

Boitatá

revista

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504
NÚMERO 24 (AGO-DEZ) 2017

Oralidade e escrita no mundo contemporâneo



Organização

Dra. Sônia Queiroz (UFMG)

Edição

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

Editoria assistente e revisão

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



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

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

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

BIÊNIO 2016/2018

COORDENADORA

Profa. Dra. Mauren Pavão Przybylski
Universidade do Estado da Bahia
maurenpavão@gmail.com

VICE-COORDENADOR:

Profa. Dra. Edil Silva Costa
Universidade do Estado da Bahia
escosta@uneb.br

SECRETÁRIA:

Dra. Vanusa Mascarenhas Santos
Universidade do Estado da Bahia
van_masc@yahoo.com.br



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 24 (AGO-DEZ) 2017

*Oralidade e escrita no mundo
contemporâneo*



EXPEDIENTE

EDIÇÃO

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

EDITORIA ASSISTENTE

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

ORGANIZAÇÃO

Dra Sônia Queiroz (UFMG)

COMISSÃO EDITORIAL

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

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

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

Dr. Luiz Roberto Cairo
Universidade Estadual Paulista (Assis)

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

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

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 Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ana Cláudia Freitas Pantoja
Faculdades Integradas do Vale do Ivaí

Cristina Mielczarski dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dejair Dionisio
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Edil Silva Costa
Universidade do Estado da Bahia

Laura Regina dos Santos Dela Valle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Marcelo Rodrigues Jardim
Secretaria de Estado da Educação do Paraná

Sônia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina

Sônia Queiroz
Universidade Federal do Mato Grosso

Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa

CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA

Técnica: tipografia digitalizada.

Autor: Flávio Vignoli - Designer, tipógrafo e editor da Tipografia do Zé.

CRÉDITOS DE EDIÇÃO DE CAPA

Laura Regina dos Santos Dela Valle

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B685 Boitató: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da
Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em
Letras e Linguística – ANPOLL [recurso eletrônico] /
Universidade Estadual de Londrina – n. 24 (ago./dez. 2017)-
– Dados eletrônicos. – Londrina : UEL, ANPOLL, 2017- .

Semestral.

Sistema requerido: Adobe Reader.

Modo de Acesso:

<<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br>>.

Texto em português e espanhol.

Tema: Oralidade e escrita no mundo contemporâneo.

ISSN: 1980-4504 (on-line).

1. Literatura em Língua Portuguesa – Periódicos. 2.
Comunicação Oral. 3. Escrita. I. Tettamanzy, Ana Lúcia
Liberato. II. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. III.
Universidade Estadual de Londrina. IV. Associação Nacional
de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística
(ANPOLL). V. Título: Revista do GT de Literatura Oral e
Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-
graduação em Letras e Linguística – ANPOLL.

CDU 821

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária

Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437

SUMÁRIO**APRESENTAÇÃO SEÇÃO TEMÁTICA**

Sônia Queiroz.....8

**MEDIATISATION ET EDITION DES LITTERATURES ORALES
AFRICAINES**

Jean Derive.....10

EDIÇÃO DE TEXTOS ORAIS: POR QUE PUBLICAR? COMO EDITAR?

Edil Silva Costa.....23

FOLHETOS DE CORDEL E TIPOGRAFIA NO CEARÁ

Gilmar de Carvalho.....40

EDITAR LIVROS COM OS ÍNDIOS: CAMINHOS DO PENSAMENTO VIVO

Maria Inês de Almeida.....63

UM BOI FUGIDO, UMA HISTÓRIA DE BOCA EM LETRA

Josiley Francisco de Souza.....75

UMA APOLOGIA DE ROBERTO BENJAMIN

Jerusa Pires Ferreira.....92

APRESENTAÇÃO SEÇÃO LIVRE

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.....97

**MULHERES NOBRES, MACACOS IGNÓBEIS: NELSON RODRIGUES E
XERAZADE**

Adriano de Paula Rabelo.....99

**A TRASPOSIÇÃO DA ORALIDADE À ESCRITA LITERÁRIA NA
CONTEMPORANEIDADE: SEFARAD (2001) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

Ana Paula de Souza.....115

**“EL GUARANI QUE VIENE A MIM, HORMIGA, TAHÍ”: A ESCRITA
ALTERNATIVA E O SABER SITUADO EM MAR PARAGUAYO**

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e Paloma de Melo Henrique.....129

A DONA DO MATO E OUTRAS HISTÓRIAS QUILOMBOSERTANEJAS

Carlene Vieira Dourado e Mauren Pavão Przybylski146

O ENCANTADO MALINO: A FACE OBSCURA DO BOTO EM NARRATIVAS RIBEIRINHAS MARAJOARAS

Cristiane do Socorro Gonçalves Farias.....160

NARRATIVAS CAIPIRAS: A REINVENÇÃO DO QUOTIDIANO NA PAULISTÂNIA

Daniel Batista Lima Borges.....175

REESCRITURA, ORATURA E SIMBOLISMO EM ONDJAKI

Demétrio Alves Paz e Sabrina Ferraz Fraccari.....189

A POESIA E O REPENTE NA OBRA DE LUCAS JOSÉ D'ALVARENGA

Gracinéia I. Oliveira.....201

A ORALIDADE NO IMPRESSO: O 'EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO' DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Julie Stefane Dorrico Peres.....216

MEMÓRIAS DE ÍNDIO: UMA LEITURA HUMANIZADORA DA LITERATURA INDÍGENA DE DANIEL MUNDURUKU

Nathally Regina M. N. Campos.....234

EXPERIMENTALISMO, *PERFORMANCE*, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA: COMENTÁRIOS E BREVE ANÁLISE DE “ERRATA (EM FORMA DE SONETO)”, DE FERNANDO AGUIAR

Priscila Vasques Castro Dantas.....249

FICCIONALIZAÇÃO DE SI E OUTROS TRAÇOS PERFORMÁTICOS EM *POEMS & INSULTS*, DE BUKOWSKI

Samuel Velasco.....264

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

O dossiê “Oralidade e escrita no mundo contemporâneo” reúne trabalhos sobre as relações entre oralidade e escrita no mundo contemporâneo e na história, considerando os diversos meios de reprodução, especialmente do ponto de vista da circulação dos textos. Quisemos aqui pensar sobre as experiências de edição de contos, cantos, entrevistas e histórias de vida, por meio do manuscrito, do impresso, de gravações sonoras, pelos meios audiovisuais ou pela tecnologia multimídia. Buscamos artigos e ensaios que contemplassem aspectos relativos às técnicas de edição de textos orais, que nos façam (esperamos que façam) refletir sobre nossas práticas, cada gesto, cada abordagem, cada decisão, no convívio com as manifestações poéticas da voz: gravação sonora e em vídeo, transcrição, tradução, transcrição, edição, divulgação.

Abrindo o dossiê, temos o artigo “Médiatisation et édition des littératures orales africaines”, em que o pesquisador francês Jean Derive, que há mais de 40 anos se dedica aos contos e cantos de tradições orais africanas, reafirma que a literatura oral, para ser transmitida, não precisa de nenhum outro meio além da voz e da linguagem articulada. Entretanto, o desenvolvimento e disseminação massiva de diversos tipos de mídias no século 20 favoreceu sua mediatização, e seu modo mais generalizado de difusão, hoje, é a edição, seja em meio impresso, tendo o papel como suporte, seja na forma de publicações sonoras ou audiovisuais.

Na sequência, Edil Silva Costa, pesquisadora na área de tradição oral, identidade cultural, literatura oral e conto popular, apresenta o que vem sendo feito no Brasil, em termos de registro das poéticas orais, edição e divulgação. A partir de questões como “por que publicar?” e “como editar?”, a pesquisadora mostra o rico contato com as comunidades narrativas que a pesquisa de campo proporciona ao pesquisador.

Em “Folhetos de cordel e tipografia no Ceará”, Gilmar de Carvalho, que vem pesquisando o cordel e publicando sobre ele há cerca de 30 anos, destaca o Ceará, mais exatamente Juazeiro do Norte, como centro de produção de poesia de cordel e xilogravura no Brasil, apresentando os espaços de concentração de poetas, gravadores e editores-tipógrafos e também a história editorial dessa poesia popular de tradição oral e impressa, na convicção de sua relevância para a história literária e editorial brasileira.

O ensaio “Editar livros com os índios: caminhos do pensamento vivo”, da pesquisadora Maria Inês de Almeida, que tem se dedicado intensamente já há mais de 20 anos às experiências literárias em território indígena, reflete sobre os processos editoriais

dos livros indígenas brasileiros, que têm como objetivo fortalecer as línguas originárias, bem como a educação intercultural no Brasil.

Em “Um boi fugido, uma história de boca em letra”, o contador de histórias e pesquisador de narrativas orais brasileiras de tradição banto, Josiley Francisco de Souza, apresenta um ciclo de poemas narrativos que têm o boi como personagem central, revelando a movência presente nos textos poéticos de tradição oral e que se inscreve também no texto escrito, evidenciando o trânsito permanente entre oralidade e escrita.

Para encerrar o dossiê, apresentamos “Uma apologia de Roberto Benjamin” escrita por Jerusa Pires Ferreira, uma das mais destacadas pesquisadoras brasileiras das relações entre cultura e memória, oralidade e escrita, tradição e experimentação poética. Trata-se de lembrar, e louvar, o legado do pesquisador pernambucano falecido em 2013, apontando possibilidades de pesquisas sobre as oralidades e seus veículos e agentes de edição, uma plataforma para pensar: inventários de temas e pesquisas, conceitos de texto e tradição e, finalmente, o grande jogo da memória recriada, a partir da própria memória de apreciadores e ouvintes.

Finalmente, queremos agradecer a contribuição do artista, e pesquisador de edições artesanais e tipografia, Flavio Vignoly, pela imagem da capa deste número da revista *Boitatá*.

Sônia Queiroz
Organizadora

MEDIATISATION ET EDITION DES LITTERATURES ORALES AFRICAINES

Jean Derive*

RESUME : La littérature orale, dans sa déclinaison originelle, est par nature « im-médiata », c'est-à-dire qu'elle n'a besoin d'aucun médium autre que le support de la voix et du langage articulé pour se transmettre. C'est une littérature de la *deixis* qui n'est manifestée que dans un instant donné entre une instance d'émission et une instance de réception présentes *hic et nunc*, celles-ci pouvant être singulières ou collectives. Mais le développement de divers types de médias généralisés dans le monde entier a depuis longtemps favorisé sa médiatisation. Ce fut d'abord le cas avec la radio puis la télévision et, plus récemment, avec toutes les possibilités offertes par Internet et tous les sites du web. Cette médiatisation déborde le cas de l'édition proprement dite de ces œuvres qui correspond à un cadre juridique précis ; elle relève toutefois de la même problématique fondamentale dans la mesure où elle en permet une communication différée, éventuellement réversible et surtout reproductible dans la mesure où leur enregistrement permet un stockage de ces performances. Mais le mode le plus répandu de diffusion des énoncés de littérature orale, surtout avant la révolution numérique, reste encore l'édition, que ce soit sous forme de support-papier (livres) ou sous forme de publications audio (disques, CD) et audiovisuelles (DVD).

Mots clés : Littératures orales africaines. Édition bilingue. Édition audio. Édition audiovisuelle. Édition informatique.

RESUMO: A literatura oral, na sua inclinação original, é por natureza “i-mediata”, ou seja, ela não precisa de nenhum outro meio além do suporte da voz e da linguagem articulada para ser transmitida. É uma literatura da *deixis* que só se manifesta num determinado momento entre uma instância de emissão e uma instância de recepção presentes *hic et nunc*, podendo ser individuais ou coletivas. Mas o desenvolvimento de diversos tipos de mídias generalizadas no mundo inteiro há muito tempo favoreceu sua mediatização. Inicialmente, ocorreu com o rádio, depois com a tv e, mais recentemente, com todas as possibilidades oferecidas pela Internet e todos os *sites* da Web. Essa mediatização ultrapassa a edição propriamente dita dessas obras, que corresponde a um quadro jurídico específico; ela provém, entretanto, da mesma problemática fundamental na medida em que permite à literatura oral uma comunicação diferenciada, eventualmente reversível e sobretudo reprodutível na medida em que seu registro permite uma estocagem dessas performances. Mas o modo mais generalizado de difusão dos enunciados de literatura oral, sobretudo antes da revolução digital, ainda é a edição, seja no meio impresso, tendo o papel como suporte (livros), seja na forma de publicações sonoras (discos, CDs) e audiovisuais (DVD).

Palavras-chave: Literaturas orais africanas. Edição bilingue. Edição sonora. Edição audiovisual. Edição eletrônica.

* Docteur en littérature comparée (Paris 3, 1986). Professeur émérite de l'Université de Savoie (FR), membre du laboratoire « Langues, langues et cultures d'Afrique Noire » au CNRS.

1 Le cas des littératures orales négro-africaines

A partir de ce cas particulier, nous allons examiner, en diachronie, les types de pratiques mis en œuvre pour assurer ce passage d'un mode de consommation immédiat et déictique à un mode de communication différé et non déictique, pratiques elles-mêmes soumises à différents présupposés idéologiques.

Dans l'histoire de l'édition de ces littératures orales, la première motivation a été de les faire connaître au-delà de leur sphère culturelle d'origine, à une cible qui ne parlait pas la même langue et ne relevait pas forcément du même mode de culture (scripturalité vs oralité). Ce type d'édition qui, dans le milieu du XXe siècle, s'est surtout faite sous forme de transposition écrite sur support papier, supposait donc automatiquement une traduction, le plus souvent dans une langue européenne, principalement anglais français et portugais.

1.1. Les éditions papier

Dans ce mode d'édition, la traduction a connu deux modalités principales : celle des adaptateurs qui ont voulu faire passer dans une langue de grande diffusion les richesses verbales d'un patrimoine pour en faire valoir la valeur et l'universalité ; celle des chercheurs – étrangers puis autochtones – qui ont cherché à respecter plus scrupuleusement la personnalité originelle des œuvres par une traduction plus fidèle d'un texte en langue locale préalablement établi.

1.1.1 Les adaptateurs-traducteurs

Plutôt que de traduire des œuvres d'un patrimoine oral à partir de textes en langue originale antérieurement transcrits, ils écrivent dans la langue-cible d'après une référence « virtuelle », archétype « mental » d'une somme de versions entendues. Il s'agit donc d'une acception très libre du concept de traduction et, bien entendu, dans un tel cas de figure, la physionomie de l'œuvre originale, tant en termes de forme que de contenu, se trouve profondément modifiée, quelquefois jusqu'à la trahison.

Ils sont de deux catégories : les adaptateurs étrangers et les adaptateurs autochtones :

1.1.1.1. Les adaptateurs étrangers

Ils datent généralement de la période coloniale. Il s'agit le plus souvent d'amateurs éclairés, issus pour la plupart des rangs des missionnaires ou de quelques administrateurs coloniaux curieux des cultures locales. Ils ne connaissent souvent qu'assez approximativement les langues locales et ils donnent dans leur langue maternelle de vagues équivalents d'œuvres orales qu'ils ont entendues à partir de références dont l'origine n'est pas toujours connue. Ainsi sont par exemple, parmi beaucoup d'autres les recueils de contes de Stanley et de Jephson, ou encore, dans le domaine francophone, ceux d'Equilbecq ou de Basset.

1.1.1.2. Les adaptateurs autochtones

Ils sont apparus un peu plus tardivement à partir du milieu du XXe siècle. Il s'agit d'hommes de culture locaux, souvent par ailleurs écrivains qui, en éditant ces adaptations en langues européennes, veulent séduire une audience étrangère en formatant ces œuvres orales publiées d'après ce qu'ils supposent être les goûts de leur lectorat-cible. De ce fait, dans les éditions traduites, au sens large, la langue est très littérisée, parfois jusqu'à la caricature, et de grandes libertés sont prises avec les enjeux culturels initiaux pour se conformer aux attentes induites d'un lectorat étranger.¹

A titre d'exemples de ce type de traduction-adaptation dans le champ de la francophonie, on peut citer, parmi beaucoup d'autres, les adaptations en français de l'épopée mandingue de Soundjata par Djibril Tamsir Niane ou par Camara Laye ou encore les recueils de contes de Birago Diop ou Bernard Dadié.

1.1.2 Les chercheurs-collecteurs-traducteurs

Ces derniers effectuent leur traduction d'après un texte dans la langue d'origine préétabli par leurs soins. Il leur a donc fallu passer par l'étape de la transcription. Celle-ci a obéi à plusieurs types de procédures suivant les époques.

¹ Pour plus de détails sur les importantes transformations subies par ces adaptations libres faites par des auteurs autochtones, voir J. Derive : « Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop » ; « Le conte de l'oral à l'écrit » ; « Camara Laye et l'acculturation. Les limites de l'idéologie universaliste : le cas Sunjata », dans *Pluralité des langues, pluralité des cultures : regards sur l'Afrique et au-delà* ; « Les Avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature » dans *Au carrefour des littératures Afrique-Europe*.

1.1.2.1. L'étape de la transcription : modalités

Elles ont différé au cours de l'histoire

- d'une part, en fonction de l'évolution de la technologie qui a permis de modifier les procédures de collecte ;
- d'autre part, en fonction des avancées de la linguistique en matière de notation des langues avec des alphabets adaptés.

1.1.2.1.1. La transcription sous la dictée

C'est selon cette modalité qu'en Afrique, à l'époque coloniale, ont été collectés les premiers textes de littérature orale. Il est bien évident qu'une telle procédure de collecte avait un impact très important quant au profil de l'objet ainsi recueilli. L'œuvre orale devait en effet nécessairement être délivrée bribe par bribe pour permettre au transcripateur d'avoir le temps d'effectuer sa notation. Cela impliquait que ces œuvres fussent recueillies dans des conditions artificielles qui en modifiaient considérablement la personnalité stylistique. Seul le contenu verbal était conservé assez fidèlement.

1.1.2.1.2. La transcription à partir d'un texte enregistré

La généralisation des procédés d'enregistrement audio, puis audiovisuel a permis de recueillir des textes linguistiquement beaucoup plus authentiques, avec la possibilité d'enregistrer les performances dans leurs conditions naturelles de production. C'est d'après ces énoncés que vont se faire, dès le milieu du XXe siècle, les transcriptions. A partir du moment où, pour beaucoup de langues, des alphabets officiels ont été constitués par des commissions linguistiques, la graphie des transcriptions va généralement suivre ces normes. La principale difficulté de cette étape sera d'établir à l'écrit une ponctuation cohérente, à partir du rythme oral originel.

1.1.2.2. L'étape de la traduction

La grande majorité des publications de textes de littérature orale africaine par des chercheurs-collecteurs se fait sous forme de traduction. Plusieurs politiques sont alors à l'œuvre : la première distinction à faire est entre les éditions dans la seule traduction dans une langue européenne et les éditions bilingues (langue locale + langue européenne). Les premières sont les plus nombreuses.

1.1.2.2.1. Les éditions de textes oraux en traduction dans une langue européenne (versions monolingues)

Dans la mesure où il s'agit de traductions faites à partir de textes enregistrés déjà transcrits dans la langue d'origine, ces publications offrent des garanties de fidélité plus grandes à la morphologie et au style verbal des œuvres orales éditées que dans le cas de simples adaptations à partir d'un modèle « virtuel ». Toutefois, ce degré de fidélité sera plus ou moins grand selon que la politique de traduction est « sourcière » ou « cibliste ». Ce degré est difficile à mesurer par le lectorat dans la mesure où l'objet de référence n'est pas porté à sa connaissance. L'indice de fidélité peut toutefois être plus ou moins induit par le registre de langue et la présence dans le texte traduit de traits formulaires connus pour être propres au genre oral considéré. Chez les collecteurs-transcripteurs-traducteurs étrangers à la culture d'origine – le cas le plus fréquent jusqu'au milieu du XXe siècle – qui visent essentiellement un lectorat exogène, le corollaire est que ces éditions s'accompagnent d'un appareil critique nourri pour rendre l'œuvre publiée accessible à cette cible spécifique. Ce type d'édition entend d'abord répondre à une visée de vulgarisation dans le respect des œuvres, à des fins diverses, souvent pédagogiques (introduire l'oralité africaine dans des cursus scolaires d'autres pays par exemple). En France, plusieurs collections proposent ainsi des œuvres orales dans la seule traduction française. Ce sont essentiellement des contes, des proverbes des devinettes : les plus connues sont celles des Editions Saint-Paul (« Les Classiques Africains ») et surtout la collection « Fleuve et Flamme » d'Edicef, l'organe d'édition du Conseil International de la Langue Française (CILF) qui comprend une vingtaine de titres en version monolingue. La collection « Littérature Africaine » des éditions Fernand Nathan a, de son côté consacré plusieurs volumes à des textes épiques traduits en français (n° 11, 3, 14, 15, 16).

1.1.2.2.2. L'édition des textes oraux en version bilingue

Beaucoup de textes publiés par les chercheurs le sont toutefois en version bilingue qui offrent de meilleures garanties d'authenticité dans la mesure où, cette fois, dans le volume, les textes transcrits en langue originale sont présents à côté du texte traduit. La plupart de ces publications ont été, jusqu'à une période récente, le fait d'éditeurs situés exclusivement hors d'Afrique. En revanche les auteurs-éditeurs peuvent être, quant à eux, aussi bien étrangers (la majorité) qu'africains.

Il y a plusieurs politiques de présentation dans les éditions bilingues de textes oraux africains. Certaines publications choisissent de donner :

- le texte transcrit dans la langue africaine, phrase par phrase ;
- un mot à mot terme à terme langue africaine/français qui permettra au lecteur de se faire une meilleure idée du signifié littéral ;
- une traduction dans la langue européenne.

En France, plusieurs ouvrages ont suivi cette politique comme, entre autres, les *Contes mossi actuels* de Gaston Canu (1969). C'est aussi le cas pour l'énorme recueil de JMC Thomas, *Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières* (1970) ainsi que pour tous les numéros de la collection « tradition orale » de la SELAF, maison d'édition fondée par JMC Thomas dans les années soixante. Cette pratique, par sa lourdeur et sa complexité ne s'est toutefois pas généralisée et la pratique la plus courante – quasiment la seule aujourd'hui – est la version bilingue mettant en regard, d'une page à l'autre, le texte en langue africaine et une traduction en langue européenne, séquence par séquence. Pour les éditions bilingues langue africaine/anglais, on peut, à titre d'exemple, citer pour les Etats-Unis J. W. Johnson, *The Epic of Son-Jara. A West African Tradition* (1986) ou encore, pour la Grande-Bretagne, Gordon Innes, *Sunjata : three Mandinka Versions* (1975). Pour les éditions bilingues traduites en français, on citera, à titre d'exemple, les recueils de Christiane Seydou, *Poésie mystique peule du Mali* (2008) ou de Jan Jansen, *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabaté de Kela* (1995). Mais des collections se sont spécialisées dans les éditions bilingues présentées selon cette procédure. La plus connue, de loin, est la collection « Classiques Africains », aujourd'hui diffusée par Karthala (à ne pas confondre avec « Les Classiques Africains » des éditions Saint-Paul). Depuis le premier volume (*Poètes Nzakara* par Eric de Dampierre, 1963), la collection comporte en 2017 trente-cinq titres où se trouvent publiés des textes oraux relevant de genres divers : contes, mythes, récits initiatiques, poèmes (souvent chantés), épopées historiques, cynégétiques... La collection « Fleuve et Flamme » dont nous avons

déjà parlé a aussi quelques-uns de ses titres (une dizaine de recueils de contes), en version bilingue suivant ce même mode de présentation.

1.1.2.2.3. L'édition de textes oraux en langue africaine exclusivement

Depuis l'émergence des chercheurs africains dans ce domaine de l'édition papier des textes oraux issus du continent, on assiste à un développement de ce type de publications, destinées cette fois au public local cultivé, capable de lire le texte transcrit dans l'alphabet local. Il s'agit donc d'une élite lettrée de la culture concernée, généralement urbaine et partiellement coupée d'un usage habituel de la littérature orale. Cette élite trouve là une façon, certes imparfaite, de renouer avec son patrimoine littéraire originel. C'est pourquoi ces publications paraissent le plus souvent sous forme de modestes brochures, dans des maisons d'édition locales militantes qui ont été créées à cette fin. En général, elles publient parallèlement des œuvres de création écrites en langue africaine (romans, nouvelles, recueils de poésie, pièces de théâtre, essais...) pour enrichir leur catalogue. Pour ce qui est de l'Afrique de la zone dite francophone, on peut citer, à titre d'exemple, au Mali, pionnier en ce domaine, des maisons d'édition comme la Samed, Edis, Jamana, Amepane, La Sahélienne qui éditent des textes de tradition orale en bambara et en peul. Mais les autres capitales, Dakar, Conakry, Ouagadougou, Niamey etc. en ont de semblables pour des éditions dans les langues principales en cours dans les pays respectifs : wolof, peul, manding, more, zarma, hausa... Il en va de même dans les pays d'expression anglaise ou portugaise.

