popolare abitano la fantasia italiana. Il viaggio non è uno spostamento nello spazio ma anche nel tempo e, quindi, è così, come in poesia, la forma di esperienza. In tal modo trovo nei versi del poema "Navigare è necessario," di Fernando Pessoa che ha pubblicato in suo libro *Messaggio*, non la logora semantica che rende il vecchio motto della Scuola di Sagres una sorta di luogo comune, ma l'opportunità di pensare a loro come un modo di fare, il fare la propria poesia:

"Navigare è necessario; vivere non è necessario"

<sup>1</sup> Esta entrevista foi realizada pelo projeto “A Poesia do Espaço Público: polissistemas literários e estratégias de inserção social do texto poético”, desenvolvido junto à Universidade de Bolonha, que conta com bolsa em nível de Estágio Sênior da CAPES/Fundação Araucária.

---

transformada a forma para a casar como eu sou:

Viver não é necessário; o que é necessário é criar.”

Claudio Pozzani navega por diversos mares, seja o da criação que o leva às águas da palavra, da música e da performance, seja o da organização do Festival Internazionale di Poesia, que transforma Gênova num porto seguro para artistas, músicos, poetas e escritores contemporâneos. Esta entrevista foi pactuada na visita que fiz a Gênova em 22 de maio, quando o Festival encontrava-se em meio aos preparativos da 20ª. edição, que aconteceu entre 6 e 16 de junho de 2014. Percebi na conversa com Pozzani que sua trajetória poética tinha muito a contribuir para os estudiosos da oralidade, além de ajudar a pensar o espaço dos festivais como próprio para a poesia oral. A conversa, iniciada em 03 de julho, alongou-se até meados de outubro, por conta da atribulada agenda de trabalho do poeta, que mesclava seu processo de criação com a participação em outros festivais e a organização da próxima edição do *Festival Internacional de Poesia*, para 2015.

A versatilidade poética de Pozzani é decorrência em grande parte da oralidade de onde ele tem seus pés definitivamente fincados. Os festivais poéticos tornam-se, assim, espaços privilegiados por onde vozes de diferentes poetas podem se encontrar, se reunir e fazer circular, de modo público e mais democratizado em relação ao mercado editorial, a poesia.

.....

**FREDERICO FERNANDES** - Altre volte a Genova, avevamo parlato del rapporto tra la voce e la poesia, anche come la vocalità sia presente nella poesia lineare. Adesso le faccio la domanda: che importanza ha la voce nel suo lavoro?

**CLAUDIO POZZANI** - È la voce che dà il corpo all'anima delle mie poesie.

Voglio per me lo spirito di questa frase, trasformata la forma per accordare come io sono :

Vivere non è necessario; ciò che è necessario è creare."

Claudio Pozzani naviga attraverso molti mari: sia il mare della creazione che lo porta nelle acque della parola, della musica e della performance, sia come curatore del Festival Internazionale di Poesia, che trasforma la città di Genova in un porto sicuro per artisti, musicisti, poeti e scrittori. Questa intervista è stata concordata durante la visita che ho fatto a Genova il 22 maggio, quando il Festival era in piena preparazione della 20ª edizione, che si è svolta tra il 6 e il 16 giugno 2014. Ho notato, nella visita a Pozzani, che il suo percorso poetico ha molto da offrire agli studiosi di oralità oltre che aiutare a pensare lo spazio dei festival come appropriato alla poesia orale. La conversazione è iniziata il 03 luglio e si è estesa fino a metà ottobre, a causa del fitto calendario di lavoro del poeta, che fonde il suo processo creativo con la partecipazione in altri festival e l'organizzazione della prossima edizione del *Festival Internazionale di Poesia* per 2015.

La versatilità poética di Pozzani è dovuta in gran parte all'oralità dove ha i piedi piantati di modo permanente. I festival di poesia diventano spazi privilegiati dove le voci di diversi poeti possono incontrarsi, stare insieme e fare circolare la poesia, in modo pubblico e più democratico in relazione al mercato editoriale, alla poesia.

.....

**FREDERICO FERNANDES** - Outras vezes em Gênova, havíamos falado sobre a relação entre a voz e a poesia, bem como a vocalidade presente na poesia linear. Agora lhe faço a pergunta: que importância tem a voz no seu trabalho?

**CLAUDIO POZZANI** - É a voz que dá corpo à alma das minhas poesias.

---

A testimonianza di ciò c'è il fatto che ho sempre privilegiato la dimensione orale e "live" rispetto alle pubblicazioni in volume. Con il reading posso avere un contatto diretto con i lettori/ascoltatori, senza filtri: le mie parole e la mia voce con la loro sensibilità.