Ce qui caractérise de telles éditions, c'est qu'à la différence des publications chez des éditeurs étrangers, celles-ci sont quasiment dépourvues d'appareil critique. Les commentaires explicatifs ne sont en effet plus aussi nécessaires pour un lectorat familier de la culture concernée. Seules quelques informations sur les choix graphiques ou sur les conditions d'énonciation spécifiques de l'œuvre éditée peuvent subsister, encore n'est-ce que rarement le cas. Par rapport à tout ce qui est édité en matière de textes oraux africains dans les différents pays du monde, ces publications locales dans les seules langues africaines restent quantitativement assez marginales et connaissent par ailleurs une diffusion plutôt confidentielle avec des tirages limités. On peut cependant en dénombrer plusieurs centaines, tous pays africains confondus.

1.2. Les éditions audio et audiovisuelles

Un certain nombre d'instances d'édition ont choisi de diffuser les textes du patrimoine oral africain sur un support audio (disques vinyle, CD) puis, à partir des années quatre-vingt parfois sur un support audiovisuel (DVD). Il est bien évident que ce type d'édition présente de multiples avantages lorsqu'il s'agit d'éditer des textes oraux. Ce nouveau support d'édition permet en effet au consommateur du produit édité de prendre en compte un grand nombre d'informations qu'il avait perdues avec le support papier. Déjà rien qu'avec le mode audio, il dispose d'un document qui lui donne accès à beaucoup de traits paralinguistiques de l'énoncé, telles que la musique, les intonations de voix, toutes informations capitales pour se faire une idée du style originel du discours. Avec le mode audiovisuel s'ajoute une grande quantité d'informations relatives aux conditions d'énonciation de ce discours : décor, public présent, kinésique,² proxémique³ etc. Les chercheurs en ont été vite conscients, c'est pourquoi un certain nombre d'éditeurs ont pris le parti d'accompagner leurs publications sous forme de livres d'un support audio ou audiovisuel.

1.2.1. Le cas du livre-disque

Plusieurs ont choisi, pour certaines de leurs publications, d'accompagner le livre écrit d'un disque inséré dans la jaquette du volume. Les modalités de cet usage ont suivi l'évolution de la technologie : il s'est d'abord agi de petits 45 tours vinyle, parfois de cassettes magnétiques, puis de CD et, ces dernières années, de DVD. En France, la pratique est ancienne puisque d'une part la SELAF, d'autre part les « Classiques Africains » y ont eu recours pour plusieurs de leurs titres depuis le début de leurs collections respectives. Aujourd'hui, cette forme d'édition combinant papier et support audiovisuel est à peu près abandonnée. Avec le développement de l'informatique et d'internet, il est facile de mettre le discours enregistré sur un site web où il pourra être très facilement consulté par tout un chacun. Les livres édités se contentent donc de

² Tout ce qui peut concerner la gestuelle, la plastique, aussi bien chez les émetteurs de l'énoncé que chez les récepteurs (qui peuvent par exemple danser).

³ Ce qui touche aux déplacements et positions respectives des partenaires de l'événement énonciatif.

signaler au lecteur le lien qui lui permettra d’avoir accès à la performance orale originale, lorsqu’elle a été répertoriée.

1.2.2. L’édition exclusivement audio ou audiovisuelle

Là encore la pratique est relativement ancienne, spécialement dans le domaine de la chanson. Beaucoup de chants dans les langues locales, souvent des adaptations urbaines de littérature orale traditionnelle par des chanteurs ayant acquis une certaine popularité dans leur pays ont été vendus sous forme de disques dans leur pays mais aussi à l’étranger. Ainsi en fut-il de Mamadou Doumbia ou d’Ernesto Djedje dans la Côte d’Ivoire des années soixante-dix ou, plus récemment des chanteurs maliens Salif Keita ou Rokia Traore.

Moins médiatiques, certains griots ou artistes de la parole, ont édité certaines cassettes audio ou audiovisuelles de leurs performances les plus populaires qui sont disponibles sur les marchés locaux et même à l’étranger. Ainsi, la chanteuse guinéenne Kounady Sakiliba, qui vit dans la banlieue parisienne,⁴ dont le répertoire est exclusivement traditionnel, mais avec des adaptations musicales (introduction d’instruments électroniques) a ainsi publié, dans la dernière décennie du XXe siècle, plusieurs cassettes audio et audiovisuelles, toutes intitulées *Kounady Sakiliba* qui ont été publiées par Production Camara CK7 (45 rue Marcadet, Paris 18^e). Dans les années 2000 on pouvait se les procurer facilement dans les petites boutiques de musique africaine du 18^e arrondissement de Paris, autour de la station de métro « Château Rouge ».

Aujourd’hui, dans le milieu de la recherche, certains instituts publient également des DVD de performances de tradition orale. Au Niger par exemple, le CELHTO (Centre d’Etudes Linguistiques et Historiques par Traditions Orales) a édité, en partenariat avec l’orchestre Bembeya Jazz National de Guinée, un DVD intitulé *Regard sur le passé*, dans lequel sont enregistrées plusieurs performances de tradition orale relatives au djihad mené par l’imam Samory Touré contre la pénétration coloniale en swahili, arabe, hausa, avec possibilité d’un sous-titrage en français et en anglais.

Il convient surtout de signaler l’émergence d’une toute nouvelle collection intitulée *Verba Africana* qui a été créée par l’université de Leiden (Pays-Bas) en partenariat avec

⁴ Outre quelques spectacles qu’elle donne sur scène, elle se produit généralement auprès des communautés mandingues soninké, sarakole de l’immigration parisienne.

l'université de Naples (Italie). Elle est dirigée par Daniela Merolla, à l'époque en poste à l'université de Leiden, aujourd'hui professeur à l'INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) à Paris. Elle comprend déjà cinq : 1. *Ewe Stories and Storytellers from Ghana* ; 2. *Zanzibar : Tarab and Ngoma performances* ; 3. *Mali : L'épopée de Sunjata.*, 4. *Hogbetsotso : celebration and songs of the Ewe migration story*, 5. *Documenting Kramojong Oral Culture in Hamburg*. Chacune de ces publications comprend deux DVD, l'un qui contient l'enregistrement de performances en langue originale, l'autre qui se compose d'un appareil critique sur les genres concernés, leurs conditions d'énonciation et d'enregistrement ainsi que leur fonction culturelle au sein de la société, avec notamment des interviews d'artistes locaux. Il ne s'agit pas encore à proprement parler d'un document hypermédia, mais des liens existent qui permettent au consommateur diverses possibilités : écouter la performance avec ou sans sous-titrage en anglais, choisir ce sous-titrage sous une forme mot à mot ou dans un anglais plus littéraire etc.

1.3. L'édition informatique⁵

Le recours aux multimédias⁶ (voire à des dispositifs « hypermédias ») peut apporter des éléments d'appréhension du texte, autres et complémentaires, permettant pour un texte de littérature orale, d'en faire mieux coïncider la perception par ses récepteurs avec la visée initiale de son producteur.

L'une des premières caractéristiques de ce type d'édition, qui la distingue de l'édition écrite est la possibilité de

- déjouer les contraintes de la linéarité,

⁵ Cette section sur l'édition informatique doit beaucoup à celle qui a été rédigée par Anne-Marie Dauphin-Tinturier dans le chapitre 11 (p. 348-362) de *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*.

⁶ L'acception courante du terme « multimédia » le définit en tant que groupement de plusieurs supports d'information pouvant coexister : texte écrit, son, image, vidéo. Du fait que des procédés électroniques permettent de transformer tout phénomène physique en données analogiques puis numériques, d'hétérogènes qu'elles étaient les données deviennent homogènes et peuvent être ainsi associées dans un même programme et traitées de manière identique par une machine. L'objet obtenu est alors un « hypermédia » qui associe des contenus de connaissances, les données physiques numérisées, à des données de synthèse qui les organisent.

- réduire l'écart entre la subjectivité, la liberté d'interprétation individuelle du destinataire du texte et l'intention sémantique mais aussi pragmatique, investie par le performateur de l'énoncé.

Dans un objet électronique, caractérisé par l'homogénéité des données, la présentation de celles-ci n'est plus strictement linéaire et peut correspondre au procédé d'enregistrement des connaissances acquises par un individu.⁷ L'utilisateur de ce document peut donc devenir créateur de sa propre démarche lorsqu'il le manipule (éventail de choix pour passer d'une information à une autre et éventuellement les combiner entre elles, voire introduire de nouvelles informations enregistrables). Ce type de procédure permet par conséquent une interactivité beaucoup plus grande que le livre. Elle ouvre à des scénarios multiples qui sont plus qu'une juxtaposition d'informations et qui correspondent à un nouveau mode d'expression : l'hypertexte/hypermédia.⁸ De la confrontation des acquis de certaines techniques d'expression (écriture traditionnelle ou audiovisuelle, graphisme ou programmation informatique) émerge une grammaire de l'hypermédia tiraillée entre deux logiques contradictoires : une tendance au déroulement linéaire qui s'adresse à un lecteur, consommateur passif, et une tendance à l'association non linéaire des données qui suppose une adhésion participative de l'utilisateur. Dans la section qu'elle a écrite sur l'édition électronique dans l'ouvrage cité en note 9, Anne-Marie Dauphin-Tinturier donne quelques conseils pratiques pour réaliser, suivant ces principes, un CD-ROM présentant des textes oraux de littérature orale africaine (p. 357-351). Actuellement, dans le cadre des études africaines d'expression française, le meilleur exemple de l'application d'une telle procédure est sans doute *L'Encyclopédie en Ligne des Littératures Africaines* (sous la direction conjointe d'Ursula Baumgardt et Xavier Garnier) qui édite à la fois des œuvres de littératures écrites en langues africaines et des énoncés de littératures orales en provenance de divers pays d'Afrique, le plus souvent en version bilingue (texte original + traduction française). La création de nombreux liens possibles entre les textes oraux hébergés par le site (tantôt transcrits, tantôt enregistrés sous forme audio ou audiovisuelle), les informations sur leurs conditions d'énonciation,

⁷ Ce qu'Umberto Eco appelle « l'encyclopédie personnelle ».

⁸ Le principe de l'hypertexte (Memex) a été introduit en 1945 par Vannevar Bush, dans un article célèbre : « As we may think ». Le terme lui-même a été créé en 1965 par Ted Nelson qui tentait d'établir un mode de transcription et d'interprétation des données qui ne soit pas fondé sur la linéarité.

les genres auxquels ils appartiennent, les concepts littéraires qu'ils mettent en jeu... font de cette encyclopédie ouverte et toujours en évolution, un véritable document multimédia.

Dans le domaine africaniste comme en d'autres, l'édition des textes oraux, le plus souvent tirés de répertoires patrimoniaux (mais pas exclusivement si on y inclut la chanson moderne) est déterminée par trois facteurs principaux :

- l'évolution des techniques de collecte qui a permis de recueillir des textes de plus en plus authentiques dans leur environnement naturel et de les restituer de façon plus fidèle et plus complète en permettant de prendre en compte, tout ce qui relève des traits paraverbaux. Ces traits sont en effet souvent indispensables à la compréhension complète de la signification de tels événements énonciatifs en termes culturels ;
- l'évolution de la linguistique d'une part (qui a permis des transcriptions scientifiquement, plus fiables, ainsi que la prise de conscience que la langue orale et la langue écrite relevaient de deux modes d'expression distincts) ; l'évolution des théories de la traduction d'autre part qui ont permis un meilleur équilibre entre les positions sourcières et les positions ciblistes ;
- l'évolution enfin des techniques de restitution qui a permis de diversifier les supports d'édition.

Ce sont ces trois facteurs, conjugués aux choix stratégiques personnels de chaque éditeur, en fonction du type de cible auquel il destine ses publications, qui ont favorisé une très grande évolution en ce domaine et permis d'avoir aujourd'hui une grande variété des politiques d'édition de ces textes oraux sur différents supports.

OUVRAGES CITES

BASSET, R. **Contes populaires d'Afrique**. Paris, 1903 (rééd., Maisonneuve et Larose, 1969).

BAUMGARDT, U. ; DERIVE, J. (Eds.), **Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques**. Paris : Karthala, 2008.

BAUMGARDT, U. ; GARNIER, X. (Dir.). **Encyclopédie en Ligne des Littératures Africaines**. <http://ellaf.huma-num.fr>

CANU, G. **Contes mossi actuels**. Dakar : IFAN, 1969.

DADIE, B. **Le Pagne noir**. Paris : Présence Africaine, 1955.

- DAMPIERRE, E. De. **Poètes nzakara**. [Paris] : Julliard, 1963. (Classiques Africains)
- DERIVE, J. Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop. **Semen**, n. 18, p. 37-52, 2004.
- _____. Le conte de l'oral à l'écrit. In : CEVIN, E. (Ed.) **Le conte en bibliothèque**. Ed. du Cercle de la Librairie, 2005. p.27-51.
- _____. Camara Laye et l'acculturation. Les limites de l'idéologie universaliste : le cas Sunjata. In : LEXANDER, Kristin Vold LYCHE, Chantal ; KNUTSEN, Anne Moseng (Eds.). **Pluralité des langues, pluralité des cultures : regards sur l'Afrique et au-delà**. Oslo : Novus Forlag, 2005. p.25-35.
- _____. Les Avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature. In : KEITA, A. (Ed.) **Au carrefour des littératures Afrique-Europe**. Paris : Karthala, 2013.
- DIOP, B. **Les contes d'Amadou Koumba**. Paris : Présence Africaine, 1956.
- _____. **Les nouveaux contes d'Amadou Koumba**. Paris : Présence Africaine, 1958.
- EQUILBECQ, F. V. **Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs, suivi de Contes indigènes de l'Ouest africain français**. Paris : Leroux, 1913-1916.
- INNES, G. **Sunjata : Three Mandinka versions**. Londres : SOAS, 1975.
- JANSEN, J. ; DUINTJER, Esger ; TAMBOURA, Boubacar. **L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabaté de Kela**. Leyde : CNWS, 1995.
- JEPHSON, A. J. M. **Stories told in an african forest**. London: Sampson Low, Marston & Comp., 1893.
- JOHNSON, J. W. **The Epic of Son-Jara. A West African Tradition**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- LAYE, C. **Le maître de la parole. Kouma Lafôlô Kouma**. Paris : Plon, 1978.
- NIANE, D. T. **Soundjata ou l'épopée mandingue**, Paris : Présence Africaine, 1960.
- SEYDOU, C., **Poésie mystique peule du Mali**. Paris : Karthala, 2008.
- STANLEY, Henry M. **My dark companions and their strange stories**. New York : Charles Scribner's Sons, 1893.
- THOMAS, J.M. C., **Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières**, Paris : Klincksieck, [1970].

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

EDIÇÃO DE TEXTOS ORAIS: POR QUE PUBLICAR? COMO EDITAR?

Edil Silva Costa¹

RESUMO: A pesquisa de campo em oralidade proporciona ao pesquisador um rico contato com as comunidades narrativas e continua sendo uma prática dos estudiosos das poéticas orais, não obstante um número considerável de publicações nos últimos anos. No caso da pesquisa acadêmica, esse movimento vai além da coleta de dados, incluindo a transcrição, adaptação e publicação de textos, em meio impresso ou digital. Discute-se o que vem sendo feito em termos de registro das poéticas orais no Brasil e da divulgação de seus resultados, através de publicações, a partir das questões: por que publicar? como editar? Na busca dessas respostas, o artigo descreve as experiências com as obras *Histórias do Fundo do Baú*, *Contos e Causos da Bahia e Coleção Bocapiu*, além de apresentar propostas, baseadas no trabalho de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán (1992, 1996). Com isso, procura-se avançar na discussão teórica sobre o tema de como fixar em letra a diversidade da voz.

Palavras-chave: Poéticas orais. Transcrição. Narrativas. Letra e voz.

ABSTRACT: Field research in orality provides the researcher with a rich contact with narrative communities and continues to be a practice of oral poetic scholars, despite a considerable number of publications in recent years. In the case of academic research, this movement goes beyond data collection, including transcription, adaptation and publication of texts, in print or digital media. It discusses what has been done in terms of registration of oral poetry in Brazil and the dissemination of its results, through publications, from the questions: why publish? how to edit? In the search for these answers, the article describes the experiences with the books *Histórias do Fundo do Baú*, *Contos e Causos da Bahia e Coleção Bocapiu*, besides presenting proposals, based on the work of Doralice Alcoforado and Maria del Rosário Albán (1992, 1996). With this, it is tried to advance in the theoretical discussion on the theme of how to fix in the letter the diversity of the voice.

Keywords: Oral poetics. Transcreation. Narratives. Letter and voice.

Os contos populares estão presentes em todas as regiões do Brasil, embora na contemporaneidade encontramos reformulações características das transformações sociais. Se comparamos os registros feitos nas últimas décadas do século XX e publicados até os dias atuais vamos perceber que, além das variações linguísticas, novas temáticas e abordagens são incorporadas, graças, em parte, ao avanço da urbanização. Além desses elementos e revisão de valores mais conservadores, também encontraremos novas formas de narrar e novos suportes.

A pesquisa de campo continua sendo uma prática dos estudiosos das poéticas orais, não obstante um número considerável de publicações nos últimos anos e, se observarmos

¹ Professora da Universidade do Estado da Bahia, doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-São Paulo). E-mail: escosta@uneb.br

os projetos de pesquisa de programas de pós-graduação, e de jovens pesquisadores ainda na graduação, a continuidade dessas pesquisas terá lugar na academia brasileira ainda por algum tempo. Se considerarmos que nas pesquisas de nível mais avançado (mestrado e doutorado) o tema é relativamente novo, senão inovador, possivelmente a área terá espaço para crescer e consolidar-se.

Nos limites desse artigo, pretende-se inicialmente considerar o que vem sendo feito em termos de registro das poéticas orais no Brasil e da divulgação de seus resultados. É importante que se diga que o registro, para a pesquisa acadêmica, deverá ir além da coleta de dados. É perfeitamente possível desenvolver estudos na área sem o enfrentamento do campo e o contato direto com os narradores. No entanto, a pesquisa de campo proporciona ao pesquisador uma vivência única. O contato com as comunidades narrativas e a proximidade de seus intérpretes certamente irá enriquecer a análise e instigar inquietações que, em especial para o jovem pesquisador, deixará marcas bastante profundas.

Um bom trabalho de registro, mesmo tendo a premissa de que será sempre uma amostra, poderá contribuir para pesquisas futuras. O mesmo modo que até os dias de hoje recorremos às publicações de Sílvio Romero e Câmara Cascudo, os registros feitos agora poderão servir de referência e objeto de comparação para pesquisadores mais adiante. O papel do pesquisador é o de registrar, com sua amostra, um estágio da tradição, presenças e ausências, recriações, reformulações, lembranças e esquecimentos.

Na Bahia, as publicações de narrativas orais tiveram um impulso com a pesquisa sistemática realizada na Universidade Federal da Bahia, ainda na década de 1980, pelas professoras Doralice Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Albán. Pioneiras em um ambiente bastante conservador, elas foram responsáveis, não só pela recolha e publicação de contos populares e do romanceiro ibérico na Bahia (publicado em livro e CD), mas também pela formação de jovens pesquisadores que deram continuidade ao trabalho em outras instituições. Os desdobramentos das ações dessas pesquisadoras resultaram em muitos outros trabalhos acadêmicos, tanto na graduação como na pós-graduação. Das coletâneas de contos, destaco o livro *Cinderela nos entrelaces da tradição*. Inicialmente uma dissertação de Mestrado de Edil Silva Costa, orientada por Maria del Rosário Albán e defendida em 1995, o livro foi publicado em 1998, com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Trata-se de uma antologia de contos da Cinderela que serviram de base para o texto acadêmico.

O trabalho incessante de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán, percorrendo 57 municípios de diversas regiões do Estado da Bahia, frutificou no acervo

de mais de 5 mil textos orais, dentre contos, romances, cantigas e depoimentos, grande parte ainda inéditos. Dos quase 3 mil contos populares recolhidos, 96 foram selecionados para integrar a coletânea *Contos populares brasileiros: Bahia*, publicado em 2001 pela Fundação Joaquim Nabuco e que integra um projeto editorial maior que fora coordenado pelo pesquisador Bráulio do Nascimento. Esse livro é um importante registro dos contos populares baianos na contemporaneidade.

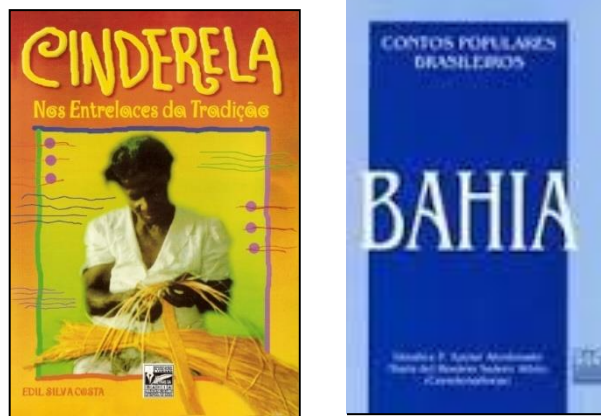


Figura 1 – Capa das publicações de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán

Com o apoio da Comissão Baiana de Folclore e do BNB, em 2010, foi publicada a Coleção Histórias do Fundo do Baú, cinco pequenos volumes de contos populares adaptados para a distribuição em escolas, dos quais se falará adiante. Em 2015, o livro *Ensaio de malandragem e preguiça* traz, além do estudo teórico sobre o tema da malandragem e preguiça, contos populares do acervo baiano que foram analisados.

Os romances tradicionais foram publicados no livro *Romanceiro ibérico na Bahia*, organizado por Alcoforado e Albán. Dentre as versões do livro, foram selecionados alguns textos para o CD *Romances tradicionais na Galícia e na Bahia*, com a produção musical do professor Ângelo Castro.



Figura 2 – Capas da Coleção Histórias do Fundo do Baú, livro e CD.

Em 2016, o Laboratório de Edição da UFMG (<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz>) publicou *Contos e causos da Bahia*, um audiolivro em edição impressa e digital. São 13 narrativas da região de Alagoínhas, em sua maioria causos de Caipora e Lobisomem.

Os textos da coletânea *Contos e causos da Bahia* foram recolhidos na zona rural dos municípios de Inhambupe, Alagoínhas e Irará, cidades do Território de Identidade que compreende a área de atuação dos pesquisadores do Projeto Acervo de Memória e Tradições Orais na Bahia. Da pesquisa de campo realizada entre 1998 e 2005, participaram estudantes da graduação em Letras e História, também auxiliares na pesquisa em suas diferentes fases. Esses pesquisadores estão ou estiveram vinculados ao grupo de pesquisa NUTOPIA – Núcleo das Tradições Orais e do Patrimônio Imaterial da Bahia.

A edição de narrativas orais e a publicação dos *Contos e causos da Bahia* foi possível graças ao incentivo da Profa. Sônia Queiroz, coordenadora do LABED – Laboratório de Edição – FALÉ/UFMG.

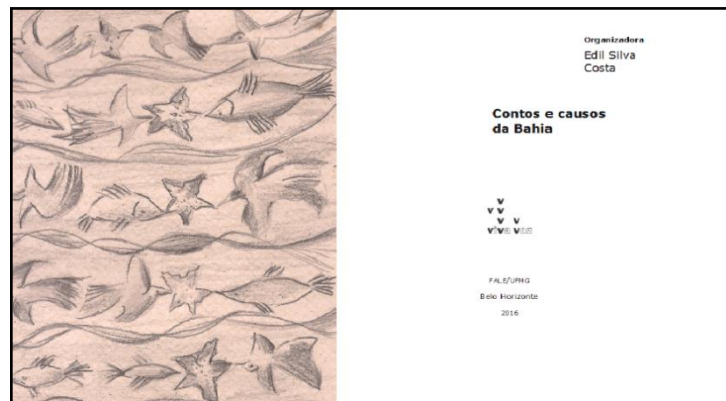


Figura 3 – Folha de rosto e falsa-guarda do audiolivro

Desse modo, os textos da tradição oral baiana, recolhidos nas últimas três décadas, foram parcialmente editados, mas grande parte continua acessível apenas aos pesquisadores do acervo. Para levar a bom termo esse trabalho tem sido necessário grande empenho e não é um esforço isolado. Em todos os cantos do Brasil temos pesquisadores dedicados a esse trabalho de registro e edição de textos da tradição oral. Nos limites deste artigo falarei apenas da experiência na Universidade do Estado da Bahia, principalmente por ser o projeto no qual estou diretamente envolvida, mas percebo que muitas questões

aqui colocadas dizem respeito a todos que se propõem ao trabalho de edição de textos orais.

Diante do exposto, cabe perguntar: por que publicar? E, se é de fato necessário publicar, como editar? A partir dessas duas questões iniciais, passo a traçar algumas considerações sobre a experiência de edição de textos da tradição oral, em especial as narrativas ou contos populares, apontando os desafios de fixar em letra a diversidade de sons e aspectos performáticos da voz.

1 Arquivos orais e seus registros

A criação do Acervo de Memória e Tradições orais na Bahia foi motivada não só pelo desejo de salvaguarda, mas, sobretudo, pela vontade de registro. Colecionar, mas também analisar, interpretar, tentar desvelar que sentidos têm esses textos de cultura e descobrir o sujeito que narra. Registrar os textos da literatura oral e popular da região, documentando o estágio da tradição oral e interpretando seus textos como forma de compreender o pensamento, os valores e modos de vida das comunidades tradicionais. É um trabalho que exige a interação com as pessoas e a disponibilidade para o contato com o outro. Exige, sobretudo, a compreensão do funcionamento desse universo popular e suas formas de auto-organização. Esse movimento não é coisa nova, mas vem se reinventando de acordo com as transformações sociais e os avanços teórico-metodológicos.

No Brasil, desde o século XIX, com Sílvio Romero, inicia-se uma pesquisa sistemática das tradições orais com a preocupação com o registro dos textos. No entanto, havia uma tendência à uniformização do texto e adequações para o melhor entendimento das narrativas que circulavam pelas diversas regiões, adaptando-se e recriando-se continuamente. Nesse tipo de transcrição, o narrador recupera o passado presentificado em seu texto e o transcritor condensa, muitas vezes eliminando a diversidade das variações linguísticas e estilísticas desse sujeito, pois há um distanciamento do momento da narração e o da transcrição/adaptação. Sentimos isso hoje não como um problema, mas como ganho.

No mundo de hoje, o uso de recursos mais sofisticados de registro interfere no estabelecimento do texto: escrita simultânea, gravação em áudio, gravação em vídeo. Desde Sílvio Romero a Câmara Cascudo, já no século XX; até Altimar Pimentel, Roberto Benjamim e Bráulio do Nascimento, na contemporaneidade, a pesquisa na área e suas

técnicas de registro vêm avançando no Brasil, em especial no mundo acadêmico, e perpassa esse movimento o desejo de publicação dos textos.

A pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, Sônia Queiroz (2004), no livro *Na captura da voz*, trata das edições dos contos orais no Brasil. Em um trabalho minucioso, a autora faz o levantamento dessas edições e mostra que as narrativas orais têm sido difundidas largamente no suporte livro. Ela aponta três movimentos nesse processo de edição: o dos pioneiros (1881-1920); o dos folcloristas (1921-1960) e o movimento dos acadêmicos, pesquisadores em sua maioria vinculados aos cursos de Pós-Graduação, a partir das décadas de 1970 e 1980. Dentre os últimos, cabe destacar os pesquisadores do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística). Esse GT reúne pesquisadores de todas as regiões brasileiras que têm se preocupado com o tema metodologia da pesquisa de campo e transcrição de textos orais há alguns anos. Hoje representam os estudos contemporâneos, transitando da área de Letras para as Ciências Humanas e Sociais.

Trataremos a seguir da proposta de edição a partir do diálogo com esses pesquisadores. Porém, o que não se pode perder de vista é que qualquer experiência de edição tem que definir claramente seus princípios norteadores. Esses critérios devem ser adequados aos objetivos da transcrição/publicação e ao público a que se destina.

2 Critérios norteadores para a coleta, transcrição e edição

Como foi dito, o trabalho de campo é um passo importante para o estudo das tradições orais. Não digo que para se pensar a poética da voz não se possa partir de textos gravados por outrem ou mesmo já transcritos/publicados. Mesmo porque, como vem se tentando mostrar, há no Brasil coletâneas que documentam os contos tradicionais e que oferecem um farto material de pesquisa. Porém, o trabalho de campo permite o contato direto com as fontes. O encontro com o texto em seu momento e contexto de produção não é algo que o aprendizado teórico possa contemplar.

Para tentar garantir a conservação dos dados, uma vez que todo suporte é vulnerável, e facilitar a análise posterior, os textos gravados são transcritos e digitalizados. Essa é a segunda etapa, tão complicada quanto a primeira: organizar o

acervo e disponibilizá-lo tanto para a comunidade quanto para outros pesquisadores interessados.

Acreditamos na necessidade de registro e que o trabalho com o texto só seria possível com a transcrição. Que seria inviável lidar com o texto em sua modalidade oral. Talvez essa crença e postura tão limitada seja resultante de nossa imersão nas letras, mas não só. A experiência de publicar tem mostrado que o texto oral, uma vez transcrito, adaptado, editado, vem a público invadindo o mundo das letras, rompendo espaços de privilégios e limitações, para ampliá-los e ter também ampliado seu próprio espaço e possibilidades de trânsito. Trânsito porque tende a retornar à oralidade, produzindo novas versões. Trânsito também para outros suportes, como tenho procurado mostrar em alguns de meus trabalhos.

Circulando no cinema, nas redes sociais, na internet, na televisão, a publicação de coletâneas soma-se a outras tantas formas de divulgação de textos da tradição oral.

Na pesquisa de campo, os narradores vez por outra se referem aos textos que aprendem nos livros, a histórias que viram na televisão (em séries ou filmes feitos para o cinema). Suas narrativas receberam contribuições dessas outras narrativas. Os estudos diacrônicos têm mostrado que um texto oral percorre longos períodos de tempo. Nesse caminho, o texto não é exclusivamente oral, mas vai apoiando-se em matrizes impressas (FERREIRA, 1979, p. 2014) e, na contemporaneidade, também no que podemos chamar de “matrizes digitais” ou virtuais.

Não obstante a inevitável interferência do pesquisador/transcritor, a fidelidade ao que foi dito deve ser uma preocupação, em especial quando se trata da transcrição para arquivo, pois esperar-se que o texto seja fonte de pesquisa para outros pesquisadores. Na abordagem do etnotexto (texto que carrega o discurso cultural de uma comunidade) as pausas, as hesitações, os esquecimentos e tropeços, tudo isso interessa e deve ser marcado na transcrição.

Doralice Alcoforado, em sua parceria com Maria del Rosário Albán, discutia a miúdo com o grupo de pesquisa a melhor forma de transcrever. O fato de Alcoforado ser da área de literatura e Albán da linguística e língua portuguesa, contribuía para isso. Eram feitos seminários, reuniões, estudos em grupo, propostas cada vez mais afinadas para dar conta do treinamento de estudantes-bolsistas e assegurar um trabalho uniforme de transcrição. Resultados dessas discussões, foram elaborados alguns artigos de ambas as professoras. O tema também foi levado mais de uma vez para as reuniões do grupo de trabalho da Anpoll.

No artigo “Problemas e questões da pesquisa em literatura oral”, publicado em número especial da Revista Boitató, Alcoforado diz:

Embora se tenha consciência da impossibilidade de registro de toda a gama significativa de signos não verbais produzidos durante a performance, isso não impede que o transcritor se empenhe em minimizar ao máximo essa limitação da escrita. (ALCOFORADO, 2008, p. 67)

Esse esforço poderá levar à busca de uma codificação especial, porém com a utilização dos sinais gráficos já conhecidos. A proposta incluía o uso de notas explicativas, economicamente dispostas em rodapé, considerando que o sistema ortográfico se mostrava sempre falho. Para Maria del Rosário Albán, era importante em especial dar ao leitor uma imagem das variações linguísticas, tanto lexicais como morfossintáticas e fonéticas. Outra preocupação sempre foi marcar as falhas de memória traduzidas em silêncios ou titubeios. Além disso, tínhamos que encontrar soluções para marcar os trechos problemáticos da gravação, em decorrência ou da qualidade dos aparelhos que usávamos ou das interferências de toda ordem (ruídos, latidos, cacarejos, interrupções de pessoas circunstantes à cena da pesquisa). Muitas vezes nos deparamos com as interrupções dos ouvintes. Uma plateia participativa enriquece a performance na mesma proporção que dificulta a transcrição.

As narrativas podem ser construções coletivas e tudo isso deve ser de algum modo assinalado por quem transcreve, afinal, trata-se de um dado importantíssimo para quem analisa o texto. Os textos orais não seguem sempre a linearidade temporal da narrativa, os fatos importantes tendem a ganhar destaque pelo narrador que antecipa a informação para depois explicar o que viria antes. Essa “bagunça” pode ser resolvida em um momento posterior, mas na primeira transcrição deve ser mantida. Tudo isso exige do transcritor uma sensibilidade e o conhecimento frente ao saber narrativo, de modo a encontrar o ponto de equilíbrio entre a aproximação da voz e da letra.

De todas as formas orais, as onomatopeias são de extrema complexidade e dificuldade para a transcrição. Foi tema de um dos seminários. Sobre isso, Doralice diz que:

O transcritor precisa ter sensibilidade para perceber os vários procedimentos utilizados na exploração de elementos prosódicos, próprios da literatura oral, que transformam em imagens verbais, no discurso narrativo, as imagens auditivas expressas através de sequências fônicas imitativas. Por meio de

onomatopeias, o narrador das histórias orais consegue passar de forma realista, vigorosa e convincente a carga emotiva que está por trás do gesto da personagem, dando a ideia aproximada da dramaticidade da cena. (ALCOFORADO, 2008, p. 69-70)

As onomatopeias são possivelmente as expressões mais difíceis de transcrever porque traduzem a criatividade do narrador e a sua familiaridade com sons da língua e os que estão fora dela. São expressões que traduzem subjetivamente o que cada som suscita no indivíduo. A combinação de sons diversos, a princípio sem significados, expressa o que nenhuma palavra da língua poderia expressar. Som que restaura o gesto e a ação no seu momento acontecido. O que a transcrição de um texto oral não pode perder de vista é a presença daquele que narra. É preciso também ouvir os silêncios, tão eloquentes e surpreendentes quanto as palavras, e muito difíceis de registrar.

Algumas vezes nos deparamos com anotações dos narradores ou recebemos textos por escrito. Esses textos carregam fortes marcas da linguagem oral, traço comum aos menos escolarizados. As versões escritas costumam ser pouco consideradas no acervo, pois a grafia de um texto já passa por um filtro, o narrador dispõe de mais tempo para as elaborações e correções, apagando parte das marcas que a criação, quando simultânea à recepção, lhe imprime.

É facilmente perceptível, como já foi dito, que nenhuma performance jamais poderá ser apreendida pelo gravador, câmara de vídeo e muito menos numa folha de papel. A transcrição do texto oral inevitavelmente irá reduzi-lo porque nela se perde a presença do ator e o movimento que ele dá ao texto. A linguagem usada pelos narradores, muitos deles iletrados, está longe da língua padrão e a transcrição deve respeitar essa modalidade linguística. Registrando formas que correspondam à realização, tanto a nível fonético, como morfossintático e lexical, o pesquisador estará evitando a discriminação do dialeto do narrador. Além do mais, muitas vezes, o desvio da forma padrão tem sua função estética, não se tratando exatamente da ignorância da norma, mas da criação de novas expressões que explodem em significados.

Estamos aqui muito próximos do *empenho do corpo*, de que nos fala Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (1997). Sendo através do corpo que estamos no mundo, que tocamos, cheiramos, representamos e sentimos, nota-se o importante papel que ele desempenha e da voz enquanto seu prolongamento. A voz faz o homem ir além dos seus limites corporais, ela “desaloja o homem do seu corpo”. Essa complexidade da voz

humana nos força a estar com uma escuta muito atenta aos textos que devemos transcrever.

A maior parte das narrativas do nosso acervo foi coletada na zona rural. Os narradores são, em sua maioria, lavradores com pouca escolaridade. Essa situação social deixa marcas na linguagem e na temática das narrativas que se buscou a todo custo preservar. No entanto, a performance dos narradores com a riqueza gestual, de entonações de voz e posturas não poderá ser representada, pois, como foi dito, a transcrição de um texto oral, por mais cuidadosa que seja, deve submeter-se às limitações dos sinais gráficos utilizados na escrita.

Para Maria del Rosário Albán (1992, 1996), é preciso conservar o dialeto e/ou o idioleto do narrador sem discriminar sua fala em relação à norma padrão. Desse modo, a orientação de Albán sempre foi para não marcar as realizações generalizadas no português falado na Bahia, a exemplo do *-r* do infinitivo verbal e ao final de palavras como *caçador*. Também não marcar a monotongação de *-ou* e *-ei*, por considerar que essas formas estão presentes na norma culta, assim como o fechamento das vogais pretônicas. Atenção especial é dada ao léxico e aos neologismos que são esclarecidos em notas de pé de página sempre que necessário. Também os gestos do narrador foram assinalados, em alguns casos em que substitui a palavra, como por exemplo as palmas ou estalar de dedos para indicar uma ação de fuga do personagem. Nesse caso, optamos por usar os colchetes: [palmas]. Também usados para os [risos].

Feita a transcrição, o texto não só está mais próximo do pesquisador como passa a fazer parte dele também, a espelhá-lo. A memória do momento da performance e da fruição do texto – do qual o pesquisador foi ouvinte e será também um narrador em potencial – o acompanha em sua análise. Será isso um problema? Pode-se pensar que sim como também se pode tomar como vantajosa essa condição de pesquisador-objeto, na medida em que a leitura do texto passará pela ressonância que ele terá em nós e em nossa cultura.

A transcrição para arquivo tem acesso limitado a pesquisadores que já esperam lidar com as condições específicas do texto oral. No entanto, a publicação para o público mais amplo exige mais do transcritor, pois redobra-se o trabalho quando, além de transpor para a letra o texto dito ou cantado, espera-se tornar a leitura agradável e “oralizável”. O que se quer é valorizar a tradição oral e espera-se também que o texto faça o caminho inverso: retorne à oralidade, seja através da leitura em voz alta, seja pelo reconto.

Mas para a publicação que mais vai importar? A prática de “limpar” o texto e tornar a leitura mais fluente sem dúvida contribui para atender a atenção do leitor. Por outro lado, pretende-se também aproximar este mesmo leitor da oralidade, transportá-lo para o momento da performance, ainda que seja uma pálida lembrança daquele momento que ele não presenciou. Só assim se pode estimular a recontação do texto que pede para ser oralizado.

Um primeiro movimento é o de reconhecer as unidades estruturantes da narrativa, a fim de fazer uma adaptação que as conserve, interferindo, claro, mas sem ferir os sentidos que o texto carrega. Parte-se do princípio que o discurso cultural do qual o texto é portador deve se revelar na adaptação e não ser manipulado.

Não nos interessa uma adaptação parodística do texto, uma vez que é importante conservar os traços culturais do lugar e da comunidade ao qual o texto “pertence”. Pretende-se dar oportunidade ao leitor conhecer esse outro universo cultural sem, no entanto, causar o estranhamento que provoque seu afastamento.

Por isso, cada versão é única e o que o transcritor faz, depois o adaptador, é dar uma forma, também a partir de seu repertório, ao texto que ficará estabelecido. Desse modo, pode-se dizer que o transcritor e o adaptador são coautores. Sua função é estabelecer um nível de comunicação do texto como foi narrado com o público leitor que, na maior parte das vezes, urbano e escolarizado, se difere em muito da plateia original daquele momento de sua criação e recepção, quando narrado no contexto da comunidade narrativa. Naquela situação “original”, o narrador narra para seus pares e mesmo quando a sós com o pesquisador, procura-se recriar o momento da performance coletiva. Se o público a que se destina a publicação é de jovens e crianças na idade escolar, a proposta de estabelecimento do texto deve ser visando não comprometer o aprendizado da língua padrão.

Dito isso, a seguir trataremos de dois exemplos de edição.

3 Contos e causos da Bahia, letra e áudio

A publicação do audiolivro *Contos e causos da Bahia* passou por um processo um pouco diferente do descrito acima. O produto também é diferente uma vez que se trata de uma coletânea acompanhada de um CD com o áudio das narrativas gravadas.

A situação de pesquisa nas comunidades visitadas favoreceu os encontros em grupo, sempre com a participação de mais de um pesquisador. Em alguns casos, a

contação de histórias aconteceu em sessões de narração coletiva, com diversas vozes se sobrepondo, complementando as informações, de modo a sustentar as verdades dos causos. O fato dificultou sobremaneira a transcrição, inclusive comprometendo a atribuição de autoria aos textos e sendo necessário, em algumas ocorrências, fazer a transcrição da história, costurando essas diversas vozes. Por outro lado, a narração coletiva deu complexidade ao ato criativo dos narradores, enriquecendo ainda mais suas performances.

Esse momento meio tumultuado da recolha comprova o importante papel social da narrativa, pois narrar é estabelecer um vínculo com nosso semelhante e para ouvir é preciso criar laços com o outro. O ato de narrar necessita do ouvinte, de preferência atento, para completar o processo comunicativo. Com a narrativa escrita este interlocutor não é, na maior parte das vezes, uma presença física, mas virtual (o leitor). Na poesia oral o narrador está diante de seu(s) interlocutor(es), interagindo com eles. É exatamente esta interação que faz do ato de narrar um conto ou um caso uma experiência única e que não pode acontecer desconectada das relações humanas.

Para a publicação dessa coletânea, assim como das outras, parti da transcrição feita para arquivo, do texto cru, *in natura*. Essa narrativa apresenta uma peculiaridade à qual já me referi, que é a narração de um texto por várias pessoas ao mesmo tempo:

[Histórias de Caipora]

Pesq. (Ana Débora): E história... história de Caipora, tem alguma?

Elvira: Ah! [Ave Maria!] Minha senhora, cala a boca!

Pesq.: risos

Elvira: Essa, essa... sem vergon-...

Pesq. (Ana Débora): É porque tem muitas, é? A senhora está dizendo isso porque tem muita, é?

Elvira: Pergunta. Aqui teve uma velha que passou três dia no mato.

Lélia: Foi.

Elvira: O povo toooodo procurando!...

Lélia: Três dia, o quê, Elvira?! Ela passou uma semana!

Elvira: ... Ela entrou pra lenha... pela mata...

Lélia: Eu morava na Roncaria...

Elvira: nome de um lugar por nome Roncaria, que tem aí pra baixo.

Lélia: ...e aí, ela passou a cancela e subiu, passou assim na porta...

Elvira: Coitadinha! Foi quebrar lenha, ela e um menino.

Lélia: Ela e um menino, um neto. Aí, eu digo:

– Pra onde vai, dona Isília?

Ela disse:

– Minha filha, eu vou pra lenha.

Digo:

– Com esse sol quente?

Ela disse:

– É, porque lá no mato tem sombra, né?

Nesse pequeno trecho do caso de Caipora, já notamos que há um emaranhado de vozes. São quatro pesquisadores presentes na cena e pelo menos mais quatro narradoras, todas elas participando da narrativa desse caso, conhecido por todas. No momento transcrito acima, percebemos as vozes de Elvira e Lélia e no decorrer do caso entram mais duas narradoras, Alice e Regina. Vejamos como ficou a versão final publicada no livro:

Aqui teve uma velha que passou três dia no mato. O povo toooodo procurando!... Três dia, o quê? Ela passou uma semana! Ela entrou, foi pra lenha... Eu morava na Roncaria, nome de um lugar por nome Roncaria que tem aí pra baixo. E aí, ela passou a cancela e subiu, passou assim na porta... Coitadinha, foi quebrar lenha, ela e um menino, um neto. Aí, eu disse:

– Pra onde vai, dona Isília?

Ela disse:

– Minha filha, eu vou pra lenha.

Disse:

- Com esse sol quente?

- Ela disse:

- É. Porque lá no mato tem sombra, né?

A primeira dificuldade para a transcrição foi identificar cada frase, não necessariamente para atribuir autoria a cada uma delas, mas para depreender o sentido do texto e o quanto uma voz reforçava ou contradizia a outra. Em verdade, no geral, as narradoras complementavam as informações e de modo bastante harmonioso. Porém, há momentos de divergências (por exemplo: “Três dia, o quê, Elvira?! Ela passou uma semana!”) e que precisam ser resolvidas para que a informação ficasse mais clara para o leitor. Na situação acima, note-se que foi retirado o que poderia ser o início de uma discussão, pois logo as coisas se acomodam e as narradoras seguem.

O que o exemplo nos mostra é a necessidade de fazer ajustes no texto para além da simples adaptação. O transcritor tem que ir costurando as diversas vozes para dar uma unidade à narrativa. É importante que se diga que, embora narrado por diversos sujeitos, o texto já possui uma unidade porque é compartilhado, assim como é compartilhada a crença na entidade descrita, a Caipora, e o conhecimento coletivo dos fatos narrados. O exemplo é claro de como se configura uma comunidade narrativa, um grupo social que partilha experiências, valores e textos em comum. O entrelaçar das vozes para compor uma tradição é procedimento comum. No caso dessa narrativa especificamente esse entrelaçamento é mais visível porque simultâneo. Parti desse princípio de que a tradição é sempre narrada coletivamente para fazer as costuras necessárias.

Outra questão a ser solucionada foi a atribuição de autoria ao texto. Tive que eleger uma voz que pareceu predominante e colocar as outras como auxiliares, mesmo sabendo que essa solução não corresponde ao que de fato aconteceu. Sem minha presença no momento da narração e a identificação das vozes, também contando com minha memória da performance, não seria possível esse movimento. A solução encontrada, foi colocar ao final, na legenda do texto, a seguinte informação:

Essa história, assim como outras narradas por Elvira Caldas, contou com a efetiva participação de Lélia (sem dados), Alice Rocha de Jesus, Regina (sem dados), além da interação com os pesquisadores, em Boa União – Alagoinhas, 25 out. 1998. Recolhido por Edil Silva Costa, Ana Débora Ferreira, Cláudio Pinto, Nayara Barros Dantas.

O que caracteriza uma comunidade narrativa é o fato dos textos fazerem parte de um repertório comum, seja entre os velhos, os adultos ou os jovens. Todos compartilham do saber, embora o direito à palavra e a credibilidade da mensagem seja atribuída principalmente ao ancião. Nas comunidades tradicionais “antiguidade é posto”. O respeito aos velhos é a tradução do respeito aos antepassados e ao saber ancestral. No caso de dona Elvira e suas amigas, elas estão num mesmo patamar e por isso gozam do mesmo direito à voz, uma iniciando, outra interrompendo e complementando sem conflitos (pelo menos para elas).

O formato de audiolivro é mais uma tentativa de aperfeiçoar os meios de registro e acesso aos textos orais adaptando-os aos recursos hoje disponíveis. E a disponibilização em meio digital democratiza ainda mais o acesso. Por outro lado, o áudio põe a nu o distanciamento entre letra e voz.

4 Contos populares adaptados para a escola

É papel do pesquisador devolver à comunidade uma parte de sua contribuição para a pesquisa e isso pode ser feito através da publicação de coletâneas. Como foi dito, a transcrição deverá adequar o texto ao público que se pretende atingir.

Os contos populares encontrados na tradição oral baiana, por serem textos de caráter ficcional, vão nos apresentar valores e formas de organização social de modo aparentemente despretensioso. Essas narrativas tradicionais vêm sendo repetidas ao longo

dos anos e na cadeia de transmissão se reinventando e ressignificando. O registro e a divulgação desses textos, através da publicação em coletâneas, poderão informar a gerações futuras da presença e do formato dos contos, em determinado território de identidade. O conhecimento dessa diversidade etnocultural e sua utilização na escola como instrumento de práticas promotoras do acesso à leitura contribuem para a preservação e valorização da memória ancestral, produto do imaginário coletivo como um manancial a ser explorado na formação do estilo individual do jovem. Por essa razão, investimos em publicações voltadas para a escola.