Quando recito le mie poesie in pubblico in pratica le scrivo per una seconda volta. Dopo il lavoro di "scultura" e cesello che è la scrittura, la voce dà la vibrazione verso l'esterno. È come se ogni volta costruissi uno strumento musicale e poi lo suonassi.

Non è un caso, inoltre, che la mia opera più importante in Italia sia il CD "La marcia dell'ombra", che è stato anche nelle classifiche di preferenza delle radio italiane per molte settimane, prima volta per un album di poesie.

In alcune poesie utilizzo anche il corpo e la voce come strumenti percussivi, questo mi dà la possibilità di far entrare tutto me stesso anche fisicamente nella composizione di un testo.

**FF** - L'uso della voce e del corpo sembra ritrovare vigore, almeno nella poesia italiana, negli anni '70, con l'ermetismo di Montale (tra le chiacchiere e il flusso di voci diverse), o il ritmo orale di Bertolucci e di Sanguineti. Lei è in debito con questa generazione? In che misura ha qualche influenza sul suo lavoro? O si vede in un altro tempo completamente lontano da oralità praticata in quel momento?

**CP** - I primi ad aver sperimentato e in pratica ad aver "sdoganato" la poesia prettamente orale sono stati i Futuristi all'inizio del Novecento. Marinetti è uno dei poeti che mi ha influenzato di più, soprattutto per la sua figura di poeta-manager che aiutava i suoi colleghi artisti. L'ermetismo di Montale e soprattutto di Ungaretti e Sbarbaro è un'altra mia grande influenza. Devo dire che la poesia di Sanguineti (soprattutto) e Bertolucci non mi sembra molto corporea ma piuttosto cerebrale

A prova disso é o fato de que eu sempre privilegiei a dimensão oral e "ao vivo" em relação às publicações em volume. Com o *reading* pode haver um contato direto com os leitores/ouvintes, sem filtros: as minhas palavras e a minha voz com a sensibilidade deles.

Quando recito as minhas poesias em público na prática as escrevo por uma segunda vez. Após o trabalho de "escultura" e cinzel que é a escrita, a voz dá a vibração em direção ao exterior. É como se cada vez construísse um instrumento musical e, em seguida, o tocasse.

Não é por acaso, além disso, que a minha obra mais importante na Itália seja o CD "La marcia dell'ombra", que também estava no ranking de preferências das rádios italianas por várias semanas, foi a primeira vez para um álbum de poesias.

Em algumas poesias utilizo até o corpo e a voz como instrumentos de percussão, isso me dá a possibilidade de trazer tudo de mim mesmo, também fisicamente na composição de um texto.

**FF** - O uso da voz e do corpo parece reencontrar vigor, pelo menos na poesia italiana, nos anos 70, com o hermetismo de Montale (entre os diálogos e o fluxo de diferentes vozes), o ritmo oral de Bertolucci e de Sanguineti. Você está em débito com esta geração? Em que medida tem alguma influência sobre o teu trabalho? Ou você se vê em outro tempo completamente longe da oralidade praticada naquele momento?

**CP** - Os primeiros a terem experimentado a prática em ter "direitos pagos" com a poesia puramente oral foram os Futuristas no início do século XIX. Marinetti é um dos poetas que mais me influenciou, especialmente pela sua figura de poeta-manager que ajudava seus colegas artistas. O Hermetismo de Montale e principalmente de Ungaretti e Sbarbaro é a minha outra grande influência. Devo dizer que a poesia de Sanguineti (principalmente) e a de Bertolucci não me parecem muito corpóreas,

e neanche troppo orale. Più in generale la poesia italiana dagli anni 60' in poi non mi entusiasma e non rientra molto nella sfera delle mie influenze. Come oralità di quel periodo potrei citare piuttosto la Vicinelli e Spatola.

Le mie radici "orali" affondano quindi nel Futurismo, nella *Beat Generation*, nella poesia indigena sudamericana, nel rock.

**FF** – Recentemente, ho visto la sua performance in Rai 1, fatta nel 2009 credo, in cui esiste un'influenza indigena evidente nel suo lavoro<sup>2</sup>. Come è nata la sua performance? Che cosa viene prima: il testo o il testo è fatto con la rappresentazione? Ogni gesto è pensato prima o c'è una improvvisazione come i futuristi? E ora rammento un altro tema molto importante per l'oralità: la canzone. Nel suo CD "La Marcia dell'ombra", la parola sembra essere più forte della musica, cioè, c'è una poesia che sopravvive senza gli arrangiamenti musicali. Presumo, e potrei sbagliarmi, che la parola (il verbo) viene prima della musica, la musica è anche sua responsabilità o si tratta di un lavoro di gruppo? Crede che la tecnologia di un CD o MP3 stiano aiutando a diffondere la poesia?

**CP** - La poesia di quella performance, "Cerca in te la voce che non senti" ha come sottotitolo "invocazione per voce, cassa toracica e solitudine" ed è nata come una coniugazione tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, che è alla base di tutte le pratiche religiose, alchemiche ed esoteriche. Ha un testo già ritmico ho inserito il refrain percussivo per riunire nella mia voce e nel mio corpo l'evocazione sciamanica e la riflessione filosofica. Per rispondere alla seconda domanda, il mio rapporto con la musica è molto stretto, avendo un lungo

nem cerebrais e não muito orais. Em termos gerais, a poesia dos anos 60 em diante não me entusiasma e não entra na esfera das minhas influências. Como oralidade daquele período, eu poderia citar a Vicinelli e Spatola.

As minhas raízes "orais" afundam, portanto, no Futurismo, na *Beat Generation*, na poesia indígena sul-americana, no rock.

**FF** - Recentemente, tive contato com a sua performance na Rai 1, feito em 2009, creio, na qual existe uma influência indígena evidente em seu trabalho. Como é produzida a sua performance? O que vem primeiro: o texto ou o texto é feito com a apresentação? Cada gesto é pensado antes ou há uma improvisação como os futuristas? E agora eu me lembro de outro tema muito importante para a oralidade: a canção. No seu CD "A Marcha da sombra", a palavra parece ser mais forte do que a música, ou seja, tem uma poesia que sobrevive sem os arranjos musicais. Presumo, e eu posso estar errado, que a palavra (o verbo) vem antes da música, a música também é de sua responsabilidade ou se trata de um trabalho de grupo? Você acredita que a tecnologia de um CD ou MP3 estão ajudando a difundir a poesia?

**CP** - A poesia daquela performance, "Procura em você a voz que não escuta", tem como legenda "invocação por voz, caixa torácica e solidão" e nasceu como uma combinação entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, que é a base de todas as práticas religiosas, alquímicas e esotéricas. Tem um texto já rítmico, eu inseri o refrão percussivo para reunir na minha voz e no meu corpo a evocação xamânica e a reflexão filosófica. Para responder à segunda pergunta, a minha relação com a música é muito próxima, tendo uma longa história em grupos de rock e de

<sup>2</sup> Esta apresentação pode ser assistida pelo Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yhXH5vGnH0>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

passato in gruppi rock e di musica sperimentale, ma nel CD "La Marcia dell'ombra" volevo che la musica si inserisse nelle fessure tra una parola e l'altra delle mie poesie e non essere né un semplice sottofondo, né far diventare canzoni i miei testi. Le poesie nell'album sono recitate come faccio di solito quando effettuo i reading solista, la musica non ha mutato assolutamente la versione orale dei testi. Scrivere testi per canzoni e scrivere poesie sono due cose completamente diverse: nel primo caso le parole sono il 50% di un tutto, nel secondo le parole hanno in loro la musica e il ritmo. Anche per questo usare il testo di una poesia per fare una canzone ha dato sempre esiti scarsi e non interessanti.

Infine, senz'altro CD ed Mp3 stanno aiutando molto la poesia, o meglio, l'oralità della poesia. C'è stato un periodo nel quale la poesia era rinchiusa solo nei libri e il mondo poetico era appannaggio solo di accademici, critici, editori. Anche grazie ai nuovi supporti e a Festival come il mio, si è aperto questo universo e c'è la possibilità di raggiungere il pubblico direttamente.

**FF** - Anche io sono d'accordo che la canzone e la poesia siano due cose diverse e, aggiungo, con le relazioni distinte tra loro, che non riusciremo a discuterle qui. Facendo riferimento alla domanda precedente, la prego di dirmi come la musica emerge nel suo lavoro. È il frutto della sua esperienza come musicista o è uno sforzo collettivo? Insisto su questo tema perché, con le nuove tecnologie, il lavoro di squadra è molto comune, dove il poeta, pur essendo il protagonista e responsabile del processo, non esegue tutte le fasi di creazione.