Em 2008, com o apoio financeiro do Banco do Nordeste, através do Programa BNB de Cultura, foi publicada a Coleção Histórias do Fundo do Baú. O objetivo desse Projeto foi divulgar as narrativas populares e seus contadores, além de oferecer aos professores e estudantes de escolas públicas textos literários que estejam mais próximos da realidade das comunidades. Idealizado e iniciado pela Professora Doralice Alcoforado, o Projeto *Histórias do Fundo do Baú* visa reaproximar alunos e professores da tradição oral, levando para a escola os contadores tradicionais e suas narrativas.

Em 2010, a coleção foi distribuída gratuitamente em escolas públicas de Salvador e Alagoinhas, com a participação das narradoras. Os lançamentos nas escolas de Alagoinhas, uma inclusive na comunidade quilombola do Catuzinho, contaram com a participação de uma das narradoras, a Sra. Sônia Pinto.

Do mesmo modo, projetamos a Coleção Bocapiu, constituída inicialmente de seis volumes de contos populares recolhidos da tradição oral baiana. Os seis contos selecionados para compor a coleção foram: “Maria Borracheira” (conto de encantamento), “O Coelho e a Onça” (conto de animal), “João e Maria” (conto de encantamento), “Festa no céu” (conto etimológico), “A Formiguinha e a neve” (conto acumulativo) e “O Macaco e o rabo” (conto acumulativo). No entanto, a Coleção Bocapiu nunca saiu do papel, ao contrário das Histórias do Fundo do Baú, que foram publicadas pela editora da Universidade.

Ambas as coleções visam valorizar a diversidade etnocultural na escola, além da utilização da literatura oral e popular como instrumento de práticas promotoras do acesso à leitura. Para serem lidos por crianças e jovens em idade escolar, os textos foram adaptados à norma padrão, ainda que conservados os traços mais marcantes da oralidade.

5 Palavras finais

Para finalizar, podemos retomar as questões iniciais que deram título ao artigo: Por que publicar? e Como editar?

Alguns problemas de registros somente podem ser minimizados com a inserção da voz do pesquisador que, se possível, valendo-se dos momentos de rememoração da performance dos narradores, poderá transcriber o texto, inserindo sua voz em meio às diversas vozes da tradição.

No ambiente escolar, quando se tratar de textos mais próximos da realidade dos jovens educandos, a edição poderá estimular a formação de novos leitores. Por serem textos da tradição oral, também podem valorizar a cultura local e propiciar a criação de novos textos, tanto orais como escritos. Desse modo, a circulação dessa literatura dinamiza o processo da realimentação das tradições orais, incluindo a escola nesse processo.

Acreditamos que a publicação dessas narrativas é uma forma democrática de devolver à comunidade uma parte da tradição registrada pelos pesquisadores, contribuindo para a melhoria da Educação Básica – no caso das publicações adaptadas para esse público – ou fomentando novas pesquisas na área das poéticas orais.

O debate sobre o tema não se esgotará facilmente, uma vez que, como procurei mostrar, é uma complexa tarefa. Também as transformações da língua na dinâmica social provocam a contínua reflexão sobre o assunto. No entanto, é possível chegar a princípios norteadores considerando que a fixação do texto oral vai inevitavelmente limitá-lo e que a melhor forma de transcrever/editar é ter bom senso, de acordo com o objetivo e o público leitor/ouvinte.

REFERÊNCIAS

ACERVO de Memória e Tradições Orais na Bahia (AMTRO). Alagoinhas: Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação/Campus II, 1996-2005.

ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. O que marcar e o que não marcar na transcrição de textos orais. In: CARDOSO, Suzana Alice Marcelino (Org.). **Diversidade linguística e ensino**. Salvador: EDUFBA, 1996.

ALBÁN, Maria del Rosário Suarez. Um velho tema em debate: isenção e fidelidade na transcrição grafemática de textos orais. **Revista Estudos linguísticos e literários**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, n. 14, p.57-67, dez. 1992.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suarez. **Contos populares brasileiros**. Bahia; Recife: Fund. Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2001.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. **Romanceiro ibérico na Bahia**. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

COSTA, Edil Silva (Org.). **Histórias do fundo do baú**. Salvador: Eduneb, 2010. 5 v.

COSTA, Edil Silva. **Cinderela nos entrelaces da tradição**. Salvador: Secretaria de Cultura; EGBa, 1998.

_____. **Ensaio de malandragem e preguiça**. Curitiba: Appris, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**. São Paulo: Hucitec, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral**; conto russo no sertão. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; IBECC; UNESCO, 2005.

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

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

FOLHETOS DE CORDEL E TIPOGRAFIA NO CEARÁ

Gilmar de Carvalho*

RESUMO: O Ceará destaca-se, no Brasil, como centro de produção de poesia de cordel e xilogravura, essa inicialmente atrelada aos versos, adquirindo autonomia em um segundo momento. Juazeiro do Norte e Crato, no interior do estado, e a capital, Fortaleza, são os espaços de concentração de poetas, gravadores e editores-tipógrafos, que conhecem um período de grande sucesso editorial, seguido, mais recentemente, de um arrefecimento, que se pode explicar, em grande medida, pelas mudanças nos modos de produção. A história editorial dessa poesia popular de tradição oral e impressa no Ceará é traçada aqui de forma sintética, na convicção de sua relevância para a história literária e editorial brasileira.

Palavras-chave: Folhetos de cordel. Edição cearense. Tipografia cearense. Xilogravura. Poeta editor.

RESUMÉ: Ceará se confirme au Brésil en tant que centre de production de poésie de cordel et de xylographie, celle-ci liée d'abord aux couplets, en acquérant une autonomie dans un second moment. Juazeiro do Norte et Crato, des villes à l'intérieur de cet état, et la capitale, Fortaleza, sont les espaces de concentration des poètes, graveurs et éditeurs-typographes, qui vivent une période de grand succès éditorial, suivi plus récemment par un déclin, qu'on peut expliquer, à une large mesure, par les changements dans les modes de production. L'histoire éditoriale de cette poésie populaire de tradition orale et imprimée en Ceará est ici ébauchée de forme synthétique, sur la conviction de sa pertinence pour l'histoire littéraire et éditoriale brésilienne.

Mots clés: Poésie de cordel. Édition au Ceará (BR). Typographie au Ceará (BR). Xylographie. Poète éditeur.

O estudo da editoração de folhetos de cordel remete à implantação da atividade gráfica e pressupõe um rastreamento da produção tradicional, considerada, por conta do viés elitista, como material pitoresco e excluída da maior parte dos estudos no campo da história da imprensa e da literatura. A atividade tipográfica tem como marco, no Ceará, a implantação do primeiro prelo, em 1824, consequência da adesão da Província à Confederação do Equador. A 24 de abril daquele ano circulou o primeiro número do *Diário do Governo do Ceará*, órgão que visava dar sustentação à conflagração desencadeada a partir de Pernambuco, com uma repercussão capaz de justificar sua inserção na História brasileira.

* Gilmar de Carvalho é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, e Bacharel em Comunicação Social e em Direito pela UFC, onde atuou como docente até 2010, quando se aposentou. Autor de diversas publicações, dentre as quais destaca-se *Patativa do Assaré* – Uma biografia, já em terceira edição, *Lyra Popular: o cordel do Juazeiro*, em segunda edição, e *A xilogravura de Juazeiro do Norte*.

Embora não possa ser classificada como cordel, a poesia de Juvenal Galeno (1836/1934) ecoa a poesia da voz, com destaque à reelaboração de cantos de trabalho, à recolha de material tradicional e à adoção das formas da expressão tradicional.

O autor de *Prelúdios Poéticos*, publicado no Rio de Janeiro, em 1856, depois de ter recebido no Sítio Boa Vista, em Pacatuba, a visita dos membros da Comissão Científica de Exploração (1859/1861), passou a fazer uma poesia de sua "aldeia". Segundo alguns relatos, teria recebido esta recomendação de Gonçalves Dias. Marco desta reviravolta, o livro *Lendas e Canções Populares* foi publicado em 1865.

José de Alencar, em uma carta de *O Nosso Cancioneiro* (1874), constatava: "Em minha infância, passada nas cercanias da lagoa de Messejana, [...] quase todas as noites, durante os invernos, ouvia eu ao nosso vaqueiro o romance ou poemeto do Boi Espaço". Foi Alencar quem encomendou um dos registros do "Rabicho da Geralda" ao jovem Capistrano de Abreu.¹

Chama a atenção a promessa não cumprida, da Padaria Espiritual (1892/1896), de organizar um "cancioneiro popular genuinamente cearense",² bem como a recolha feita por Silvio Romero da "rica poesia" do Ceará, com destaque para o improvisador ambulante, o mestre do desafio.³

A passagem da oralidade para o registro escrito dessa produção tem raízes no cancioneiro medieval, nos romances de cavalaria, nas matrizes arquetípicas, e se sedimentou na listagem de cantadores, arautos dessa literatura de folhetos, levantada por Rodrigues de Carvalho no *Cancioneiro do Norte*, cuja primeira edição é de 1903.⁴

Leonardo Mota publicou *Cantadores* em 1921, em que, do cordel, apresenta apenas o poeta João Mendes de Oliveira, a quem dedica um capítulo do livro. Muitos anos depois (1965), Eduardo Campos ouviu o Cego Aderaldo e organizou a autobiografia do velho cantador.

¹ Alencar declarou: "Na primitiva poesia popular do Ceará, predomina o gênero pastoril como era razão entre populações principalmente dadas à indústria da criação."

² A elaboração do Cancioneiro está prevista no artigo 34 do Programa de Instalação da Padaria Espiritual. A recolha coube a José Carvalho e ao todo foram levantadas 35 quadras publicadas pelo jornal *O Pão*.

³ A pesquisa de Romero, publicada em 1888, e transcreveu a "Xácara de Flores-Bela", "Chula a Três Vozes" e "Sarabanda", como peças de procedência cearense. Ele criticou Alencar por ter fundido as variantes do Rabicho em um único texto.

⁴ Depois de dizer que "No Ceará, a vocação poética é quase uma característica dos filhos desta terra", Rodrigues de Carvalho lista os cearenses incluídos no seu *Cancioneiro do Norte*, com destaque dado ao cantador cratense Zé de Matos.

Do Ceará saíram duas competentes antologias de cordel: uma com o selo do CERES, por meio da Secult Ceará, em dois volumes, coordenados por Oswald Barroso (anos 1970) e outra editada pelo Banco do Nordeste do Brasil, organizada por Ribamar Lopes (anos 1980).

Vale a pena chamar a atenção para a brecha que ocuparam esses artistas no estabelecimento de pequenas gráficas, com estrutura familiar, mais próximas das corporações medievais de ofício que da Revolução Industrial. O acesso a técnicas de reprodução teria mostrado a necessidade da recuperação da produção que circulava oralmente, viabilizando uma atividade editorial que teria fundas repercussões na cena cultural brasileira.

1 Prelos e política

No século XIX, no Ceará, a hegemonia de Fortaleza não era incontestável, e a atividade jornalística se relacionava com a luta política. Não por acaso, Aracati, porto do escoamento das riquezas da terra, foi a primeira cidade interiorana a contar com jornais, em 1831, chegando a ter três gráficas em funcionamento no período entre 1860 e 1869, segundo o historiador Geraldo Nobre.⁵

Como reforço a essa ligação entre imprensa e poder, está o fato de Sobral e Crato apresentarem uma quantidade expressiva de publicações, no período em estudo. Sobral publicou 119 títulos entre 1864 e 1940, segundo levantamento de D. José Tupynambá da Frota; Crato, 162, do pioneiro *Araripe*, em 1855, até 1955, conforme estudo do pesquisador F. S. Nascimento.

Entretanto, não foi nessas cidades de intensa vida política e cultural para os padrões da época, tampouco em Baturité, produtora de café, com tipografia desde 1876, ou nas outras cidades onde foram impressos jornais no século XIX, como Maranguape, Granja, Viçosa, Ipu ou Quixadá, que se desenvolveu a editoração de folhetos como uma atividade sistemática. Foi em Juazeiro do Norte, núcleo que se expandiu a partir da figura do Padre Cícero Romão Batista (1844/1934), deixando de ser a Fazenda Tabuleiro Grande, pertencente ao Crato, para se transformar, a partir da visita do jovem padre, em 1872, na

⁵ As tipografias de Aracati, no período 1860-1869, eram a Aracatiense, a de A Época e a Social.

mais importante e vigorosa cidade do interior cearense,⁶ que o registro da produção poética ganhou força de uma atividade cultural importante, e significativa como negócio.

Juazeiro tornou-se centro das diásporas nordestinas, a partir dos “fatos extraordinários” de março de 1889, quando a hóstia teria se transformado em sangue no instante da comunhão da beata Maria de Araújo. Estabeleceu-se uma contínua romaria ao sacerdote, representante de uma religiosidade sertaneja, às voltas com punições, mas sempre obediente à hierarquia eclesiástica, o que possibilitou a formação de um público que passou a conhecer e a consumir folhetos.

Foi esse o percurso do alagoano José Bernardo da Silva (1901/1972), natural de Palmeira dos Índios (AL), afrodescendente, de vendedor de ervas e raízes a poeta impressor de trabalhos avulsos, que veio a se tornar um dos mais importantes editores de literatura de folhetos de todos os tempos.

2 As raízes

O fato de o catálogo da livraria de Silva Serva, Bahia, datado de 1811, incluir títulos como *Carlos Magno e Roberto do Diabo*; de a Imprensa Regia ter editado, em 1815, a *História da Donzela Teodora*; e da casa editora Plancher ter introduzido no Brasil *A Verdadeira História da Princesa Magalona*⁷ é significativo da aceitação e da importância desses títulos em um país que só tardiamente tinha acesso ao meio de reprodução impresso, mas não diz de uma atividade contínua de impressão de textos da tradição oral e cópias manuscritas de mais fácil circulação.

Apesar desses títulos constarem dos catálogos de grandes casas editoras, os jornais cearenses do século XIX⁸ não registram a venda desse material, base para a formação do repertório dos poetas sertanejos.

⁶ Com 270.383 habitantes (estimativa do IBGE para 2017), Juazeiro do Norte integra a Região Metropolitana do Cariri e conta com 2 emissoras de televisão, várias emissoras de rádio, um semanário, sedia a Universidade Federal do Cariri (UFCA), o Aeroporto Regional do Cariri e um shopping center, hipermercados, faculdades particulares e um polo gastronômico.

⁷ Os títulos citados, se não eram folhetos, constituíram matrizes da produção popular.

⁸ Dedução feita a partir da leitura de *O Cearense*, *O Commercial*, *O Araripe*, *A Idéa*, *O Retirante*, no acervo de microfimes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.

Ao contrário do que preconizava Sílvio Romero, a proliferação dos jornais não contribuiu para a extinção da literatura de folhetos,⁹ antes, por meio da interiorização das máquinas que se tornavam obsoletas para os grandes centros, as gráficas se multiplicaram e puderam, no tempo ocioso, imprimir a produção da poesia oral.

Leandro Gomes de Barros (1865/1918) destaca-se em meio a cordéis esporádicos que teriam circulado no Nordeste. Autor de um *corpus* expressivo de folhetos, teria sido o iniciador dessa atividade¹⁰ sistemática. Tomando por base uma nota na quarta capa de um folheto de 1907, pode-se afirmar que ele teria começado a publicar em 1889, em Vitória de Santo Antão e Jaboatão (PE), os quase mil títulos a ele atribuídos.

A possibilidade de viver de literatura de folhetos parece ser a conclusão mais significativa da história de vida do poeta paraibano. Leandro Gomes de Barros estabeleceu o primado da autoria, em uma atividade que, por suas raízes tradicionais, era anônima.

O conceito de autor, controvertido e relativamente recente, provoca querelas sobre plágio e apropriação no campo da literatura de cordel. Muitas vezes, Leandro Gomes de Barros se viu às voltas com problemas de direitos autorais, tendo impresso em alguns dos seus folhetos que, a partir de determinada data, passaria a incluir sua foto nas publicações, como forma de autenticá-las.

Leandro Gomes de Barros imprimiu seus folhetos na Imprensa Industrial, no *Jornal do Recife* e nas tipografias Moderna, da Livraria Francesa, Mendes, Miranda, Perseverança, recorrendo aos serviços gráficos de Chagas Batista, estabelecido na capital da Paraíba com a Popular Editora, ou de Pedro Batista, livreiro radicado em Guarabira (PB) que, posteriormente, foi detentor dos direitos de publicação de sua obra. Leandro, de acordo com Carlos Drummond de Andrade, foi, no julgamento do povo, “rei da poesia do sertão e do Brasil em estado puro”.¹¹

João Martins de Athayde (1880/1959) levou para a editoração popular uma proposta de atividade empresarial. Foi dono de gráfica, a partir de 1911, e adquiriu, em 1921, por

⁹ “Os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais”, afirmava Sílvio Romero.

¹⁰ Fala-se na atitude pioneira de Silvino Pirauá, mas o material coletado indica uma relevância de Leandro Gomes de Barros, difícil de ser contestada.

¹¹ Citado por Homero Sena na apresentação do volume III da Antologia da Casa de Rui Barbosa (ver bibliografia)

intermédio da viúva de Leandro, falecido em 1918, os direitos de publicação do poeta paraibano, desde então em poder de seu genro, o editor Pedro Batista.

Nesse momento se deu, mais nitidamente, a passagem do autor-proprietário para a figura do editor-proprietário. Athayde, que no início de sua carreira se promoveu por conta de uma hipotética peleja travada com Leandro, o qual tratou de desmascará-lo, dizendo em um folheto não o conhecer,¹² passou a dividir com a Editora Guajarina, de Francisco Lopes, sediada em Belém (PA), detentora de um alentado catálogo, o mercado de romances e folhetos, numa fase de grande volume de vendas e forte impacto de suas mensagens.

Athayde se dizia “um analfabeto que sempre viveu das letras”, e já protestava na quarta capa de um folheto, de março de 1921, “contra os que procuram usurpar os direitos autorais e editoriais”. Chegou a ter um estoque de mais de 800 mil folhetos.¹³ Depois do derrame sofrido em 1949, vendeu a José Bernardo da Silva os direitos de publicação do acervo que detinha.

Deslocava-se para o sul cearense o polo da atividade editorial popular brasileira, posição partilhada, em termos de mercado, com a Luzeiro do Norte, de João José Soares, no Recife, e com a Folhetaria Santos, depois Estrela da Poesia, de Manoel Camilo dos Santos, em Campina Grande.

3 A marca cearense

A impressão de folhetos no Ceará remonta ao início do século XX, com a Tipografia Minerva, de Assis Bezerra, fundada em 1892. Ruth Terra referiu-se, em *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos* (1981), à publicação, quando da queda da oligarquia Accioly, entre o final de 1911 e o início de 1912, de folhetos com o pseudônimo de Marcus Franco Tranquilo, constantes do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Da coleção do bibliófilo cearense João Carlos Neto constavam, sem indicação de autor ou editor, os folhetos *Babaquara – Últimas disposições*, em quadras; *A Victoria de Franco Rabelo* (1ª parte), cuja quarta capa remete a um segundo volume da mesma

¹² Leandro afirmou não conhecer Athayde na quarta-capa de *O Diabo na Nova Seita*, a propósito do folheto *Discussão de Leandro Gomes de Barros com João Athayde*. Posteriormente, Leandro mudou de ideia e citou Athayde em *O Galo Misterioso, Marido da Galinha de Dentes*, segundo Ruth Terra.

¹³ De acordo com Orígenes Lessa em *A Voz dos Poetas*.

publicação; e *A Queda de Babaquara*, seguido do poema "Ao Novo Governo", em que uma importante pista é dada no apelo feito à leitura da *Lyra do Poeta*, coletânea que Chagas Batista organizou e publicou na Paraíba, em 1910.

Na Introdução ao *Milagre em Joazeiro*, Della Cava escreveu: “Surgiu, além disso, uma vasta literatura ‘mítica’; bardos nordestinos dos sertões e cantadores apropriaram-se, por volta de 1900, da figura profética do Padre Cícero e introduziram-na no seu repertório popular” (1976, p. 17).

A edição de 6 de fevereiro de 1910 do semanário *O Rebate*, fundado em 1909, pelo padre Alencar Peixoto, para lutar pela emancipação política de Juazeiro, veiculou o poema “O Padre do Juazeiro”, de Leandro Gomes de Barros, com 25 estrofes em sextilhas:¹⁴ “É um padre exemplar / O padre do Juazeiro; / Dão-lhe esmolas e dá esmola / E não é interesseiro / Tudo o que faz é graça, / Não aprecia dinheiro”.

Outros folhetos de cordel foram reproduzidos pelo semanário, que inaugurou a seção intitulada “Lyra Popular”, ilustrada pela xilogravura de um violeiro diante de um casario. Essas publicações devem ter levado a uma recepção maior do jornal e estimulado a produção local.

Além desse papel importante na divulgação da poesia de folhetos, *O Rebate* também teve papel decisivo em relação à xilogravura, pelo fato de ser gravador o chefe de suas oficinas, o pernambucano Antonio Vicente Ferreira do Nascimento.

Em anúncio publicado em 1919, na quarta capa do folheto *O Cachorro dos Mortos*, Pedro Batista se dirigia aos chefes de polícia dos Estados do Pará e do Ceará para protestar contra Francisco Lopes, titular da Guajarina, e Luiz da Costa Pinheiro, que “tem criminosamente feito imprimir e vender este e outros folhetos de Leandro Gomes de Barros sem a menor autorização da minha parte”.

Considerando-se o “legítimo dono de toda a obra literária” do poeta, Pedro Batista forneceu indicação sobre a atividade editorial que desenvolvia em Fortaleza o poeta e editor potiguar Luiz da Costa Pinheiro (sem data/1963), cujos direitos de publicação foram cair nas mãos de Olegário Pereira Neto (1902/1946), poeta e editor de Pernambuco, estabelecido em Juazeiro do Norte com a Folhetaria Santa Luzia do Norte. Depois de sua morte, em 1946, os títulos que detinha foram incorporados ao acervo de José Bernardo da Silva.

¹⁴ Além deste poema do Leandro Gomes de Barros, "O Rebate" publicou outros cordéis do mesmo autor e de Pacífico Pacato Cordeiro Manso. O mais importante foi o fato do espaço ter acolhido a produção de trovas e poemas de autores feitos em folhetos e de ter disseminado esse modelo pelo Joazeiro.

Olegário chegou a imprimir em um folheto a afirmativa de que ninguém se admirasse de ele passar a assinar os folhetos de Luiz da Costa Pinheiro, já que ele os havia adquirido, atitude que deixa clara a modalidade das negociações em torno dos direitos do autor.

A literatura de folhetos ganhou relevo no Ceará com a Folhetaria Silva, “agente de livros do trovador José Bernardo da Silva”, no quadrilátero nobre da cidade.

O editor e poeta ocasional passou a publicar folhetos depois da chegada ao Juazeiro, em 1926, recorrendo à gráfica da Diocese do Crato, depois à Empresa Gráfica Ltda. (da Fundação Padre Ibiapina) e à Tipografia Cariri.

José Bernardo se tornou o maior agente da folhetaria de Athayde, e com a aquisição, em 1936, da primeira máquina a pedal, deu início a uma história de sucesso editorial.

A compra, em seguida, de uma “quebra-pedras”, que imprimia oito páginas, impulsionou a produção de folhetos e levou à edição de livros, como *Duas Palavras*, de José Machado, em 1948, e à impressão, em larga escala, de novenas e orações na época das romarias.

O poeta Expedito Sebastião da Silva (1928/1997), no folheto *Resumo Biográfico de José Bernardo da Silva*, fixou o processo de consolidação da folhetaria em versos como estes: “E a Tip. São Francisco / se desenvolveu ligeiro / tornando-se conhecida / por este Brasil inteiro / graças à bênção que lhe deu / o santo de Juazeiro”.

O empreendimento envolvia toda a família Silva na feitura e acabamento dos impressos, os quais abasteciam uma rede de representantes e agentes que ia da Bahia, com Nigro A. Silva, a Manaus, com Cícero Lino dos Santos,¹⁵ e que por conta da estabilidade econômica chegava a ter o preço impresso na capa.