**CP** - Come dicevo, ho un rapporto molto stretto con la poesia, per aver suonato e cantato in gruppi rock e di musica sperimentale. Questa attività, che prosegue tuttora come compositore prevalentemente per terzi, entra anche inconsapevolmente nella mia scrittura, soprattutto in alcune poesie dove

música experimental, mas no CD "A Marcha da sombra" eu queria que a música se inserisse nas fissuras entre uma palavra e outra da minha poesia, e não ser apenas um fundo simples, nem fazer meus textos se transformarem em canções. As poesias no álbum são recitadas como eu costumo fazer, quando faço o *reading* solista, a música não mudou absolutamente a versão oral dos textos. Escrever textos para canções e escrever poesia são duas coisas completamente diferentes: no primeiro caso, as palavras são 50% de um todo, no segundo as palavras têm em si a música e o ritmo. Por isso usar o texto de uma poesia para fazer uma música sempre deu resultados escassos e desinteressantes.

Enfim, sem mais, CDs e MP3s estão ajudando muito a poesia, ou melhor, a oralidade da poesia. Houve um período no qual a poesia era confinada apenas nos livros e o mundo poético povoado apenas por acadêmicos, críticos e editores. Também graças aos novos suportes e festivais como o meu se abriu este universo e existe a possibilidade de atingir o público diretamente.

**FF** - Eu também concordo que a música e a poesia são duas coisas diferentes e, acrescento, com relações distintas entre elas, que não conseguiríamos discuti-las aqui. Mas referindo-se à pergunta anterior, lhe peço que me diga como a música emerge em seu trabalho. É o fruto da sua experiência como musicista ou é um esforço coletivo? Insisto nesta questão, porque, com as novas tecnologias, o trabalho em equipe é condição muito comum, em que o poeta, mesmo sendo protagonista e responsável pelo processo, não executa todas as fases da criação.

**CP** - Como eu disse, eu tenho uma relação muito próxima com a poesia, por ter tocado e cantado em bandas de rock e de música experimental. Esta atividade, que continua como compositor prevalentemente para terceiros, entra mesmo inconscientemente na minha escrita, especialmente em algumas

è più forte l'elemento ritmico e il ricorso a refrain, frasi che ritornano come ritornelli durante il componimento. In particolare, per realizzare il CD "La Marcia dell'ombra", in alcuni casi sono partito da idee armoniche che avevo in testa e che ho sviluppato con Fabio Vernizzi che è un compositore e pianista di incredibile apertura e talento e con Andrea Vialardi, mago del *software*, che riusciva a tradurre esattamente i suoni e le atmosfere che avevo immaginato. In altri casi ho sposato il mio testo a una musica preesistente di Fabio e, come per magia, sembrava che lui avesse scritto quelle melodie per le mie poesie. Mi piace collaborare con musicisti che non si limitino a un sottofondo o a improvvisare sotto i miei testi: se c'è uno strumento ad accompagnarmi, voglio far diventare le mie poesie una sorta di "canzoni parlate", dove ci siano pause, intermezzi, crescendo secondo una partitura. Mi piace molto interagire con il violoncello: trovo sia lo strumento ideale per la voce umana.

**FF** - Anche io penso sia bellissimo questo lavoro con il violoncello e la sua opera poetica orale è molto rappresentativa di come il poeta può interagire non solo con gli strumenti musicali, ma anche con il corpo, trasformandolo in musica. Ora mi dica una cosa: lei ha una carriera che ha avuto inizio con la pubblicazione di un libro di poesie *Saudade & Spleen*, nel 2000 e due anni dopo ha pubblicato il romanzo *Kate e moi* (entrambi pubblicati da editori francesi), e, infatti, è stato un poeta internazionale, con pubblicazioni in Armenia, Ecuador, Costa Rica, Georgia, Venezuela, Spagna e Albania.

Cosa l'ha portata a fare poesia su CD? È la registrazione della voce che è in grado di estendere il lavoro del poeta? L'oralità è più forte della scrittura nella sua poesia? E non posso terminare senza prima chiederlo: lei usa una parola molto cara nella lingua portoghese che è "saudade" (è una parola che compare spesso nello "cancioneiro" medievale

poesias onde é mais forte o elemento rítmico e o uso do refrão, frases que voltam como coros durante a composição. Em particular, para realizar o CD "A Marcha da sombra", em alguns casos, comecei das ideias harmônicas que tinha na cabeça e que desenvolvi juntamente com Fabio Vernizzi, que é um compositor e pianista de incrível abertura e talento e com Andrea Vialardis, mago do *software*, que conseguia traduzir exatamente os sons e atmosfera que eu tinha imaginado. Em outros casos, eu casei o meu texto com uma música pré-existente de Fabio e, como por magia, parecia que ele tinha escrito aquelas melodias para as minhas poesias. Eu gosto de trabalhar com músicos que não se limitam a um fundo ou a improvisar sob meus textos, se existe um instrumento a me acompanhar, eu quero fazer as minhas poesias uma espécie de "canções faladas", onde existam pausas, interlúdios, crescendo de acordo com uma partitura. Eu realmente gosto de interagir com o violoncelo: acho que é o instrumento ideal para a voz humana.

**FF** - Eu também acho belíssimo esse trabalho com o violoncelo e a sua obra poética oral é muito representativa de como o poeta pode interagir não só com seus instrumentos musicais, mas também com o corpo, transformando-o em música. Agora me diga uma coisa: você tem uma carreira que começou com a publicação de um livro de poesia *Saudade & Spleen*, em 2.000 e, dois anos mais tarde, publicou o romance *Kate e moi* (ambos publicados por editores franceses), e, de fato, era um poeta internacional, com publicações na Armênia, Equador, Costa Rica, Geórgia, Eslováquia e Albânia desde então.

O que te levou a fazer poesia em CD? É o registro da voz que é capaz de estender o trabalho do poeta? A oralidade é mais forte do que a escrita em sua poesia? Não posso parar antes de perguntar: você usa uma palavra muito querida na língua portuguesa que é a "saudade" (é uma palavra que aparece muitas vezes no "cancioneiro" medieval português)

portoghese). Che senso ha questa parola nella sua poesia?

**CP** - Tutti i miei libri sono pubblicati in Francia e in altri Paesi ma non in Italia, anche per una mia scelta, visto che non ho l'ansia di fare un libro a tutti i costi, ma preferisco aspettare di avere un editore con una buona distribuzione nazionale. Per questo ho deciso di fare un CD, che infatti è andato nelle radio di tutta Italia e senz'altro ha avuto più impatto di un libro, anche se le poesie sono le stesse. Mi piaceva l'idea che la gente potesse ascoltare i miei versi mentre guidava o nell'Ipod. Poi è vero, la voce aggiunge una dimensione al supporto cartaceo. Il prossimo passo sarà una serie di cortometraggi ispirati ognuno ad una poesia. Non è che l'oralità sia più forte della scrittura: l'oralità è nella scrittura e viceversa. Sono due cose che si compenetrano e si arricchiscono a vicenda. Infine, la Saudade: essendo genovese ho già la sonorità portoghese-brasiliana nella mia cadenza e poi Genova è la città italiana che incarna meglio l'idea di saudade, visto che quando si è qui molto spesso bisogna andarsene per poter fare qualcosa e quando poi si è lontani si soffre pensando ai colori, gusti e odori di questa città misteriosa e magica. Nella mia poesia c'è molto questa componente di nostalgia e noia esistenziale in contrasto tra loro... saudade & spleen, appunto.

**FF** - Ora sta parlando di Genova, lei svolge un lavoro molto importante in questa città (e infatti è ciò che mi ha portato a Genova) che è il *Festival Internazionale di Poesia*. Attualmente, ci sono molti festival di poesia in diverse città del mondo organizzati da poeti. Questo fatto mi porta alla Polisystem Theory sviluppata da Israel Itamar Even-Zohar, secondo cui il poeta o scrittore assumono ruoli di "produttori culturali". Il ruolo del produttore al posto dello scrittore coincide con i rapporti di tanto poeti sperimentali

Que sentido esta palavra faz na tua poesia?

**CP** - Todos os meus livros são publicados na França e em outros países, mas não na Itália, até mesmo por minha escolha, visto que não tenho a ansiedade de fazer um livro a todo custo, mas prefiro esperar para ter um editor com uma boa distribuição nacional. Por isso que eu decidi fazer um CD, que na verdade foi para o rádio em toda a Itália e, certamente, teve mais impacto do que um livro, mesmo sendo as mesmas poesias. Eu gostava da ideia de que as pessoas pudessem ouvir os meus versos durante a condução ou no iPod. É também verdade, a voz acrescenta uma dimensão ao suporte do papel. O próximo passo será uma série de curta-metragens inspirados cada um em uma poesia. Não é que a oralidade seja mais forte do que a escrita: a oralidade é na escrita e vice-versa. São duas coisas que se compenetraram e se enriquecem mutuamente. Enfim, a Saudade: Por ser genovês tenho a sonoridade portuguesa-brasileira na minha cadência e, depois, Gênova é a cidade italiana que melhor encarna a ideia de saudade, visto que quando se está aqui, muitas vezes precisa ir para poder fazer alguma coisa, em seguida, quando se está longe, sofre em pensar nas cores, sabores e cheiros desta cidade misteriosa e mágica. Na minha poesia, tem muito esse elemento de nostalgia e tédio existencial em contraste entre eles ... saudade e spleen, exatamente.