O editor sabia de suas limitações como poeta, mas tinha consciência da importância do negócio em que se envolvia e das fundas repercussões dos folhetos na cultura regional. Adotou a venda pelo reembolso postal, que abandonaria em seguida, passando a exigir que os pedidos viessem acompanhados “das respectivas importâncias, inclusive dos portes”. Essa prática, cronologicamente, coincidiu com a compra do acervo de

¹⁵ A lista dos agentes incluía Nigro A. Silva, recebedor e distribuidor exclusivo para a Bahia; Lino Ferreira Neto, em São Luís; Cícero Lino dos Santos, em Manaus (AM); Pedro Tavares Campos, em Belém (PA); Antônio Emídio da Silva, em Natal (RN); Antônio Alves da Silva, em Teresina (PI); Joaquim Cesário, em Coroatá (MA); Artur Sales, em Maceió (AL); Pio José de Almeida, em Porto Velho (RO). Em Recife, Delarme Monteiro foi agente e, depois de desentendimento com José Bernardo, foi substituído por Carlos Costa. Lindalva Costa, João José da Silva, Alfredo Casado e Edson Pinto, em épocas diferentes, foram agentes da Tip. São Francisco na capital pernambucana.

Athayde, a inserção de anúncios nos folhetos,¹⁶ e a publicação de catálogos de títulos que consolidariam a importância de José Bernardo da Silva no contexto da difusão da produção tradicional.

José Bernardo diversificava suas atividades, no campo das artes gráficas, com o almanaque *Lunário Moderno ou Manual do Nordestano*, do Dr. Israel, pseudônimo de Manoel Pereira Diniz, paraibano de Alagoa Nova (1887/1949), formado em Direito no Recife, radicado em Juazeiro, onde fundou o Colégio São Miguel, cuja proposta era “adaptar o Lunário Perpétuo ao hemisfério sul”. Esse almanaque foi reeditado em 1945.

Com a venda de livros didáticos e material escolar, a Livraria Bernardo ganhou destaque na edição do *Álbum de Juazeiro*, publicado em 1951, nos 40 anos de emancipação do município.

A Tipografia d’*O Juazeiro*, que pertenceu a José Geraldo da Cruz, depois a Aldeziro Maia, e hoje se denomina Sobreira, e a Mascote, fundada em 1939, com a proposta de ser “a tipografia líder do sertão”, também imprimiam folhetos, esporadicamente.

4 A presença do Padre Cícero

Impossível pensar neste processo sem a presença do Padre Cícero Romão Batista, o carisma de sua prática religiosa e a força de sua política. Sua atuação foi marcante na ocupação racional das terras do vale cariense e da chapada do Araripe, na introdução de cultivos compatíveis, e na transformação de Juazeiro na “cidade das pequenas indústrias e do ensino profissional”, o que se teria acentuado com a chegada da estrada de ferro, em 1926, possibilitando a circulação das riquezas e o deslocamento de pessoas.

Deve ser destacado o estímulo que teria dado a poetas, artesãos e brincantes, para que escolhessem a cidade como sede de suas atividades, o que teria desencadeado uma explosão de criatividade. Era a máxima beneditina do trabalho e fé, traduzida na ideia de cada casa ter “um altar e uma oficina”.

A revolta de 1914, com o Padre Cícero aliado à oligarquia Accioly, enviando tropas dos chamados “molambudos” para invadir a capital e depor o presidente Franco Rabelo, foi uma luta para ampliar espaços na cena política cearense e questionar a hegemonia de Fortaleza, tendo gerado alguns folhetos.

¹⁶ Anunciavam nos folhetos da editora de José Bernardo: Fábrica de Doces Alvanira e Perfumaria Núbia, além da ocupação do espaço com chamadas de novos títulos e reforço dos agentes. O livro *Dois Palavras* (1948) tem 17 patrocínios comerciais.

Outro fato importante foi a visita de Lampião ao Juazeiro, em 1926, hóspede do poeta e comerciante João Mendes de Oliveira, em cuja residência se encontrou com o poeta José Cordeiro, ponto de partida para o folheto *Visita de Lampião a Juazeiro*. O poeta fez as vezes de repórter e entrevistou o cangaceiro, o que deu credibilidade ao folheto, estruturado a partir de um contato pessoal, fato ressaltado pelo cordelista nas estrofes conclusivas do cordel: “Não espero para levar / um romance publicado / porque o tempo não dá / e mesmo eu tou vexado / mas espero no sertão / me chegar sem dilação / este livro publicado”.

Pode-se pensar na produção poética como reforço de um projeto político mais amplo, ainda não definido em documentos ou normas. Os registros mais antigos parecem indicar João Mendes de Oliveira, que se dizia “um historiador brasileiro”, como um dos primeiros a perceber a atividade poética como economicamente viável e a incluir em seus folhetos, além do panegírico do Padre, conselhos aos romeiros, numa adequação do conteúdo ao público que visava atingir, o que, por si só, justificaria sua importância no contexto da literatura de cordel no Ceará. Ele teria publicado, em 1918, o folheto *Os Conselhos de Meu Padrinho Cícero Romão Batista*.

Em decorrência de ter aglutinado esse processo, o Padre Cícero tornou-se o centro de um dos chamados ciclos temáticos, inspirando um *corpus* que vai de seu nascimento à sua morte, sendo invocado para reforçar pressupostos e ilustrar eventos contemporâneos, num texto coletivo de grande força e significado.

Quantitativamente, ele está presente nos 66 títulos do Catálogo da Fundação Casa de Rui Barbosa (1961); nos 24 com que trabalhou Renato Dantas, no texto "Os Folhetos do Padre Cícero", publicado no nº 5 do *Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense* (1978), e nos 59 folhetos da pesquisa de Paulo Machado, publicada no livro *Padre Cícero e a Literatura de Cordel* (1982).

5 A produção poética

Em uma estrutura marcada por menor rigidez dos papéis sociais, o poeta se descobriu assumindo a posição de porta-voz e autor de um texto antes elaborado coletivamente. João Quinto Sobrinho (1900-1983), que passou a assinar João de Cristo Rei, em razão de promessa para restabelecimento da saúde, foi levado a assumir o papel de poeta, ao pedir ao Padre Cícero aprovação para um poema que escrevera. “Você de

agora em diante vai ser poeta”, lembra em depoimento ao Centro de Referência Cultural do Ceará (CERES).

João de Cristo Rei, que sempre recorreu às gráficas de Juazeiro, do Crato e das cidades para onde viajava, como Sousa (PB), foi vítima de plágio, prática que tentou inibir publicando, na quarta capa de um folheto, esta estrofe: “Meu folheto é registrado/ Processo dentro da lei/ Ladrão que for encontrado/ Publicando verço (*sic*) meu/ Sem ser por mim rubricado/...”. Ele chegou a indicar a Rua do Rosário, em Juazeiro do Norte, como local da venda de suas poesias e fez em alguns folhetos publicidade da Tipografia e Folhetaria Bom Jesus, de Jonas Crispim, localizada em Patos (PB).

A coerência de Cristo Rei de ser seu próprio editor só foi quebrada muito tempo depois, quando vendeu a Manoel Caboclo e Silva (1916/ 1996) os direitos de publicação da maior parte dos seus títulos. Apesar da insistência na temática religiosa, Cristo Rei também publicou folhetos jornalísticos sobre cheias, carestia e outros temas recorrentes neste período no qual atuou.

Também atraídos pelo Padre Cícero gravitavam, em torno de José Bernardo da Silva, xilógrafos como João Pereira da Silva, Manoel Lopes, Antônio Relojoeiro, Inocência da Costa Nick (Mestre Noza), Walderedo Gonçalves e Damásio Paulo, que, além de poeta, era gerente da Tipografia São Francisco, impressor e gravador.

Quase todos esses santeiros ou marceneiros se iniciaram na xilogravura para ilustrar as capas dos cordéis e dar suporte ao negócio editorial de José Bernardo. A xilogravura passou a ser utilizada para a feitura de rótulos para as lojas e manufaturas da região, como anúncios dos jornais e como patrocínio dos folhetos de feira.

A habilidade manual sempre esteve presente nas artes gráficas cearenses, tendo Elias Martins de Sá desenvolvido, em 1850, um prelo de madeira para o jornal *O Juiz do Povo*. Essa habilidade encontrou soluções para a obsolescência do equipamento, que tinha sua vida útil prolongada, e foi responsável pelo incremento da xilogravura, da qual Juazeiro do Norte passou a ser um importantíssimo centro de criação. Pela mediação de Sérvulo Esmeraldo (1929/2017), o editor francês Robert Morel publicou uma *Via Sacra*, do Mestre Noza, em 1965.

Abraão Batista e Stênio Diniz, ambos poetas, o primeiro com uma grande quantidade de títulos publicados, vieram se somar a esses nomes, amplificando a dimensão da xilogravura, que fugiu do formato do folheto e da condição de encomenda para ganhar a dimensão de criação artística da maior relevância.

Outros poetas passaram a integrar esse núcleo, que restaurava uma tradição das tipografias como referências da vida comunitária, a exemplo de Manoel Caboclo e Expedito Sebastião da Silva, esse com mais de 100 títulos publicados, xilógrafo, revisor, que trabalhou cerca de 40 anos na editoração de folhetos, participando de seu apogeu e queda, registrada, poeticamente, no folheto biográfico de José Bernardo da Silva, anteriormente citado, por meio dos versos que se seguem: “Por isso aquela oficina/ antes tão movimentada/ hoje em dia se encontra/ por completo transformada/ porém no seu rumo antigo/ ainda está bem firmada”. Dentre as causas da transformação, o poeta citava o advento da televisão e o impacto da mídia eletrônica sobre os núcleos interioranos e a zona rural.

Seu Expedito assistiu às mortes de José de Souza Diniz (1928-1970), genro do editor e espécie de diretor-comercial da folhetaria; de José Bernardo (1972); de dona Ana Vicência, esposa de Bernardo (1973). Participou do período no qual dona Maria de Jesus Diniz (1929/ 1988), filha do editor José Bernardo, esteve à frente dos negócios, até a compra da maquinaria e do acervo pelo Governo do Estado do Ceará, em 1982, acompanhando sua transferência para a Praça do Cinquentenário (antigo Tiro-de-Guerra), e, posteriormente, para a Rua Santa Luzia dos primeiros tempos, quando a Tipografia São Francisco ganhou o nome de Lira Nordestina, sugerido pelo poeta Antonio Gonçalves da Silva, o Patativa de Assaré (1909/2002).

Nomes expressivos da literatura de folhetos recorriam a Juazeiro do Norte para a impressão, como Moisés Matias de Moura, José Costa Leite, Romano Elias da Paz, Nobilino de Sousa, Índio Sertanejo, Teodoro Câmara, dentre outros,¹⁷ num campo que torna impossível o rigor das referências, em razão da omissão de datas, dos editores e gráficas, e do tipo de relação contratual que cercava as publicações, porém, com a procedência de Juazeiro do Norte, conforme se depreende do Catálogo da Casa de Rui Barbosa.

Essa influência persistiu em uma geração de poetas que não conheceu o Padre Cícero, nem trabalhou com José Bernardo, mas optou por vir ou permanecer na cidade, atraída pelas romarias e pelo clima de efervescência cultural, como Abraão Batista, Pedro e João Bandeira, Geraldo Amâncio, Paulo Batista, Francisco Zênio e Jackson Barbosa,

¹⁷ Livino de Barros Neto, Arinos de Belém, João Melchidades, Chagas Batista, Honório da Pedra e Silva, podem ser acrescentados aos nomes citados no texto.

José Edmilson Correia (Zé Mutuca), Severino do Horto, Rosário Lustosa, dentre outros,¹⁸ que mantiveram viva a produção de folhetos.

6 Uma qualidade artesanal

Nunca é demais chamar a atenção para a participação de mestres, aprendizes e obreiros no processo editorial, bem como para certas peculiaridades que marcam todo o desempenho dessa atividade. A questão da transposição da barreira do analfabetismo para chegar ao registro da produção e, no caso dos editores, de deter uma tecnologia rudimentar para os padrões de hoje, mas em sintonia com os processos tipográficos vigentes à época, não pode passar despercebida.

A polêmica em relação à autoria se resolvia com a admissão de que ao editor-proprietário cabiam todos os direitos sobre a obra. Nesse sentido, é exemplar o aviso impresso em um folheto, datado de 1942: “a publicação que contiver propaganda da Folhetaria Silva lhe pertence, seja de sua (José Bernardo da Silva) autoria ou não”.

A maior parte das reclamações dizia respeito à apropriação do folheto e sua reprodução por parte de outros editores, havendo displicência e não apenas má fé na manutenção do nome de Athayde em folhetos de outros autores, mesmo quando estes já pertenciam a José Bernardo da Silva.

Liêdo Maranhão foi buscar em um episódio obscuro, que envolvia o nome de Antônio Aleluia,¹⁹ as provas de que José Bernardo lançava mão da produção de outros poetas em benefício próprio.

A Tipografia São Francisco ocupou espaços, detentora que era do *corpus* mais expressivo da literatura de folhetos, e teve de defender com veemência seus direitos, como no caso do Protesto publicado na quarta capa de folhetos de 1954, em que, depois de fazer menção ao traslado do contrato de compra e venda feito a 6 de fevereiro daquele mesmo ano, José Bernardo da Silva verberava contra os que “procuram escrever e publicar minhas numerosas trovas populares, de que sou exclusivo editor-proprietário”.

¹⁸ Zé Mutuca, José Flávio da Silva, Antônio Macedo, Moésio Barbosa, José Francisco, João Bosco de Freitas, Pedro Saldanha, Edgley Ribeiro, Edjaci Ferreira, Danilo Ferreira, Abraão Rodrigues, e Estêvão Rodrigues são outros autores de folhetos ligados a Juazeiro do Norte.

¹⁹ O episódio é transcrito por Liêdo em *O Folheto Popular: Sua Capa e Seus Ilustradores*, página 72. Antônio Aleluia seria o pseudônimo com o qual José Bernardo publicaria no Ceará folhetos de Athayde e Severino Milanez.

O negócio cresceu com a aquisição de novas máquinas e a antevisão de José Bernardo de iniciar Manoel Caboclo e Expedito Sebastião na astrologia, com João Ferreira de Lima (1902/1973), pioneiro na publicação de almanaques nos moldes e no formato do cordel, com o *Almanaque de Pernambuco*, em circulação a partir de 1936, que, durante algum tempo, passou temporadas longas em Juazeiro do Norte, onde imprimia o seu tesouro da sabedoria tradicional.

A prestação desse tipo de serviços passou a ser um item de destaque dentre as atividades da Tipografia São Francisco, justificando a inserção de anúncios em vários folhetos, como o publicado na quarta capa de *O Retirante*, de 1951, no qual Expedito Sebastião era elogiado “pela presteza e garantia de seus trabalhos herméticos”.

José Bernardo nunca veio a publicar um almanaque saído do “forno” de sua folhetaria, mas o filão acabou seduzindo Manoel Caboclo, sócio de João Ferreira de Lima, com quem veio a montar, à Rua São Paulo, a Tipografia Lima, de vida curta, desfeita por desavenças no campo dos negócios.

Seria ingênuo atribuir apenas a causas pessoais a queda da produção de folhetos, visto não ter havido retração do mercado, como atestavam os números exibidos pela Editora Luzeiro, de São Paulo, mas a questão sucessória dentro da Tipografia deixava claro que José Bernardo não havia preparado um substituto, centralizador que era o modo como tocava seu empreendimento.

Por outro lado, o desenvolvimento nordestino passava a ser uma questão da maior relevância, numa perspectiva que não privilegiava a tradição, optando pela modernização, e não levando em conta a realidade regional.

Não se pode atribuir a uma simples coincidência que o ano da implantação da Sudene (1959) seja o mesmo em que José Bernardo começou a se desfazer de seu parque gráfico.

O Projeto Morris Asimow, desenvolvido em 1960, pela então Universidade do Ceará, em convênio com a Universidade da Califórnia, visava implantar pequenas e médias indústrias na região do Cariri. Este embate entre tradição e modernidade, no melhor estilo dos desafios e pelejas, mostrava a inviabilidade de formas pré-capitalistas numa estrutura que importava tecnologias e pretendia adotar postura de estágios mais avançados do capitalismo.

Fala-se na alta do papel, na chegada dos sinais de televisão, na inflação, e na repressão que se seguiu a 1964, para explicar a queda da venda dos folhetos, o que provocava menores tiragens e a redução do movimento da Tipografia.

Enquanto a folhetaria de José Bernardo vivia sua grande crise, que era, por extensão, de toda a editoração de cordel nordestina, as folhetarias de João José da Silva e Manoel Camilo dos Santos saíam do mercado, e Manoel Caboclo e Silva, desfeita a sociedade com João Ferreira de Lima, encontrava no almanaque e nos horóscopos o sustentáculo dos seus negócios editoriais.

7 Compendo a história

Na quarta capa do folheto *O Último Sermão do Padre Cícero sobre o Fim do Mundo*, sem autor e sem data, editado em Guarabira (PB) e constante do acervo da Casa de Rui Barbosa, Joaquim Batista de Sena (1912-2001) anunciava a venda de um sítio, pois desejava “mudar de ramo de agricultura para tipografia”. Sua atividade editorial começou em Guarabira, com a Folhetaria São Joaquim, rebatizada de Graças Fátima quando se transferiu para Fortaleza, na década de 1950, cidade que conhecia de suas andanças.

Além de já ter publicado alguns folhetos em Fortaleza, o poeta, intuitivamente, achou que poderia fazer da capital cearense o foco de irradiação de suas atividades, sem a concorrência direta dos grandes editores de então.

Autor de uma das obras mais vastas e significativas no campo da poesia de cordel, em que se destacavam romances e histórias com maior número de páginas e a exigir mais talento, Sena passou a deter, por meio de aquisição feita, em 1954, os direitos de José Camelo de Melo, o autor do *Romance do Pavão Misterioso*, autoria contestada pelo poeta João Melchiades.

Transferido para o subúrbio carioca de Olaria, Sena chegou a publicar folhetos seus, de Azulão e de outros poetas do Grande Rio e, por causa de problemas familiares, voltou ao Ceará, tendo se radicado em Redenção, na Região Metropolitana de Fortaleza. Vendeu, em 1974, todo o seu acervo a Manoel Caboclo, inclusive o que comprara de José Camelo de Melo. A partir daí, escreveu alguns folhetos editados por Vidal Santos e passou a amadurecer o projeto de uma antologia ilustrada, que englobaria o melhor de sua produção poética.

Batista de Sena foi um dos editores mais importantes de Fortaleza. O mercado da capital cearense sempre foi marcado por incursões periódicas de empreendedores de fôlego curto, que não criaram uma tradição neste campo. Vale registrar Epolari Maia, cônsul do Uruguai, com uma gráfica no centro, Moisés Matias de Moura, incansável na

publicação de seus folhetos, e Benedito Matos e José Flor, estes estabelecidos no Mercado Central da cidade.

Um importante poeta de cordel de Fortaleza foi o pernambucano Moisés Matias de Moura (1891/1976). Cabo do Departamento de Trânsito, Moura publicou mais de 120 cordéis, listados em uma Gazetinha, peça promocional de sua produção. Trabalhava muito com o folheto circunstancial, cujo ponto de partida podia ser uma inundação, um desastre de trem, um jogo de futebol ou um crime. Era muito lido e uma figura respeitável da Fortaleza dos anos 1940 a 1960.

Manoel Caboclo e Silva, natural de Caririáçu (CE), se fixou em Juazeiro, a convite de José Bernardo da Silva, com quem trabalhou durante mais de dez anos, e de quem se desligou para trabalhar com João Ferreira de Lima, até evoluir para ter seu próprio negócio, graças à compra de uma máquina fundida em Campina Grande por Júlio Costa. Na Tipografia São Francisco ele acumulava as funções de compositor, impressor, cortador de papel, vindo com o tempo a escrever algum folheto circunstancial.

O principal produto da Folhetaria Casa dos Horóscopos era o almanaque *O Juízo do Ano*, que circulou, ininterruptamente, de 1960 a 1996, ano da morte de Caboclo, com 20 páginas, formato 12 x 16,5 cm, composto e impresso, nos 15 anos finais, na Gráfica Sobreira. Com a suspensão das tiragens de seus próprios folhetos, e dos que compunham seu acervo, a máquina de Caboclo e Silva passou a imprimir orações, novenas, rótulos e cartões de visita, além de alguma eventual encomenda de folheto, se afastando, paulatinamente, do negócio editorial. O álbum, que hoje faz parte do acervo do Museu do Ceará, trazia mais de 100 capas dos folhetos por ele editados, e mostrava a importância de quem chegou a publicar grandes nomes da literatura de folhetos, sendo também responsável pela iniciação na xilogravura do filho José Caboclo e do sobrinho Arlindo Marques da Silva.

Logo em seguida à morte de Caboclo, o filho José vendeu a maquinaria para outra gráfica de Juazeiro do Norte e inviabilizou qualquer possibilidade de retomada da folhetaria.

Quando dona Maria de Jesus Diniz assumiu a Tipografia São Francisco, por volta de 1973, impôs novo ritmo de produção, optando por um catálogo com mais títulos e menores tiragens. O resultado parecia satisfatório, mas se mostrou artificial a manutenção de um estoque ao qual o mercado não dava vazão.

Ela veio a admitir, posteriormente, como razões do seu insucesso, além dos motivos de ordem pessoal, a administração em bases não empresariais, resquícios do tempo em

que, em volta da mesa grande, na Tipografia anexa à casa de José Bernardo, prevaleciam as relações paternalistas e de compadrio, e todos se envolviam no acabamento dos folhetos, com hora marcada para a merenda e até para a reza.

Numa série de depoimentos que ressaltavam a cordialidade das relações, com o mascaramento dos conflitos, destoou a voz solitária de Manoel Caboclo a denunciar a falta de observância às normas trabalhistas. Mas o texto que se tece é o da grande família, com afinidades, lazer em conjunto no sítio do editor, e dedicação total ao trabalho, mesmo no caso de mutilações, como o de Expedito Sebastião, que perdeu parte do polegar direito numa impressora desajustada.

Mantendo a tradição medieval do aprendiz que se inicia na oficina, primeiro foi a voz de Antonio Lino, filho de José Bernardo, afastado da administração da Tipografia por questões sucessórias. Depois foi a vez de Stênio Diniz, neto do editor, filho de dona Maria de Jesus, riscar e escavar tacos para capas de folhetos, e chegar a ser um gravador reconhecido pelo mercado de arte.

Stênio Diniz contribuiu para formar uma nova geração de gravadores, num curso oferecido pelo Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra (PIPMO), o qual se destacaram Francisco Zênio, Goreth, Gilmar, Maciste, que se somaram a Francorli (Francisco Correia Lima), e, posteriormente, a José Lourenço Gonzaga, na manutenção dessa tradição.

A partir do final dos anos 1980, muitos nomes estrearam na xilogravura, influenciados por Stênio Diniz e Abraão Batista, como afirmaram quase todos eles. Dentre estes nomes podem-se registrar José Marcionilço Pereira Filho (Nilo), Hamurabi Batista, Antonio Leite Fernandes (Naldo), Elosman, Cícero Vieira dos Santos, João Pedro Carvalho Neto (João Pedro do Juazeiro, Ailton Laurindo da Silva, Erivana d'Arc, Justino Bandeira. Por último, despontaram Cosmo Braz, Bruno, Cícero Lourenço, Manoel Inácio, Jussié, Demontier Lourenço, e Maércio Lopes, do Crato.

A xilogravura, associada, de forma indelével, ao folheto de feira, superou a crise do cordel e criou seu nicho de mercado.

O que todos esses artistas têm em comum é o esforço de atualizar as temáticas, mantendo a tradição; de incorporar influências massivas das histórias em quadrinhos, da televisão e da Internet; de improvisar instrumentos; e de recorrer às novas tecnologias para dar mais agilidade ao processo de criação.

8 Inevitável pessimismo

Com a venda da Lira Nordestina ao Governo do Estado do Ceará, em 1982, que a doou à Academia Brasileira de Cordel, a edição de folhetos passou a ser monopolizada pela Editora Luzeiro (SP), que, ironicamente, colocava no Nordeste cerca de 80% de sua produção de mais de um milhão de exemplares anuais. A exceção ficava por conta das gráficas de Dila, J. Borges, da Tipografia Pontes, e da produção independente que, em Juazeiro do Norte, era absorvida pela Lira Nordestina e pelas gráficas Sobreira, Mascote, Redil, Royal e Nobre.

No Crato, com a desativação da Empresa Gráfica Ltda., a Tipografia Cariri, constituída, em 1931, para imprimir o jornal dirigido pelo Dr. Antônio de Alencar Araripe, e, desde 1937, nas mãos da família Maia, deu vazão à produção de Edson Massilon, Joca do Seminário e Elói Teles, dentre outros poetas de folhetos.

Em Barbalha, a Tipografia Santo Antônio imprimia parte dos folhetos de Chico Mariano e de Agenor de Sá Barreto, “o cancionero da Rádio Salamanca”.

As novas tecnologias passaram a ser requisitadas pelos novos autores. Recorreram ao mimeógrafo, às gráficas que trabalhavam com linotipos ou com a composição a frio e impressão em offset, às fotocopiadoras e, atualmente, às gráficas rápidas. O importante era ter o folheto feito com qualidade e agilidade.

O declínio da produção nordestina de folhetos merece ser analisado sob o ponto de vista de sua inserção num contexto mais amplo das relações sociais e da produção capitalista, a qual, aliás, não hesita em recorrer ao formato e à linguagem do folheto, para difundir mensagens de produtos, serviços e lojas, servindo também como suporte de propaganda ideológica e de divulgação de campanhas eleitorais.

Quando teve a oportunidade de se estabelecer, o poeta popular passou a ser um editor, nos moldes que o pré-capitalismo ditava, de acordo com as bases rudimentares de uma empresa familiar que funcionava, em que mais de uma geração se formou, passando pelas múltiplas funções nas quais o trabalho se organizava.

Mais curioso é que não se fazia muito rígida a divisão entre o saber e o fazer, com o poeta, muitas vezes, compondo e imprimindo sua própria criação.

O fato de a Lira Nordestina funcionar para atender a encomendas eventuais, merecendo destaque o programa editorial do CERES, com apoio do Ministério da Cultura

e Secretaria da Cultura do Estado, coordenado pelo historiador Otávio Menezes, e com 20 folhetos²⁰ editados em 1986, evidencia o risco de se buscar uma tutela salvadora do Estado, quando a saída estaria numa inserção, cada vez menos provável, da editora em uma economia de mercado, com um olho no turismo de eventos, atividade cada vez mais forte no Ceará.

9 Atualizando a narrativa

O Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste (CECORDEL), fundado em 1987, em Fortaleza, foi um movimento que provocou certo alvoroço na cena do cordel cearense. Faziam parte da associação: João Amaro, Afonso Nunes Vieira, Otávio Menezes, Gerardo Carvalho (Pardal), José Caetano, Vescêncio Fernandes e Guaipuan Vieira. Está meio “desanimado” nos últimos tempos, depois de lançar vários folhetos, promover várias exposições de cordéis e xilogravuras e mostrar que a literatura de folhetos poderia se atualizar.

A fundação da Academia dos Cordelistas do Crato, em 1991, deu novo alento à produção de folhetos no Cariri cearense, visto que cada um dos 12 integrantes da associação literária publicaria um cordel por ano. A Academia contou com uma gráfica, mas sofreu um arrefecimento com a morte do poeta Elói Teles, em 2000.

Fato significativo aconteceu em 1993, quando a Secretaria da Cultura do Ceará (gestão Paulo Linhares) publicou uma caixa com 12 folhetos de Patativa do Assaré. A caixa foi lançada em livro, com o título *Cordéis*, em 1999 (Fortaleza, Edições UFC), e ganhou segunda edição ampliada, pela mesma editora, em 2012, desta feita com 21 folhetos.

A importância da caixa e dos livros se deve deve-se, em primeiro lugar, à reunião do que estava disperso. Nem mesmo Patativa tinha todos os folhetos reeditados pela Lira Nordestina, com capas que recorriam aos entalhes na madeira, pelos gravadores do Juazeiro, depois de lido o relato que seria impresso.

Depois, o fato de a caixa ter sido aprovada pelo poeta, contumaz crítico da produção dos folhetos, que ele considerava uma produção com finalidade comercial. Patativa chegou a taxar os poetas de cordel de “escrevinhadores”.

²⁰ O Ceres, nos governos Virgílio Távora e Manoel de Castro, editou cerca de 20 títulos nas gráficas Henriqueta Galeno e Real, ambas em Fortaleza. O projeto editorial era de responsabilidade da professora Itelvina Marly.

Inegável que a caixa mostrou um Patativa múltiplo e mais talentoso do que nunca, em poemas de cordel que iam do libelo anti-racista *Sofia e Vicença ou o Castigo de Mamãe* ao gracejo de *Brosogó, Militão e o diabo*. A visão ecológica estava no *Meu livro e Aladim e a lâmpada maravilhosa*, revisitando uma história das mil e uma noites. *O Padre Henrique e o Dragão da Maldade* denunciava a tortura e a morte durante o regime de exceção (1964/1985), enquanto *ABC do Nordeste Flagelado e Emigração* retomava a temática das secas.

A Secult promoveu, também na gestão Paulo Linhares, o Prêmio Ceará de Literatura Popular (1994), que publicaria um livro no âmbito da tradição. Manoel Caboclo foi o vencedor, com *Eu, o índio e a floresta*. Esse mesmo concurso lançou a coletânea *Poesias de cordel*, com 12 folhetos de cordelistas de todo o estado.

A Lira Nordestina continua sem um projeto definido. Ou, quem sabe, a intenção da Universidade Regional do Cariri, cuja estrutura ela integra desde 1988, seja mesmo desativá-la. Tem mudado com frequência de sedes (Estação Ferroviária, Centro de Tecnologia, Centro de Apoio ao Romeiro) e não tem máquinas ou insumos para a produção dos folhetos. Mesmo os clássicos, que faziam parte de seu catálogo, estão sendo impressos por outras instituições ou editoras.

Juazeiro do Norte viveu uma experiência inovadora com a Sociedade dos Cordelistas Mauditos (sic), no início do novo milênio, movimento inovador, lamentavelmente desativado. Essa experiência contou com a participação de Fanka Santos, de Salete Maria, de Hamurabi Batista e de outros jovens poetas, como Daniel Batata, Camila Alenquer, Edianne Nobre, Fernandes Nogueira, Hélio Ferraz, Junior Boca, Onofre Ribeiro, Orivaldo Batista e Wilson Silman, que tentavam desconstruir o cordel.

O cordel e a xilogravura têm ganhado, cada vez mais, espaços nas edições da Bienal Internacional do Livro do Ceará, e nas escolas, onde são ministradas oficinas, o que tem contribuído para sua maior divulgação.

Fortaleza conta com muitas bancas no centro da cidade que comercializam folhetos, e hoje tem uma editora, a Tupynanquim, do poeta e quadrinista Klévisson Viana. Essa editora, que terceiriza a impressão dos seus folhetos, deu uma sacudida na produção editorial de folhetos, lançou novos autores, tem organizado feiras e mantido uma dinâmica que a credencia como das mais vigorosas casas brasileiras desse segmento.

Merece destaque a produção dos poetas Otávio Menezes e Arievaldo Viana, autores de uma obra que se forma de modo consistente e enraizado. Otávio com uma “pegada”

mais pop, fazendo releituras de notícias de jornais e biografias dos Mestres da Cultura. Ilustrador e *designer*, Arievaldo mergulhou nas histórias que ouvia de um sertão ancestral e se afirmou na adaptação dos clássicos para o cordel.

O quadro não estaria completo sem a referência a Paulo de Tarso, JB, Maria Lucilene, José Gilardo Gomes, Eduardo Macedo, Tião Simpatia, poetas que asseguraram a presença do cordel em Fortaleza.

O gravador cratense Walderêdo Gonçalves (1924/2005) foi Mestre da Cultura em 2004, programa de titulação da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará que visa salvaguardar práticas da tradição importantes. O gravador juazeirense Stênio Diniz passou a integrar este rol dos chamados Tesouros Vivos, a partir de 2008/2009.

Como cordelista, também foi reconhecido como Mestre, em 2006, o poeta Sebastião Chicute (1934/2015), de Capistrano. Já Lucas Evangelista, radicado em Crateús, passou a integrar esse rol, juntamente com o poeta Luciano Carneiro, paraibano fixado no Crato, em 2007.

Muitos livros foram publicados, dissertações e teses foram defendidas nesse campo de estudos, que ganhou reforço com a obra de Patativa do Assaré, e com as várias abordagens do cordel e da xilogravura, a partir de Diatahy Bezerra de Menezes, Geová Sobreira, Martine Kunz, Tadeu Feitosa, Cláudio Henrique Sales Andrade, José Erivan de Oliveira, Francisca Pereira dos Santos (Fanka), Aléxia Brasil, Gisa Carvalho, Cláudia Rejanne, Socorro Pinheiro, dentre outros. Sem esquecer o teatro de Oswald Barroso ou o cinema de Rosemberg Cariri.

Vários cordelistas ganharam perfis e coletâneas de poemas, como João de Cristo Rei, Expedito Sebastião da Silva, Manoel Caboclo, Patativa do Assaré, Moisés Matias de Moura, Neco Martins, Santaninha (potiguar radicado em Fortaleza, no século XIX), Cego Aderaldo, Severino do Horto, e Rouxinol do Rinaré.

No centenário de emancipação política de Juazeiro do Norte, comemorado em 2011, foi lançada uma coleção de 50 cordéis clássicos e outro tanto de contemporâneos, publicados em Fortaleza, pela editora IMEPH.

Pode-se também falar em um cordel “fora do eixo”, longe dos centros que tradicionalmente publicaram folhetos, como o Cariri e Fortaleza, com Pahé Pensa Fundo (Monsenhor Tabosa); Tadeu Durval (Chaval); Raimundo Julião (Baturité); Jairo Leite (Mombaça); Pedro Paulo Paulino (Canindé) e Lourival Coriolano (Tamboril), por exemplo.

Nestes últimos tempos, o cordel ganhou outros referenciais teóricos, como a contribuição de Paul Zumthor, teórico da literatura medievalista e da poética da voz, matrizes da produção de cordel, que tem perdido, ao longo do tempo, a conotação depreciativa de poesia folclórica.

REFERÊNCIAS

- ÁLBUM dos quarenta anos de emancipação política de Juazeiro do Norte, 1951.
- ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas: Editora Pontes, 1993.
- ANTOLOGIA da Literatura de Cordel. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1978 e 1980. v. 1 e 2.
- ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária, 1978. v. 1.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Breve historia da Padaria Espiritual**. Fortaleza: Edições UFC, 2011.
- BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola (folk-lore)**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.
- CAMPOS, Eduardo (Org.). **Eu sou o cego Aderaldo**: minhas memórias de menino a velho. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em cordel**. São Paulo: Maltese, 1994.
- CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz**: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1999.
- CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.
- DANTAS, Renato. Literatura de cordel: os folhetos do Padre Cícero. **Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense**, Juazeiro do Norte, n. 5, p.67-81, 1978.
- DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- DINIZ, M. **Mistérios do Joazeiro**. Juazeiro: Tipografia d'O Juazeiro, 1935.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem a letra**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FROTA, D. José Tupynambá da. **História de Sobral**. Fortaleza: Pia Sociedade de São Paulo, 1953.

GALENO, Juvenal. **Lendas e canções populares**. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

LESSA, Orígenes. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

LITERATURA Popular em Verso. Catálogo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. v. 1.

LOPES, Ribamar (Org.). **Literatura de cordel**: Antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

MACHADO, Paulo. **O Padre Cícero e a literatura de cordel**. Fortaleza: Grecel, 1982.

MARANHÃO, Liêdo. O Folheto Popular, Sua Capa e Seus Ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MOTA, Leonardo. Cantadores. **Poesia e linguagem do sertão cearense**. 5. ed. Rio de Janeiro: Símbolo, 1978.

NASCIMENTO, F. S. Subsídios para a história do jornalismo cratense. **A Província**, Crato, n. 3, p.3-14, 99-112, 1955.

NOBRE, Geraldo. Introdução à história do jornalismo Cearense. Fortaleza: Grecel, 1976.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Cavalaria em Cordel**. São Paulo: Hucitec, 1976.

KUNZ, Martine. **Cordel**: A Voz do Verso. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos de Juazeiro**. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

TERRA, Ruth. **A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos**. São Paulo: IEB/USP, 1981.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

EDITAR LIVROS COM OS ÍNDIOS: CAMINHOS DO PENSAMENTO VIVO

Maria Inês de Almeida*

RESUMO: Os livros produzidos e editados com os professores indígenas na Universidade Federal de Minas Gerais, com o objetivo de fortalecer o ensino das línguas originárias no Brasil, bem como a educação intercultural, têm especificidades que levam a pensar sobre a natureza tradutória do processo editorial. A materialidade da literatura indígena contemporânea, o objeto livro, tem ressignificado, para os pesquisadores do núcleo transdisciplinar de pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, o termo *projeto gráfico*. Para refletir sobre os processos editoriais dos livros indígenas, este ensaio relata brevemente três experiências significativas para o referido núcleo.

Palavras-chave: Literatura indígena. Edição de textos orais.

RESUMÉ: Les livres produits et édités avec des enseignants autochtones à l'Université Fédérale du Minas Gerais, dans le but de renforcer l'enseignement des langues maternelles au Brésil, ainsi que l'éducation interculturelle, ont des spécificités qui nous amènent à réfléchir sur le caractère traductionnel du processus éditorial. La matérialité de la littérature indigène contemporaine, l'objet livre, a revigoré, pour les chercheurs du noyau transdisciplinaire de recherche Literaterras: escrita, leitura, traduções, le terme *conception graphique*. Pour réfléchir sur les processus éditoriaux des livres indigènes, cet essai rapporte brièvement trois expériences significatives pour ce noyau.

Mots clés: Littérature indigène. Édition de textes oraux.

O livro é a vida? Não, o Livro não é a vida. É a outra vida.

Vicente Franz Cecim

Da mesma maneira, creio, o grego civilizado sentia-se suprimido perante o coro dos sátiros: e esse é o efeito mais próximo da tragédia dionisíaca, o fato de o Estado e a sociedade, e em geral as clivagens entre um ser humano e outro, darem lugar a um poderosíssimo sentimento de unidade, que tudo reconduz ao coração da natureza.

Nietzsche

Numa trajetória de estudos e experiências literárias/editoriais com os povos indígenas, iniciada em 1996, tive a oportunidade de realizar alguns projetos editoriais que ensejaram elaborações teóricas que têm fortemente subsidiado minhas pesquisas e meu ensino nos últimos anos.¹ Peço licença aos leitores para contar um pouco dessa história, pensando na forma como os livros feitos com os índios foram, cada vez mais, sendo por

* Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Projeto atual *Os livros indígenas como ampliação do espaço literário*). Editora.

¹ Desde 2002, com o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções. Disponível em : <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1748592020321031>>.

mim compreendidos, numa continuidade com o imenso e tão nosso desconhecido universo das tradições orais ameríndias. Melhor dizendo, nas aldeias em que tenho andado, observo que os livros são produzidos e consumidos (inclusive lidos) sem que se possa afirmar que as diferentes culturas orais estejam dando lugar à cultura do impresso. A produção literária contemporânea dos indígenas brasileiros, pelo menos esta com a qual trabalho, cuja autoria é coletiva e a assinatura é como uma *griffe*, não só se baseia nas suas tradições orais: faz parte delas.

Desde os primeiros livros indígenas que editamos, duas ideias têm me acompanhado sempre: a primeira é a de que a literatura indígena contemporânea tem sua entrada na cultura do impresso com a força de *projeto gráfico*, com todas as implicações semânticas que esse termo composto e decomposto pode invocar. Cada livro é confeccionado sem que a noção de literatura esbarre nos limites da ficção ou da ciência. O pensamento concreto, mítico, tal como descrito por Lévi-Strauss n’*O Pensamento Selvagem*, leva a um conceito de letra como litoral – nem representa a vida, nem representa o pensamento ou a razão, mas é uma terceira coisa, com vida e pensamento próprios.

Na linha de poetas como Mallarmé, a página do livro indígena é um cenário, um teatro. Não é outro o sentido que percebi no projeto do pajé Agostinho Manduca Mateus, o Ika Muru Huni Kuin, quando ele, na sua terra indígena do Jordão, no Acre, nos apresentou seu parque medicinal e disse: “aqui está o livro vivo, e vocês, técnicos da universidade, vão nos ajudar a colocá-lo no papel”.

Ao montar com os Huni Kuin o livro, fui percebendo que não íamos reproduzir o parque medicinal metaforicamente, representá-lo no livro, mas ali nasceria um outro ser, “vivo no meio de vivos”. O livro jamais substituiria o parque, ele constituiria antes uma transformação concreta do parque, que desde o momento em que se tornasse escrito, conheceria uma forma nova com a qual, em sucessivas e diferentes leituras, cópulas do olhar, faria continuar a infinita troca entre plantas e humanos verdadeiros.

O livro compreendido no seu aquém, como projeto gráfico, não se finaliza e se coloca no litoral, no lugar em que o livro se faz letra. Essa materialidade do livro indígena nos leva a pensá-lo mais concretamente como obra de arte, de modo a não fazer série, a ponto de já haver estudos, no sentido se criar tipografias específicas para impressão de textos advindos das diversas etnias.

A fonte é o futuro, portanto. Não mais as viagens de exploração, reconhecimento, investigação, mas a continuidade dos elementos, na estrutura

em rede, não havendo outro na relação, mas tão-somente todos nós outros, sempre em condição singular. Assim concebida, a letra, antes da palavra, em sua materialidade gráfica, torna-se “ponto de partida de um enorme conjunto de imagens” e de “uma idealidade irreduzível, ligada às mais profundas experiências da humanidade”. (BARTHES, 1990, p. 107 *apud* SILVA et al, 2015, p. 126)

A segunda ideia é a de que, conseqüentemente, ao tratarmos dessa literatura indígena, falamos de experiência tradutória. Nenhum livro nesse contexto pode ser considerado de autoria individual. As assinaturas, que porventura aparecem nos textos, se referem às marcas étnicas – tradições orais e escritas de cada povo. Um livro Maxakali, por exemplo, é marcado pelas tradicionais formas de escrita que esse povo grafa nos seus “paus de religião”. As imagens que geralmente aparecem nos seus livros não servem apenas como ilustração, elas suscitam outras narrativas, que muitas vezes nem são traduzíveis em linguagem alfabética. Escrever a língua Maxakali implica em deixá-la em pé de igualdade com as formas de escrita não alfabéticas dos Maxakali.

Como encenar no livro o mundo atual em que vivem os Maxakali, a sua aldeia, onde os conhecimentos importantes para formar a pessoa Maxakali são transmitidos às novas gerações? O corpo do livro é *performance*, e as inúmeras e infindáveis traduções são o fio que os mantém em comunidade. Assim, o “pensamento selvagem”, ou mítico, preside a relação que os autores indígenas – sempre em coletivo – mantêm com seus livros. A transformação, a incorporação, a não-exclusão, a improvisação, a abertura para o diverso, a infinitude... Tudo o que o mito vem a ser concerne também ao livro e, por isso, se pode dizer da literatura indígena que suas textualidades são versões e fulgurações de letra apontando sempre mais além. Por isso não cessa de se traduzir, como os mitos.

Defendi tais ideias em minha tese de doutorado (1999), em que narro a edição de livros com os professores indígenas de Minas Gerais, no contexto de sua formação para o magistério, ou seja, com o intuito de produzir uma literatura para suas escolas nas aldeias. Essa minha primeira experiência editorial com livros indígenas (realizada com 66 professores das etnias Krenak, Maxakali, Pataxó e Xacriabá), me permitiu enveredar pelas questões da edição e pensar o livro como objeto. Mas, antes, minha formação com a pesquisadora poeta Sônia Queiroz me apontara a complexidade da tradução intersemiótica, ao exercitarmos a passagem de narrativas orais para a escrita no papel. Desse aprendizado, no projeto de extensão universitária por ela coordenado, *Quem conta um conto aumento um ponto*, veio uma questão para o trabalho com os professores indígenas: como fazer o livro vivo? Ou seja, como honrar o propósito desses professores que, como xamãs modernos, têm como missão fazer as passagens entre escritura e

oralidade? Se esta pode ser pensada pelos índios como o ar que respiram, a outra seria a possibilidade de continuarem vivos...

Mais tarde, com o desenvolvimento do projeto *Escrevendo a voz: produção coletiva de literatura em território indígena*, pude observar que as ideias da tese de doutorado seriam confirmadas na experiência literária que, cada vez mais intensamente, eu tinha a chance de vivenciar com algumas comunidades indígenas. Em 2006, quando realizei um pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na UERJ, me propus a pensar a *Experiência literária e “estética orgânica” em comunidades indígenas*. Resolvi ampliar as pesquisas de campo para além das comunidades indígenas de Minas Gerais e iniciei um processo de cooperação e parcerias eventuais com pesquisadores Kaxinawá, Yawanawá e Ashaninka, do Acre. Dessas pesquisas na Amazônia, trouxe o aprendizado da jiboia, ou entendi um pouco a transdisciplinaridade que presidia nosso trabalho de editar com os índios. Para algumas culturas da floresta amazônica, a cada vez que a clorofila entra em nosso organismo, ou melhor, quando deixamos nosso corpo absorver uma substância vegetal, ocorre a passagem a outra condição que nos permite ver como tudo se liga a tudo. Essa espécie de xamanismo, que é dada a todos os humanos viver, é um presente de outro reino, o das plantas, que nos acompanha e sem o qual não haveria humanidade possível. A passagem entre os mundos ou reinos deve ser feita completamente, em metamorfose, para que não haja danos aos corpos em trânsito. Assim entendi a importância da ayahuasca, por exemplo, para os povos Pano e Arauc, e as íntimas relações da medicina (ciência da oralidade) com a literatura (artes da escrita) entre todos indígenas com quem me relacionei.

No ano de 2006, iniciamos, na UFMG, o Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI), em que fui encarregada de coordenar a área de Língua, Arte e Literatura, e orientar pesquisas de vários grupos de educadores indígenas. Nesse trabalho, imbricado com a coordenação editorial de material para as escolas indígenas de todas as regiões do Brasil (cooperação entre a UFMG e o MEC), pude avançar as pesquisas que me levaram a elaborar um outro projeto, *Literatura indígena: experiência tradutória* (2007-2010). Com a realização desse projeto e já com uma significativa experiência editorial com os professores indígenas, foi se firmando a ideia de que, a cada projeto gráfico trabalhado, ou seja, a cada livro publicado, vivemos uma experiência mítica, coletiva e inacabada. Assim, a literatura indígena é vivida como experiência tradutória, composta de restos, fragmentos e versões sempre em processo de transmissão

e transcrição das marcas culturais – escritas ou orais. Os escritores indígenas são antes *bricoleurs*, escribas, artesãos. São pesquisadores, como qualquer artista também o é.

Nos últimos anos, especialmente com o desenvolvimento e orientação de pesquisas em torno de traduções interculturais e experiências literárias entre os indígenas (por exemplo, com o projeto de pesquisa realizado entre 2011 e 2013: *Xinã Kayawa, o caminho de Txaitá Ibã na tradução e na ciência dos cantos Kaxinawá do Rio Jordão*, com o objetivo de estudar possibilidades de tradução de conhecimentos tradicionais desse povo indígena), tive a oportunidade de seguir aprendendo com os mestres Huni Kuin e Maxakali. As relações entre eles, materializadas em encontros de pesquisa e oficinas de edição, no Acre e em Minas Gerais, foram proporcionando uma visão de que “talvez o que tenha havido sempre seja a medicina”. A cura da literatura, também investigada pelo grupo de pesquisas LPSI (Literatura e Psicanálise) liderado pela Professora Lúcia Castello Branco, tornou-se um assunto frequente no nosso trabalho editorial, unindo pontas da escritura e da oralidade, a partir do ensino de Jacques Lacan (o que se consegue, com o processo analítico baseado na fala, é a inscrição/a escrita do sujeito, ainda que não seja do indivíduo). Nos debates do LPSI, o Literaterras tem sido convidado a aportar o pensamento subjacente às edições indígenas: a leitura e a tradução correspondem ao fio que liga o vivo ao vivo; a letra/trela tanto separa como une o que não se mistura, as naturezas sempre diversas e irreduzíveis das linguagens.