**FF** – Agora, falando em Gênova, você desenvolve um trabalho muito importante nesta cidade (e de fato é isso que me trouxe a Gênova), que é o *Festival Internacional de Poesia*. Atualmente, existem muitos festivais de poesia, em diferentes cidades no mundo, organizados por poetas. Esse fato me leva a Polisystem Theory desenvolvida por Israel Itamar Even-Zohar, na qual o poeta ou escritor assumem o papel de "produtores culturais". O papel do produtor no lugar do escritor coincide com relatos de muitos poetas experimentais

contemporanei (tra loro Enzo Minarelli e Maurizio Nannucci, per esempio), che svolgono molte attività come organizzatori di festival, editori, artisti, al fine di mediare il lavoro poetico fatto da loro e dal gruppo di lavoro, con il público. Pensa che questa teoria di Even-Zohar sia valida? C'è a Genova un gruppo poetico alla ricerca di spazio nel sistema letterario italiano e che vede il *Festival Internazionale di Poesia di Genova* come una porta di entrata in questo sistema?

**CP:** I poeti si trovano ad operare in uno dei campi culturali più difficili in quanto la poesia è probabilmente la forma d'arte più lontana dall'idea di business, a causa di molti luoghi comuni sbagliati che media e sistema educativo hanno contribuito a disseminare.

Ecco perché, nel campo dell'organizzazione di eventi artistici, nella poesia ci sono molti poeti che organizzano. Difficilmente le mostre d'arte sono organizzate da pittori o scultori o grandi concerti da musicisti o compositori: i festival di poesia, invece, sono spesso creati da poeti che, tra l'altro, spesso trovano la propria dimensione artistica e letteraria schiacciata da quella organizzativa.

Ho creato il *Festival Internazionale di Poesia di Genova* proprio per conquistare uno spazio per la divulgazione della poesia contemporanea e per gli scambi culturali tra i Paesi di tutto il mondo attraverso questa forma d'arte. Ho lanciato questo Festival quando nessuno in Italia parlava di poesia, tantomeno i media e i giornali, né c'erano altre manifestazioni di questo livello. In un Paese come l'Italia, agli ultimi posti come letture di libri, con un sistema scolastico con molti problemi e con un alto tasso di analfabetismo di ritorno, creare un festival di poesia e soprattutto mantenerlo al top per venti anni è una grande scommessa e un grande sforzo.

Rispetto ad altri Festival di Poesia, che sono più settoriali e invitano solo un certo tipo di autori, quello di Genova ha sempre avuto un'apertura a 360°, con l'unico criterio della qualità. Qui vengono poeti sonori e lineari,

contemporâneos (entre eles Enzo Minarelli e Maurizio Nannucci, por exemplo), que realizam muitas atividades, como os organizadores de festival, editores, artistas, a fim de mediar a obra poética feita por eles, e pelo grupo de trabalho com o público. Você acha que essa teoria de Even-Zohar é válida? Tem em Gênova um grupo poético à procura de espaço no sistema literário italiano e vê o *Festival Internacional de Poesia de Gênova* como uma porta de entrada neste sistema?

**CP -** Os poetas se encontram a operar em um dos campos culturais mais difíceis enquanto a poesia é, provavelmente, a forma de arte mais distante da ideia de negócio, como resultado de muitos estereótipos errados que a mídia e o sistema de ensino têm ajudado a disseminar.

É por isso que, no campo da organização de eventos artísticos, na poesia existem muitos poetas que organizam. Difícilmente as exposições de arte são organizadas por pintores ou escultores ou grandes concertos por músicos ou compositores: os festivais de poesia, no entanto, são muitas vezes criados por poetas que, a propósito, muitas vezes encontram a sua própria dimensão artística e literária esmagada por aquela organizativa.