Como campo de pesquisa para essas formulações teóricas, privilegio três experiências literárias: o projeto “Livro de saúde Maxakali”, que resultou no livro *Hitupma’ax/Curar* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2008); o projeto “Cura da terra Maxakali”, que resultou no *Tikmũũn Mãxakani yõg mĩmati ãgtux yõg tappet/O livro Maxakali conta sobre a Floresta* (2015); e o projeto *Una Hiwea/O Livro Vivo* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012), livro editado com os pesquisadores Kaxinawá.

No sentido de abrir o livro, considerando a letra para além do alfabeto, e enxergar nele a “procissão ritual de cantos” pelas brechas ou fraturas abertas no conceito vigente de literatura, a ponto de substituir esse termo por textualidade, é que proclamamos a estética orgânica proposta pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, ou de forma mais sutil, pelo escritor paraense Vicente Franz Cecim, cujo “livro vivo” se chama *Andara*. Ambos são emblemáticos na transfiguração da literatura como a voz que se ergue da página, e não como a voz que termina na página impressa. Seus textos são organismos compostos da multiplicidade de corpos – fulgores do real não ordenados pelo *logos*, mas pelo *lócus* da cena literária que se compõe sem a determinação autoritária de uma

inteligência prévia, a do autor, que, ao invés de dirigir, percebe as imagens e as vozes e as deixa simplesmente se colocarem entre os prazeres do jogo e os perigos do poço, como diria Llansol (em *Amar um Cão*).

Da mesma maneira, organicamente, os livros dos índios deixam que suas textualidades (compostas de vozes, sons, imagens) povoem suas páginas impressas. A visualidade e a vocalidade concretamente se tornam presença e essa espécie de transe poético, essa experiência xamânica textual, impede que o livro se desprenda do corpo de afetos, trazendo em si todos os seres com suas vozes, sem hierarquia. Assim, há também a abolição dos gêneros, em favor de uma estética que não se deixa classificar, pois não tem ponto de apoio a não ser a singularidade do absolutamente só. O corpo de afetos designado como “o livro” (das comunidades/por Llansol, invisível/por Cecim, de saúde/ pelos Maxakali, vivo/por Ika Muru), de forma orgânica, inclui a escrita e a oralidade, compreendendo que não há outro caminho para a voz senão a letra.

Na atenção apaixonada que as sociedades escolarizadas dão ao aprendizado da escrita e à posição correta do corpo do jovem aluno, mais ainda que à perfeição do que ele escreve, transparece um valor fundamental: antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição. (RANCIÈRE, 1995, p. 7)

O texto então não é o mundo, mas é um mundo. No texto, signos transbordam, trespassam, furam e tocam outro mundo. Aí temos a letra, o que joga para além do sentido, que se recorta, se copia, se traduz. E não está só no papel, ou qualquer superfície, pode estar no ar, pode ser virtual... Nessa livre interpretação do conceito de letra de Jacques Lacan (cf. MACHADO, 2000), surge a questão de fundo que me levou à atual investigação sobre a leitura entre os povos indígenas, que concebem a multiplicidade e a diferença como princípios em suas vidas e em suas histórias. Minha hipótese é a de que a leitura, não a alfabetização, seria a “pedra de toque” da educação escolar na aldeia. Para aprofundar essa ideia, atualmente investigo, com os professores indígenas, como se pratica a leitura nas aldeias. Em que medida uma “estética orgânica”², com a produção e edição de livros “vivos”, está nos levando a uma concepção semiótica de literatura, ou

² Termo usado, a partir da obra de Maria Gabriela Llansol, para definir a forma como os índios elaboram suas obras. (Cf. LLANSOL *apud* BARRENTO, 2005.) A escrita como a língua a abrir-se aos múltiplos reais, amplificando-os. É pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) todo o vivo (bio-). É apanhar a dobra dos mundos (uma janela que dá para o que não se vê, e está aí) no “ressalto de uma frase”.

seja, não é escrita, não é gramática, não é oral e muito menos popular. É composição e coreografia em favor do anúncio de que a boa nova, o que virá como destino, para onde leva o *drama-poesia*, é a natureza, em que desaparece o sujeito e fica o escrito.

Depois de quase três décadas do surgimento da categoria professor indígena, podemos inquirir sobre o papel dos modernos agentes comunitários indígenas (além dos próprios professores, os agentes agroflorestais, de saúde, de saneamento...). Não poderiam ser, nessa medida, considerados todos como agentes de leitura? No ambiente indígena, na floresta, a chave da sobrevivência é a chave da leitura. A biodiversidade na floresta se mantém com certa harmonia, sendo seus mitos, fio contínuo da transformação, o resultado dessa leitura incessante. A compreensão mítica de que tudo se liga a tudo indica uma infinita rede de comunicações, estrutura rizomática a transbordar, inclusive, da superfície dos livros confeccionados com os índios, no trabalho da estética orgânica.

A edição do livro *Hitupmã'ax/Curar* (MAXAKALI, 2008) nos deu uma chance incontornável de entrar em consonância com a natureza múltipla do livro: “Há, pois, três livros, o da paisagem, o do microcosmos do homem, e o da polimorfa mulher” (LLANSOL, 2005). Tínhamos muitas horas de gravação de conversas, depoimentos, narrativas e cantos dos Maxakali, a propósito de fazer com eles um livro para ensinar os médicos do governo a cuidarem bem de sua saúde. Material heterogêneo quanto ao gênero, à língua (maxakali e português em vários registros e tons), à intenção, à intensidade das informações... As conversas, leituras, escrituras se deram entre os saberes trazidos da aldeia pelos Maxakali e os saberes universitários, advindos da psiquiatria, da psicanálise, da linguística, da antropologia, da enfermagem, da clínica médica geral, da teoria literária. Várias ciências perpassavam a direção das conversas que iam sendo gravadas e transcritas pela equipe do Literaterras que se dedicava ao projeto de pesquisa do FIEI “Livro de Saúde Maxakali”.

A autobiografia [auto (singular) -bio (vivo) -grafia (pôr em escrita)] como método proposto por Llansol nos diz desde o início que “o começo de um livro é precioso”. A cada reunião ou oficina para composição do livro, os começos/conversas iam sendo retomados, reescritos, retraduzidos, no vai-e-vem do diálogo (*siga o canal, não procure a raiz*, ecoa o verso de Patti Smith), até que se abriu o diário de escrita *Finita*, de Maria Gabriela Llansol, numa oficina de edição realizada com os pesquisadores Maxakali, na Serra do Cipó. Foi nesse momento que encontramos uma chave que nos ajudou a pensar

o livro não em sua individualidade e contingência, mas na sua versão ameríndia, como se ele estivesse já ali, na mata, muito antes da chegada dos europeus:

Diferença entre o livro americano e o livro europeu, inclusive quando o americano se põe na pista das árvores. Diferenças na concepção do livro. “*Folhas de erva*”. E, no interior da América, não são sempre as mesmas direções: a leste se faz a busca arborescente e o retorno ao velho mundo. Mas o oeste rizomático, com seus índios sem ascendência, seu limite sempre fugidio, suas fronteiras movediças e deslocadas. Todo um “mapa” americano, no oeste, onde até as árvores fazem rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 29)

Assim, dispostos na página como colunas sem fim, que podem ser lidas separadamente e/ou em possíveis relações horizontais, transversais e verticais, os três livros sempre podem se tornar mais do que três. A coluna de dentro é da Paisagem, a escrita pelos Maxakali; a do meio é a da Polimorfa Mulher, com as ambiguidades da conversa entre nós (aqui incluo os seis maxakalis participantes da experiência); a de fora, Microcosmos do Homem, com a terminologia médica tentando conceptualizar (cientificar?) o saber que a memória maxakali tem guardado misteriosamente, apesar da desgraça da colonização.

Uma experiência literária serve de exemplo, mas nunca de modelo. O livro Maxakali não se inscreve em nenhuma tradição literária brasileira, em nenhum campo científico, mas o saber que ele veicula é o da própria cura: um processo de curtição, a duração de um exercício. Um livro selvagem de cura pensa a ancestralidade como devir, já que os animais e plantas que o precedem estão sempre a nos ensinar como perambular pela terra. A terra se cura com a tradução. Foi o que aprendi com a experiência, no convívio com as textualidades indígenas. Penso também que o que costumamos chamar de literatura, no nosso contexto ocidental, sejam os extratos e as secreções do processo curativo. Ler esse processo, como cada espécie vivente é capaz de ler – é o que vejo nos textos – seria a forma de conhecer a medicina da natureza. “Um dia, saberemos talvez que não havia arte, mas apenas medicina.” (LE CLÉZIO, 1987 *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 224.)

Gostaria de mostrar como tais extratos, ou lituraterras, algumas vezes, são literalmente orgânicos. O fato é que, se quisermos, teremos aqui um campo ou um jardim de pensamento. Trazer aos leitores esses jardins de pensamento se tornou o objetivo de nossos projetos editoriais, gráficos, escriturais, enfim. Por isso, compreendendo que editar é uma forma de traduzir, constatei que o trabalho do coletivo transdisciplinar de pesquisas – chamado não por acaso de Literaterras (nome derivado do termo *lituraterra*, cunhado por Lacan em uma aula de 1972) – seria pensar um método experimental na

direção da literatura, na sua acepção de marca do vivo, em seus meandros tradutórios e editoriais.

Na experiência de *O Livro Maxakali conta sobre a floresta*, decorrente do projeto de pesquisa *Cura da Terra*, os professores Maxakali buscaram uma forma de chamar as plantas e os bichos de uma Mata Atlântica extinta de volta para a aldeia. *Mimãti*, a floresta inteira, com seus fluxos e pujança, com sua violência e seus desafios, por onde o *tikmu'un* e o *yamiy* possam exercitar sua força, suas redes de relações, que ainda sobrevivem, expressas a cada vez que o coro de vozes Maxakali entoia um canto. Nesse canto, vemos o que Nietzsche via claramente no coro dramático da Grécia antiga: a divindade dionisíaca se manifestando, abolindo as hierarquias baseadas na racionalidade. Esse livro é o que os professores Maxakali, justamente os que estão encarregados de ensinar as primeiras letras às crianças da tribo, escrevem para que estas aprendam a ler a floresta. Floresta formada de virtualidades, pois quase nenhum dos animais ou plantas desenhados e nomeados no livro pertence à realidade Maxakali atual. Floresta imaginária? Não, floresta verdadeiramente virtual, na qual os *yamiyxop* (os espíritos nos rituais) se transformam por intermédio do canto.

Portanto, ao editar o livro de ciências contendo os saberes dos Maxakali sobre a Mata Atlântica, aprendemos que entrar no mundo de seiscentos milhões de anos não será pela via da história, mas através da escrita, quando esta se traça na sulcagem do *corp's'crever* (termo llansoliano para o gesto escritural), nos seus movimentos para a vida e para a morte. O livro resultante do projeto *Cura da Terra* se abre pelo início e pelo fim, num movimento que nega a linearidade da história: da capa para diante, no sentido horário (da esquerda para a direita, na perspectiva ocidental), se lê o processo de deterioração da floresta; e ao contrário, da direita para a esquerda (desde o Oriente), se lê o processo de recomposição, restauração ecológica da floresta. Um projeto gráfico que restaura a circularidade mítica do livro.

A terceira experiência é a de edição do *Livro Vivo*. Este não é propriamente o livro da natureza que, como se acreditava na Idade Média, teria sido escrito por Deus. É algo escrito ativamente pela humanidade de cada homem verdadeiro, com a natureza da escrita, marcando o olhar dos viventes. Entre os Kaxinawá – povo indígena da família linguística Pano, o mais numeroso que vive no Acre – o *livro vivo* são as placas indicando os parques próximos às aldeias onde se cultivam as plantas medicinais, com suas esculturas em madeira conferindo presença a seus cuidadores; são os *Kenê*, caracteres da escrita ideogramática dos povos Pano, trazidos pela jiboia por meio da ayahuasca,

marcando a convivência dos humanos com outros seres da floresta, como uma forma de escrita própria, na vida social da floresta.

Desde os anos 1970, o coordenador do *Livro Vivo*, Ika Muru Huni Kuin, vinha realizando um trabalho de mapeamento e anotação das plantas medicinais da terra. Sua pesquisa foi aos poucos motivando e se desdobrando em várias outras pesquisas, envolvendo todas as 32 aldeias Kaxinawá do rio Jordão. O fato é que atualmente se pode ver, em todas as aldeias, os parques – onde vivem, cada um com seus acompanhantes, os ancestrais do povo Huni Kuin, que muito antigamente foram humanos e se transformaram em “medicinas”, plantas que mantêm as relações de parentesco e os conhecimentos próprios de cada uma das famílias ou clãs do povo Huni Kuin: Duá, Banu, Inu e Inani.

A esse projeto de reconhecimento, mapeamento, nomeação, registro e memória das plantas medicinais que acompanham e cuidam do povo Huni Kuin, o pajé Agostinho chamou de “O Livro Vivo”. Estávamos ali diante de um projeto mallarmaico:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. (Prefácio a *Un coup des dés...*)

Fomos então reconhecer, mapear, nomear, cuidar da memória das folhas de caderno que os pesquisadores Huni Kuin nos apresentaram. O desafio, como um lance de dados, estava lançado ao acaso. O que se nos impôs ao papel foi a cópia do mito, como uma partitura: lendo esse livro, seus leitores necessariamente entoariam, cada um a sua maneira, o canto da origem das medecinas Huni Kuin. Um canto que atualiza um acontecimento em que começa a relação dos humanos verdadeiros com os que vivem no mundo vegetal.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. São Paulo: Programa de Comunicação e Semiótica – PUC, 1999. Tese de doutorado inédita.

- BARRENTO, João. A chave de ler: Caminhos do Texto de Maria Gabriela Llansol. Jade – **Cadernos Llansolianos 4**. Sintra: Edições do GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005.
- CECIM, Vicente Franz. **Ó Serdespanto** (Viagem a Andara – O Livro invisível). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Critique et clinique**. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2007.
- LE CLÉSIO, J.-M. G. **Haï**. Paris: Éditions Flammarion, 1987. Apud DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2007.
- KAXINAWÁ, Agostinho Manduca Mateus (org.). **Una Hiwea/ O Livro Vivo**. Belo Horizonte, Faculdade de Letras/Literaterras/MEC/IPHAN, 2012.
- LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage**. Paris: Plon, 1962.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Amar um cão**. Colares: Colares Editora, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Finita**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Na Casa de Julho e Agosto**. Porto: Afrontamento, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **O começo de um livro é precioso**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **O Livro das Comunidades**. Porto: Afrontamento, 1977.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais, Drama-Poesia?** Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- MACHADO, Ana Maria Neto. **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí: Editora UNIJUI, 2000.
- MALLARMÉ, Stephane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Edição facsimilar. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Signos)
- MAXAKALI, Rafael et al. **Hitupmã'ax-Curar**. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Cipó Voador, 2008.
- MAXAKALI, Gilmar [et al.]. **Tikmu'um Maxakani'yōg mimāti''āgtux yog tappet/ Livro Maxakali conta sobre a floresta**. Belo Horizonte: Literaterras/FALE/UFMG, 2012.
- Disponível em: <http://livrosdafloresta.letas.ufmg.br/professores_03_02.php>.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- RANCIÈRE, Jaques. **Políticas do escrito**. Tradução de Raquel Ramalheite, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SILVA, Sérgio Antonio; ALMEIDA, Maria Inês; SILVA, Paula Cristina P. A letra ubíqua da floresta. In: SILVA, Catarina; MADUREIRA, Marta (Eds.) **5 Encontro de**

Tipografia: Livro de actas. Barcelos (PT): Depto. de Design IPCA, 2015. p. 121-135. Disponível em: <http://web.ipca.pt/5et/assets/5et_proceedings-> Acesso em: 10 jan. 2018.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

UM BOI FUGIDO, UMA HISTÓRIA DE BOCA EM LETRA

Josiley Francisco de Souza*

RESUMO: A poesia de tradição oral no Brasil apresenta um ciclo de poemas narrativos que possuem o boi como personagem central. A narrativa se desenvolve em torno de um boi que não se deixa ser preso e de tentativas de captura por diferentes vaqueiros. Esse ciclo de poemas vincula-se à própria história brasileira, em que a atividade de pecuária desempenha importante função. Dentre as variadas narrativas que compõem esse ciclo de poemas, destaca-se o “Rabicho da Geralda”. A primeira publicação desse poema de que se tem notícia no Brasil foi feita por José de Alencar, no final do século XIX. Ainda mais quatro versões serão abordadas aqui em uma análise comparativa, três publicadas por Sílvia Romero, José Rodrigues de Carvalho e Antônio Americano do Brasil, respectivamente, em 1883, 1903 e 1925. Ainda uma quarta versão é tomada de um manuscrito de Pedro Braga, contador de histórias de Minas Gerais. As diferentes versões do poema revelam a movência presente nas expressões poéticas de tradição oral que se inscreve junto ao texto impresso ou manuscrito.

Palavras-chave: Ciclo do boi. Tradição oral. Movência.

RESUMEN: La poesía de tradición oral en Brasil presenta un ciclo de poemas narrativos que poseen el buey como personaje central. La narrativa se desarrolla en torno a un buey que no se deja atrapar y de intentos de captura por diferentes vaqueros. Este ciclo de poemas se vincula a la propia historia brasileña, en que la actividad de pecuaria desempeña una importante función. Entre las variadas narrativas que componen ese ciclo de poemas, se destaca el “Rabicho da Geralda”. La primera publicación de ese poema de que se tiene noticia en Brasil fue hecha por José de Alencar, a finales del siglo XIX. Aún más cuatro versiones se abordarán aquí en un análisis comparativo, tres publicadas por Sílvia Romero, José Rodrigues de Carvalho y Antônio Americano do Brasil, respectivamente en 1883, 1903 y 1925. Una cuarta versión es tomada de un manuscrito de Pedro Braga, contador de historias de Minas Gerais. Las diferentes versiones del poema revelan la movencia presente en las expresiones poéticas de tradición oral que se inscribe junto al texto impreso o manuscrito.

Palabras-clave: Ciclo del buey. Tradición oral. Movencia.

E um boi tresmalhado correu pelo sertão desafiando vaqueiros.

Histórias de bois que vivem soltos e não se deixam ser presos compõem um conjunto de poemas narrativos que correm de boca em boca, de boca em letra, de letra em letra, de letra em boca. Segundo Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 83), os mais antigos versos da poesia popular no Brasil são aqueles que apresentam como tema a pecuária.

Bráulio do Nascimento (1986, p. 212), ao abordar o tema do boi na poesia popular de tradição oral, informa sobre um levantamento de poemas a partir desse tema feito por

* Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FaE-UFGM). Doutor em Literatura Comparada pela UFGM e mestre em Literatura Brasileira pela mesma Universidade. E-mail: josiley8@yahoo.com.br

Téo Brandão, apresentado no 1º Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, que relaciona 28 romances de boi, num total de 40 versões. Bráulio do Nascimento (1986, p. 218) observa que o elevado número de poemas sobre o boi com ocorrência em diferentes lugares do Brasil “autoriza o estabelecimento de um ciclo autônomo”. Esse ciclo de poemas narrativos recebeu diferentes nomeações em estudos de pesquisadores que se dedicaram à poesia de tradição oral: romance de vaqueiros, em Sílvio Romero; ciclo dos vaqueiros, em Gustavo Barroso; romances rústicos, em Amadeu Amaral; ciclo do gado, em Luís da Câmara Cascudo; e ciclo do boi, em Bráulio do Nascimento.

Algumas dessas narrativas em versos publicadas por diferentes autores são: “Boi Misterioso”, “Boi Surubim”, “Boi Espácio”, “ABC do Boi Prata”, “Boi Liso”, “Boi de Mão de Pau”, “Boi Adão”, “Boi Pintadinho” e o “Rabicho da Geralda”, poema que aqui será focado.

Os poemas que compõem esse ciclo na poesia popular integram-se à própria história do Brasil. O boi, que foi introduzido no País durante o processo de colonização pelos portugueses, configurou-se como um elemento de grande importância para as atividades econômicas. O historiador Caio Prado Júnior (2013, p. 196-197), por exemplo, destacou a pecuária como uma das mais importantes atividades no Brasil no período colonial, que teve grande importância no processo de ocupação do nordeste brasileiro.

Também Bráulio do Nascimento (1986, p. 193) aponta a importante presença do boi na história do Brasil e a constituição de sua imagem lendária em poemas de tradição oral.

O século XVII marca a fixação definitiva do boi no território brasileiro, após um movimento de penetração e expansão que vinha da época do descobrimento. Instalado em princípio na Bahia, Pernambuco e São Vicente, espalhou-se o boi pela região norte, centro e sul, constituindo-se em fator de reconhecimento e posse efetiva da terra e acelerando o povoamento de extensas áreas na direção dos caminhos de penetração. A presença do boi, cada vez em maior número de reses, representava um veículo de civilização, pois as grandes e exaustivas caminhadas do gado, por terrenos agrestes e matas cerradas, obrigavam a longas paradas para descanso dos homens e dos animais.

[...]

A fazenda de gado passa a constituir o centro de atividade e poder no período colonial, gerando uma civilização peculiar — a civilização do couro —, um tipo especial de população — o vaqueiro — e um elemento mítico — o barbatão, boi bravo, rebelde ao domínio do vaqueiro, arredio do curral, famoso pelas estrepolias e finalmente lendário.

No chamado ciclo do boi da poesia popular, o poema “Rabicho da Geralda” tem destaque. Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 116) considera-o como um dos poemas mais tradicionais do sertão nordestino. Bráulio do Nascimento (1986, p. 227) também dá

destaque a este poema que, segundo este autor, apresenta-se como o preferido de poetas populares.

Neste texto, será feita uma análise comparativa de cinco versões do poema “Rabicho da Geralda”.¹ Quatro destas versões estão em publicações de diferentes anos. A primeira é do final do século XIX e foi publicada por José de Alencar. Esta versão aparece em uma das quatro cartas enviadas por José de Alencar a Joaquim Serra, publicadas no jornal *O Globo*, em 1874. José de Alencar informa que possuía três versões do poema “Rabicho da Geralda”, todas registradas em diferentes regiões do Ceará e enviadas por amigos, entre eles, Capistrano de Abreu. Além dessas três versões, José de Alencar informa sobre a posse de uma quarta versão registrada em Ouricuri/PE, enviada por um parente, identificado como Dr. Barros. Nas cartas, o escritor, além de apresentar e analisar o poema “Rabicho da Geralda”, também faz menção a outro poema do chamado ciclo do boi: o “Boi Espácio”. José de Alencar (1994, p. 32-34) afirma que ouviu este poema ainda na sua infância, mas apresenta apenas algumas estrofes nas cartas. O escritor informa que não teve acesso a nenhum registro integral do texto de o “Boi Espácio”, apenas a fragmentos, especialmente a partir da performance de um velho contador de histórias, chamado Filipe do Pici, que, com mais de 80 anos de idade, lembrava-se apenas de trechos do poema. Os dois poemas, nas cartas, são tomados em diálogo, com uma discussão sobre um programa de nacionalidade brasileira, conforme as tendências do Romantismo. Essas cartas foram publicadas em livro pela primeira vez em 1960, integrando a *Obra completa* de José de Alencar lançada pela Editora Aguilar. Posteriormente, em 1962, foi publicado em *O nosso cancioneiro*, pela Livraria São José. Neste texto, utilizamos a edição de 1994 de *O nosso cancioneiro*, publicada pela Pontes Editores.

Também é do final do século XIX a versão publicada por Sílvio Romero, em *Cantos populares do Brasil*, livro cuja primeira edição é de 1883, lançada em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional. A edição brasileira foi publicada em 1897, pela Livraria Francisco Alves. O livro traz uma coletânea de textos da poesia popular e o “Rabicho da Geralda” aparece ao lado de outros poemas do ciclo do boi, como o “Boi Espácio”, o “Boi

¹ Em estudo publicado por Bráulio do Nascimento (1986), “O ciclo do boi na poesia popular”, há a menção a duas versões do poema “Rabicho da Geralda” às quais não tivemos acesso e que, portanto, não serão abordadas neste texto: uma versão registrada em Goiás e publicada por J. A. Teixeira – sob o título “Du bizerru” –, e uma versão publicada em Alagoas, em um folheto de cordel, por Sinfrônio Vilela.