Eu criei o *Festival Internacional de Poesia de Gênova* exatamente para conquistar um espaço para a divulgação da poesia contemporânea e os intercâmbios culturais entre os países de todo o mundo através desta forma de arte. Lancei este festival quando ninguém falava de poesia na Itália, muito menos na mídia e nos jornais, nem tinham outras manifestações deste nível. Em um país como a Itália, nos últimos lugares de leituras de livros, com um sistema escolar com um monte de problemas e com uma elevada taxa de analfabetismo, criar um festival de poesia e, sobretudo, mantê-lo ao topo por 20 anos é uma grande aposta e um grande esforço.

Em comparação a outros festivais de poesia, que são mais setoriais e convidam apenas um determinado tipo de autores, esse de Gênova sempre teve uma abertura de 360°, com o

performer e poeti classici. Non vogliamo mettere barriere pregiudiziali. Mi piacciono i contrasti, quando sono forieri di una visione allargata e non omologata della creatività poetica.

Il Festival è diventato un luogo di incontro e di produzione di nuovi progetti per molti autori, non soltanto italiani. Il CVT, l'associazione che lo organizza e di cui sono fondatore, è una sorta di casa di produzione di eventi e prodotti culturali, in Italia e all'estero.

**FF** - Potrebbe elencarmi alcuni dei principali frutti raccolti, in chiave letteraria, con la ventesima edizione del festival? Cosa vuoi dire con "Parole Spalancate", è questo lo spirito del festival, si sta aprendo la parola a tutti?

**CP** - Innanzitutto siamo riusciti a far parlare di poesia quando pochi lo facevano. Non dimentichiamo che quello di Genova è il festival internazionale di poesia più antico in Italia, almeno di questa levatura. Poi un altro successo ottenuto è quello di aver contribuito a far conoscere e pubblicare decine di poeti da tutto il mondo e di ridare a Genova il ruolo di capitale di poesia che aveva avuto per molti periodi del Novecento. Il nome "Parole Spalancate" riassume la filosofia della manifestazione: parole che si aprono, poesia a 360°, senza filtri critici, ricorrendo alla voce dell'autore.

**FF** - Come è la risposta al festival da parte del pubblico genovese? Quali sono gli impatti più diretti? Si potrebbe parlare dell'assimilazione di nuovi linguaggi poetici, cioè, di un linguaggio poetico capace di provocare uno "stato di eccezionalità", di sospendere l'essere umano dalla vita ordinaria? In altre parole, possiamo dire che il *Festival Internazionale di Poesia di Genova* sia un movimento di "educazione poetica", veramente plurale, in cui circolano voci di diverse nazionalità e,

único critério de qualidade. Aqui vêm poetas sonoros e lineares, performers e poetas clássicos. Não queremos colocar barreiras preconceituosas. Eu gosto dos contrastes quando são precursores de uma visão mais ampla e não aprovadas de criatividade poética. O Festival se tornou um local de encontro e de produção de novos projetos para muitos autores, não apenas Italianos. O CVT, a associação que o organiza e da qual sou fundador, é uma espécie de casa de produção de eventos e produtos culturais, na Itália e no exterior.

**FF** - Poderia elencar alguns dos principais frutos colhidos, em chave literária, com a vigésima edição do festival? O que você quer dizer com "Palavras Escancaradas", este é o espírito do festival, é abrindo a palavra a todos?

**CP** - Primeiramente, fomos capazes de falar de poesia quando poucos o faziam. Não podemos esquecer que aquele de Gênova é o festival de poesia mais antigo na Itália, pelo menos deste calibre. Em seguida, outro sucesso é o de ter contribuído para promover e publicar dezenas de poetas de todo o mundo e de dar a Gênova o papel de capital da poesia que havia tido por muitos períodos do século XX. O nome "Palavras Escancaradas", resume a filosofia da manifestação: palavras que se abrem, poesia 360°, sem filtros críticos, recorrendo à voz do autor.

**FF** - Como é a capacidade de resposta do festival da parte do público genovês? Quais são os impactos mais diretos? Poderíamos falar de assimilação das novas linguagens poética, isto é, de uma linguagem poética capaz de provocar um "estado de exceção", de suspender o ser humano da vida cotidiana? Em outras palavras, podemos dizer que o *Festival Internacional de Poesia de Gênova* se trata de um movimento de "educação poética" verdadeiramente plural, no qual circulam

---

anche, diversi modi di fare poesia?

**CP-** Il pubblico ha reagito bene fin dall'inizio, sia quello appassionato di poesia, sia quello incurioso e magari desideroso di scoprire un nuovo modo di fruire della poesia. Credo che la buona poesia sia un antidoto all'impoverimento del linguaggio e quindi del pensiero. In Italia le persone usano in media solo 500 parole per esprimersi in una delle lingue più ricche del mondo: la poesia è un baluardo e uno stimolo ad andare oltre per esprimersi. Considero il Festival come una sorta di "oasi" verticale, per ritrovare la propria profondità con leggerezza. Il Festival accoglie tutti gli stili poetici, dai più classici alle sperimentazioni, oltretutto senza barriere di lingua. Abbiamo cercato di essere trasversali alle varie "parrocchie poetiche" e centri di potere culturale che si agitano in Italia e in altre nazioni. L'unico criterio di scelta è la qualità.

**FF** – Adesso ho qualche domanda di ordine pratico, cioè che riguarda la logica di funzionamento del festival: quanto tempo ci vuole per organizzare un festival come Genova? C'è un calendario con fasi ben definite di organizzazione? Quante persone lavorano direttamente nel comitato organizzatore? Qual'è il budget di un evento come questo?

**CP-** La tecnologia ci ha dato una grande mano: quando abbiamo iniziato non c'erano mail, internet né cellulari per cui mettere insieme un programma internazionale richiedeva dieci volte più fatica e tempo. L'organizzazione prende comunque un anno di tempo, in pratica quando si chiude un'edizione iniziamo a pensare alla seguente. Abbiamo un nucleo composto da 5 persone più una decina di professionisti che coadiuvano per i settori della comunicazione, grafica e stampa, logistica e sonorizzazione, più corrispondenti in tutto il mondo che suggeriscono autori da

vozes de diferentes nacionalidades, e também, maneiras diferentes de fazer poesia?

**CP** - O público tem respondido bem desde o início, seja aquele apaixonado pela poesia, bem como curioso e talvez ansioso de descobrir uma nova maneira de fluir da poesia. Eu acredito que a boa poesia seja um antídoto para o empobrecimento da linguagem e, portanto, do pensamento. Na Itália, as pessoas usam uma média de apenas quinhentas palavras para expressar-se em uma das línguas mais ricas do mundo: a poesia é um baluarte e um incentivo para ir além da expressão. O festival acolhe todos os estilos poéticos, desde os clássicos aos experimentais, além disso, sem barreiras linguísticas. Tentamos ser transversais às várias "freguesias poéticas" e centros de poder cultural que se movem na Itália e em outras nações. O único critério de escolha é a qualidade.

**FF** - Agora tenho algumas questões de ordem práticas, ou seja, no que diz respeito à lógica de funcionamento do festival: quanto tempo demora para organizar um festival como o de Gênova? Existe um calendário com fases bem definidas de organização? Quantas pessoas trabalham diretamente na comissão organizadora? Qual é o orçamento de um evento como este?

**CP** – A tecnologia nos deu uma grande mão: quando começamos não havia e-mail, internet ou celulares, por isso para montar um programa internacional era necessário dez vezes mais tempo e esforço. A organização, no entanto, leva o tempo de um ano, em prática, quando se fecha uma edição começamos a pensar na seguinte. Temos um núcleo composto por cinco pessoas e vários profissionais que são coadjuvantes para os setores da comunicação, design gráfico e impressão, logística e som. O orçamento normal para um evento desse porte no exterior

---

invitare. Il budget normale per un evento di questa levatura all'estero è di 500/600.000 euro. In un paese come l'Italia, che dà poca importanza alla cultura e alla letteratura e poesia in particolare dobbiamo fare miracoli con budget 5 volte inferiori, riuscendo tra l'altro a conservare un alto livello qualitativo e un grande afflusso di pubblico, due elementi che continuano a fare di questa manifestazione il più importante festival di poesia in Italia. Per fare un parallelo calcistico, è come se una squadra con il budget da serie B vincessero lo scudetto consecutivamente da venti anni, e qualche volta pure la *Champions Cup*...

é de quinhentos/seiscentos mil euros. Em um país como a Itália, que dá pouca atenção à cultura e à literatura e poesia, em particular, temos de fazer milagres com um orçamento cinco vezes inferior, conseguindo, entre outras coisas, conservar um alto nível de qualidade e um grande número de público, dois elementos que continuam a fazer deste evento o mais importante festival de poesia na Itália. Para fazer um paralelo com o futebol, é como se uma equipe com o orçamento da série B ganhasse o campeonato consecutivamente por vinte anos, e algumas vezes até mesmo a *Champions Cup*...

---

Tradução para o português de Vivianne Nardi de Assis Medeiros

(e-mail: vna.medeiros@gmail.com )