Surubim” e “ABC do Boi Prata”. No livro, informa-se, sem maiores detalhes, que o registro do poema foi feito no Ceará.

No início do século XX, José Rodrigues de Carvalho publicou em 1903 outra versão do poema no livro *Cancioneiro do Norte*, lançado pela Editora Militão Bivar & Companhia, de Fortaleza. No livro, José Rodrigues de Carvalho informa que a publicação do poema é resultado de um registro feito em Quixeramobim, no Ceará, em 1792. Segundo o autor, o historiador cearense Antônio Bezerra de Menezes, que guardava o poema entre seus papéis, foi quem lhe informou data e local do registro. Nesta publicação, que reúne poemas da tradição oral registrados principalmente nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba, o “Rabicho da Geralda” também é acompanhado de outros poemas do ciclo do boi: “Boi Pintadinho”, “Boi Adão” e “Boi Vítor”.

Outra versão foi registrada na região Centro-Oeste do Brasil. Em 1925, Antônio Americano do Brasil publicou, pela Editora Monteiro Lobato, *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*, que reúne textos em versos registrados em Goiás. Este livro também traz uma versão do poema “Rabicho da Geralda”, registrada pelo próprio Americano do Brasil na região do Rio Vermelho, em Goiás. Essa versão integra um capítulo intitulado “O boi e poesia popular”, que traz nove poemas com narrativas de bois que correm soltos e desafiam vaqueiros. No prefácio, o autor informa que histórias de bois são tão frequentes nos sertões que se torna obrigatório um capítulo dedicado apenas a esses poemas (BRASIL, 1973, p. 3).

A quinta versão abordada neste texto foi localizada em um manuscrito de Pedro Braga, um contador de histórias do povoado do Vau, no município de Diamantina, em Minas Gerais. Pedro Braga nasceu em 1917 e faleceu em 2001. Era filho de garimpeiros e morou durante toda a vida no Vau. Entre os narradores de comunidades que preservam viva a arte de contar histórias, Pedro Braga destaca-se por sua relação com a palavra escrita. O contador do Vau representa um caso particular, uma vez que a grande maioria dos contadores de tradição oral não são alfabetizados e, assim, constituem uma comunidade que, geralmente, permanece à margem da cultura da letra.

Apesar de ter frequentado a escola apenas por cerca de três anos, Pedro Braga sempre cuidou em registrar suas histórias. Seus registros apresentam uma escrita singular, que não segue as normas do português padrão e se revela em harmonia com o discurso oral. Na pesquisa desenvolvida no mestrado, *Pedro Braga: uma voz no Vau*, localizei junto à família do contador quatorze cadernos manuscritos em verso e prosa. E, dentre

estes cadernos, um que continha o poema do boi Rabicho, intitulado “Hestoria de um boi rabixo”.

Observa-se por intermédio desses textos o fenômeno da movência apontado por Paul Zumthor (1997) nas expressões poéticas de tradição oral. Essa movência instaura uma transmissão bastante flexível e dinâmica, em que, de uma performance a outra, o texto oral é permeado por uma grande instabilidade. Segundo o autor, a própria potência criadora de expressões poéticas de tradição oral está presente nesta instabilidade textual, que permite que o texto se transforme e se recrie a cada transmissão.

Nessa transmissão movente, observa-se a manutenção de um diálogo intenso entre os textos. Além do enredo comum — é narrada a história de um boi, designado como *Rabicho*, cuja fuga desafia vaqueiros, até a prisão e morte do animal —, há também a analogia entre os próprios personagens. Uma mesma senhora, Geralda, é a proprietária do boi. Segundo José de Alencar (1994, p. 40), Geralda teria sido uma viúva rica, dona de muitas terras próximas ao Rio São Francisco. O autor destaca que, apesar da riqueza e da importância desta mulher para a região, ela só é lembrada graças a este poema.

Ainda outros personagens são análogos, como o vaqueiro José Lopes, aquele que é o primeiro no poema a tentar sem sucesso a captura do boi Rabicho.

Publicação de José de Alencar	Publicação de Sílvio Romero	Publicação de Rodrigues de Carvalho	Publicação de Antônio Americano do Brasil	Manuscrito de Pedro Braga
Saí um dia a pastar Pela malhada do Xisto, Onde por minha desgraça Dum caboclinho fui visto. Quando o caboclo me viu Saiu por ali aos topes, Logo foi dar novas minhas Ao vaqueiro José Lopes.	Saí um dia a pastar Pela malhada do Chisto, Onde por minha desgraça Dum caboclinho fui visto. Partiu ele de carreira E foi por ali aos topes E foi por ali aos topes Dar novas de me ter visto Ao vaqueiro José Lopes.	Ao cabo de onze anos Saí na Várzea do Cisco, Por minha infelicidade Por um caboclo fui visto. Partiu ele de carreira E foi por ali aos topes Dar novas de me ter visto Ao vaqueiro José Lopes.	José Lopes chamou logo Seu filho Antônio João Pra pegar o Barbadinho E o cavalo Tropetão.	Um dia eli saio a pastar Comhecida a malhada do chisto Pela sua falha de sorti Por um cabôclo foe visto O vaqueiro Jose Lopis Que gritou seu filho João Vai la ver seu balbadinho Com o cavalo trupecão Para ermos ao rabixo Que vai ser um carreirão

O espaço da narrativa é o mesmo: o sertão. Neste lugar, o boi, depois de várias fugas bem sucedidas, será derrotado pela seca. Este elemento da natureza, que determina a prisão e morte do boi Rabicho – o animal sai à procura de água, e então é preso e morto

–, é mencionado por Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 116) como um dado histórico, pois esta seria a grande seca que atingiu o nordeste brasileiro em 1792, cuja data aparece de modo reduzido – “noventa e dois” – apenas na versão publicada por Rodrigues de Carvalho. Cabe lembrar que o ano de 1792 é indicado como o ano em que teria sido registrada em Quixeramobim/CE a versão publicada por Rodrigues de Carvalho.

Publicação de José de Alencar	Publicação de Sílvio Romero	Publicação de Rodrigues de Carvalho	Publicação de Antônio Americano do Brasil	Manuscrito de Pedro Braga
Veio aquela grande seca De todos tão conhecida; E logo vi que era o caso De despedir-me da vida.	Veio aquela grande seca De todos tão conhecida; E logo vi que era o caso De despedir-me da vida.	Chega enfim - noventa e dois - Aquele seca comprida; Logo vi que era a causa De eu perder a minha vida.	No ano da seca grande, Daquela seca comprida, Secaram os olhos d'água Donde era minha bebida.	Mas veio aquela grandi seca Por todos ela foi comheçada Eli vio todos caminho no fim Despôs mesmo entregar a vida

Nesse diálogo que permeia os textos, há quadras que se mantêm muito semelhantes, embora sejam percebidas algumas transformações. Um exemplo é a quadra que traz a fala de um vaqueiro valente e habilidoso que se apresenta como a grande alternativa para a prisão do boi, mas que também fracassa. Nas quatro versões destacadas abaixo, em que a quadra é bastante semelhante, o vaqueiro tem o nome de Inácio Gomes.

Publicação de José de Alencar	Publicação de Sílvio Romero	Publicação de Rodrigues de Carvalho	Manuscrito de Pedro Braga
– Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória Que não vim da minha terra Para vir contar estória.	“Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória; Quando eu vim da minha terra Não foi pra contar história.”	– Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória Que não vim da minha terra Para vir contar estória.	Corri corri camarada Pucha bem pela memória Quando sai di minha terra Não foi para contar historia

Na versão publicada por Americano do Brasil, há a menção ao vaqueiro habilidoso sem que ele seja nomeado. Observa-se que a quadra sofre mais transformações em comparação com as quadras das outras versões, no entanto, é possível perceber a manutenção do enredo e de construções poéticas que mantêm o diálogo entre as quadras:

Corra, corra boi de fama,
Puxe bem pela memória,
Quando eu vim de Pau Jaú,
Não vim cá contar história. (BRASIL, 1973, p. 172)

As analogias emergem também da estrutura dos textos. Apesar de haver uma variação quanto ao número de versos dos poemas – a versão publicada por José de Alencar tem 180 versos; a versão publicada por Sílvio Romero, 212 versos; a versão publicada por Rodrigues de Carvalho, 244 versos; a versão publicada por Americano do Brasil, 160 versos; o manuscrito de Pedro Braga, 181 versos –, prevalecem em todos os poemas quadras com rimas em ABCB. O texto publicado por Sílvio Romero não está dividido, graficamente, em quadras, mas separado em seis partes com número variável de versos. No entanto, as quadras estão presentes, podendo ser destacadas no ritmo e na própria pontuação empregada, como se pode observar nas estrofes abaixo em que as quadras foram destacadas:

Veio aquela grande seca
De todos tão conhecida;
E logo vi que era o caso
De despedir-me da vida.

Secaram-se os olhos d'água
Onde eu sempre ia beber,
Botei-me no mundo grande,
Logo disposto a morrer.

A métrica mantém-se regular em todos os poemas publicados, sempre com versos de sete sílabas. No texto manuscrito de Pedro Braga, apesar de algumas variações, predominam os versos de sete sílabas, como se pode verificar nos trechos transcritos abaixo:

Era u / ma / vez / um / boi / ra / bi / xo (7)
Boi / di / fa / ma / fi / qou / co / nhe / ci / do (9)
Ja / mais / não / ha / ve / rá / ou / tro (7)
Por / ser / as / sim / tão / des / te / mi / do (8)

Su / a / fa / ma e / ra / tão / gran / di (7)
Que em / chi / a / to / do / ser / tão (7)
Vi / nha / di / lon / jis / va / quei / ros (7)
Pa / ra / lhi / po / rem / no / chão (7)

As quadras, o esquema de rimas e a métrica apontam o vínculo do poema com a tradição oral, uma vez que esta estrutura é recorrente na poesia dessa tradição. Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 339), por exemplo, observa que as quadras podem ser consideradas a mais antiga estrutura da poesia popular. Segundo o autor, as quadras, com rimas ABCB e versos de sete sílabas são recorrentes em desafios e romances do gado, além de se apresentar também no cancionero espanhol e português.

Acompanhando diálogos e analogias entre esses textos, percebe-se a presença da instabilidade poética que se inscreve na movência do texto oral que, conforme se observou a partir de Paul Zumthor (1997), contribui para a potência criadora do fazer poético da tradição oral. Desse modo, o próprio processo de registro e publicação desses poemas aproxima-se da dinâmica da tradição oral e se faz movente, trazendo à tona, por exemplo, a ação de quem escreve.

Isso pode ser observado na primeira publicação do poema “Rabicho da Geralda”. José de Alencar (1994, p. 36), ao comentar sobre a versão do poema registrado na carta enviada a Joaquim Serra, informa que o texto é resultado de uma “paciente restauração”, em que o escritor tenta aproximar-se daquela que seria a versão primeira do poema, comparando-se as versões que possuía tendo por base o registro feito em Ouricuri/PE.

Há críticas a este trabalho de estabelecimento do texto feito por José de Alencar. Sílvio Romero criticou a versão do “Rabicho da Geralda” publicada por José de Alencar, por não representar um texto original, pois teria sido estabelecida a partir “da fusão de quatro versões mediante ‘paciente restauração’”. (NASCIMENTO, 1986, p. 209)

Também Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 117) é levado por esse desejo de encontrar o texto primeiro, atribuindo a Sílvio Romero o crédito do registro mais antigo do poema, sem mencionar, no entanto, a publicação feita por José de Alencar:

Na versão coligida por Sílvio Romero, incontestavelmente a mais antiga e sem maiores interpolações, vários termos são do século XVIII e correntes do sertão. Há tantíssimos anos que ninguém diz ‘mortório’ por funeral e construções ainda lembrando Portugal:

Encontrou Tomé da Silva
Que era velho topador,
— Dá-me novas do Rabicho
Da Geralda, meu senhor?

É interessante observar a movência dessas inscrições tomando-se como exemplo o manuscrito de Pedro Braga. Esse manuscrito revela maior semelhança com o texto publicado por José de Alencar. A analogia evidencia-se na própria estrutura, uma vez que o manuscrito de Pedro Braga apresenta 181 versos, e o texto publicado por José de Alencar, 180 versos. Há ainda quadras idênticas que aproximam estes dois textos, conforme se pode observar nos exemplos a seguir.

Manuscrito de Pedro Braga	Publicação de José de Alencar
Quando este cabra chegou	Quando esse cabra chegou

Na fazenda do Guichaba Foi todo mundo dizendo Agora o rabixo acaba	Na fazenda da Quixaba, Foi todo o mundo dizendo: Agora o rabicho acaba.
Nesta passagem eli deu linha Discansou seu coração Porque ainda não é desta feita Que o rabixo vai ao morão	Nesta passagem dei linha, Descansei meu coração; Que não era desta feita Que o Rabicho ia ao moirão.
Corri corri companheiro Corri corri camarada Quando vim di minha terra Não foi para dar barrigada	“Puxe bem pela memória, Corra, corra, camarada, Quando eu vim da minha terra Não vim cá dar barrigada.”

Junto a essa semelhança, a versão escrita por Pedro Braga revela essa transmissão dinâmica do texto oral. Em quatro dos textos aqui analisados, o foco narrativo aparece em primeira pessoa, em que o animal se apresenta e conta sua história:

Publicação de José de Alencar	Publicação de Sílvio Romero	Publicação de Rodrigues de Carvalho	Publicação de Antônio Americano do Brasil
Eu fui o liso Rabicho, Boi de fama conhecido Nunca houve neste mundo Outro boi tão destemido.	Eu fui o liso Rabicho, Boi de fama conhecido; Nunca houve neste mundo Outro boi tão destemido.	Sou o boi liso, rabicho, Boi de fama, conhecido, Minha senhora Geralda Já me tinha por perdido.	Eu fui um lindo rabicho, Rabicho desconhecido, Minha Senhora Geralda Já me tinha por perdido.

No texto escrito por Pedro Braga prevalece o foco narrativo em terceira pessoa, apenas ao final do poema ouve-se a voz do boi.

Era uma vez um boi rabixo
Boi di fama ficou conhecido
Jamais não haverá outro
Por ser assim tão destemido

Essa mudança do foco narrativo no texto de Pedro Braga pode ter sido motivada pela leitura de versões do poema presentes em folhetos de cordel. Nestas versões, talvez, o poema estivesse escrito em terceira pessoa. Segundo informações de sua família, o

contador era leitor de folhetos de cordel, e, como se observou por intermédio de Câmara Cascudo (1984) e Bráulio do Nascimento (1986), o “Rabicho da Geralda” é um poema tradicional na poesia popular e é recorrente entre os cordelistas. No desenvolvimento da pesquisa de mestrado mencionada anteriormente, não tivemos acesso aos folhetos de cordel de Pedro Braga, que, segundo a família do contador, perderam-se após sua morte. Também não localizamos versões do poema “Rabicho da Geralda” publicados em folhetos de cordel. Contudo, em outros poemas do ciclo do boi é possível encontrar o foco narrativo em terceira pessoa. Um exemplo é a “História do boi miterioso”, publicada em cordel por Leandro Gomes de Barros :

Durou vinte e quatro anos
nunca ninguém o pegou
vaqueiro que tinha fama
foi atrás dele, chocou
cavalo bom e bonito
foi lá, porém estacou (NASCIMENTO, 1986, p. 223).

Assim, considerando-se movências e transformações das expressões poéticas de tradição oral, talvez a possível versão do poema a que teve acesso Pedro Braga tenha sido um texto que passou pela mudança de foco narrativo em seu processo de transmissão e publicação em cordel.

Além dessa possível ressonância de versões do poema “Rabicho da Geralda” registrados em cordel, verifica-se também no texto de Pedro Braga a inscrição de sua própria voz poética. Conforme se destacou anteriormente, Pedro Braga, tendo frequentado a escola por apenas cerca de três anos, possui uma escrita que não segue as normas ortográficas. Há uma orientação sonora na grafia das palavras (*di, lhi, onzi, fomi*), fazendo com que sua escrita se inscreva no intenso trânsito entre o oral e o escrito.

Tomando-se duas quadras que possuem analogia entre o manuscrito de Pedro Braga e a publicação de José de Alencar, é possível observar uma espécie de tradução. É como se Pedro Braga tomasse uma versão publicada com prevalência do português padrão escrito e a traduzisse para sua forma singular de escrita.

José de Alencar	Pedro Braga
No fim de uma semana	No fim di uma semana
Voltaram mortos de fome, dizendo:	Voltaram mortos de fomi
“O bicho, senhores,	Dezemdo o boi senhores

Não é boi; é lobisome.”

Não é boi é lubizoni

Nesta escrita do poema “Rabicho da Geralda” feita por Pedro Braga, realiza-se uma espécie de devolução ao texto de um certo “índice de oralidade”, expressão tomada aqui de Paul Zumthor (1993). Pedro Braga garante na escrita mais traços de oralidade além daqueles já descritos, por exemplo, com relação à métrica e rimas presentes nas versões do poema. É interessante destacar que a configuração deste “índice de oralidade” acontece em relação ao texto criticado por pesquisadores por estar distante de um texto primeiro da tradição oral, já que, conforme se observou, a versão publicada por José de Alencar foi estabelecida em um trabalho de edição a partir de quatro versões do poema. Assim, há no manuscrito de Pedro Braga um comprometimento com o discurso oral, em que se configura uma espécie de performatização da letra por uma escrita que explicita de maneira intensa o sopro do verbo.

Movências e transformações do “Rabicho da Geralda” se fazem ainda mais presentes na última parte do poema escrito por Pedro Braga, quando há a mudança do foco narrativo. A voz em terceira pessoa, que até então diferenciava o texto de Pedro Braga das outras versões do poema, em que há a narrativa em primeira pessoa, cede lugar à voz do boi Rabicho, que, após a prisão, toma a palavra no poema para fazer uma despedida, antes que seja decretada sua morte.

despedida

A Deus campos de lindas flores
A Deus ribeirão di aguas correntis
Agora entrego Deus minha vida
No meio de tanta gemte

A Deus buracos e furnas
Ondi mi julgaram lubizoni
Agora entrego Deus minha vida
Pelas mãos pervessas dos homens

A Deus regatos di puras aguas
Muitas vezis a sêde matei
Com minha mãe adinti ou atraz
Muitos valinhos eu pulei
A Deus xicixi emfernais
Muitos vaqueiros eu emganei

É possível perceber que, neste encerramento do poema de Pedro Braga, a inscrição de uma singularidade em relação às versões aqui abordadas acontece em diálogo com outros poemas do ciclo do boi, observando-se uma espécie de bricolagem de elementos

presentes em outras narrativas. Essa despedida do animal aparece, por exemplo, no encerramento do “Romance do Boi da Mão de Pau”, cuja autoria é atribuída a Fabião Hemenegildo Ferreira da Rocha, o “Fabião das Queimadas”:

Adeus ‘Lagoa dos Veio’,
E ‘lagoa do Jucá’,
E serra da Joana Gome,
E ‘riacho do Juá’...
Adeus até outro dia,
Nunca mais virei por cá...

Adeus ‘cacimba do Salgado’,
E ‘poço do Caldeirão’,
Adeus ‘lagoa da Peda’,
E ‘serra do Boqueirão’,
Diga adeus que vai embora
O Boi d’argema na mão... (CASCUDO, 1984, p. 124)

É interessante perceber com esse exemplo novamente o fenômeno da movência. Paul Zumthor (1997, p. 258), em suas reflexões sobre a poesia oral, destacou que, no interior de um mesmo texto transmitido oralmente, é possível verificar interferências, retomadas, repetições, que apontam para uma circulação de elementos textuais migratórios que se combinam de modo variado a cada performance. Assim, segundo o pesquisador, a unidade do texto pertence a uma ordem dinâmica de movimentos. De forma semelhante ao exemplo destacado acima, do poema “Rabicho da Geralda”, Zumthor (1997, p. 271) chama a atenção para o fato de que esses “motivos errantes” da poesia oral correspondem a coplas, versos migratórios, resquícios de canções esquecidas que se combinam nessa transmissão sempre movente.

Bráulio do Nascimento (1986, p. 203), ao abordar os poemas do ciclo do boi, também aponta esse dinamismo da tradição oral que se faz presente no registro escrito dos poemas desse ciclo. Ele observa que uma narrativa em edições sucessivas de folhetos de cordel apresenta numerosas variantes. O autor utiliza a metáfora “dança dos textos” para nomear esse dinamismo e apresenta o conceito de “variação circular” para abordar o movimento constante presente na transmissão e no registro desses textos.

Percebe-se que a combinação de elementos textuais migratórios nessa transmissão movente permeia o trânsito dos poemas do ciclo do gado, com o estabelecimento de outros diálogos entre o poema “Rabicho da Geralda” e outros poemas desse ciclo. Um exemplo é a estrofe abaixo, de “O boi misterioso”, de Leandro Gomes de Barros:

Nisso chegou um vaqueiro
Um caboclo curiboca
O nariz grosso e roliço

A forma de uma taboca
 Em cada lado do rosto
 Tinha uma grande pipoca. (NASCIMENTO, 1986, p. 234)

Nas cinco versões aqui analisadas do poema “Rabicho da Geralda”, é possível observar estrofes que mantêm grande semelhança com a estrofe de “O boi misterioso” transcrita acima, em que o vaqueiro que se apresenta com a habilidade necessária para prender o boi é, em todos os poemas, descrito como “cara de pipoca”:

Publicação de José de Alencar	Publicação de Sílvio Romero	Publicação de Rodrigues de Carvalho	Publicação de Antônio Americano do Brasil	Manuscrito de Pedro Braga
Resolveram-se a chamar De Pajeú um vaqueiro; Dentre todos que lá tinha Era o maior catingueiro. Chamava-se Inácio Gomes, Era um cabra coriboca, De nariz achamurrado, Tinha cara de pipoca.	Resolveram-se a chamar De Pajeú um vaqueiro; Dentre todos que lá tinha Era o maior catingueiro. Chamava-se Inácio Gomes, Era um cabra coriboca, De nariz achamurrado, Tinha cara de pipoca.	Nesse tempo tinha ido A Pajeú ver um vaqueiro; Dentre muitos que lá tinha, Viera o mais catingueiro. Este veio por seu gosto, Trazendo sua guiada, E desejava ter encontro Com o rabicho da Geralda. Chamava-se Inácio Gomes, Era cabra curiboca, O nariz achamurrado Cara cheia de pipoca.	Veio de lá um cabra feio Montado num alazão: Tinha a cara pipocada E a cabeça de facão.	Tratarão di chamar Tal poi já um vaqueiro Demtri todos que havia Era o maior catingueiro Chama-si Inácio Gomis Era um cabra curiboca De nariz achamurrado Tinha a cara di pipoca

Além da despedida do animal, observa-se nos últimos versos do poema manuscrito por Pedro Braga a forte presença da hipérbole, também presente em outros poemas de tradição oral, inclusive em poemas do ciclo do boi.

E todos saltaram dentro,
 Uns cinqüenta pra matar,
 Trinta nos pés, dez nos chifres,
 Ainda mais três pra sangrar.

O sangue do boi rabicho
 Fez a maior confusão,
 Afogou um dos vaqueiros,
 De maior opinião.

Acabou o boi de fama,
Corredor mais famanaz,
Outro boi como o rabicho,
Nunca mais outro haverá.

Então disse José Lopes
Ao compadre da Malfada:
“Só assim nós comeria
O rabicho da Geralda.”

O couro do boi rabicho
Deu muito par de surrão
Para carregar areia
Da praia do Maranhão.

Uma das quadras do poema escrito por Pedro Braga, em que se conta sobre a utilização do couro do boi para o fabrico de surrões, aparece na versão do poema “Boi Espaço” publicada por Sílvio Romero (1954, p. 213):

O couro do Boi-Espácio,
tirado por minha mão,
deu trinta jogos de malas,
nove pares de surrão.

Sobre a hipérbole, Bráulio do Nascimento (1986, p. 248) observa que esta figura de linguagem “destaca-se como um dos processos estilísticos de maior incidência na poesia tradicional e na popular.”

Percebe-se também a alteração na estrutura do poema escrito por Pedro Braga a partir do momento em que o boi Rabicho toma a palavra para fazer sua despedida. A métrica, em que predominavam os versos de sete sílabas, altera-se, tornando-se irregular, com versos que variam entre seis e nove sílabas. As quadras, que até então predominavam, cedem lugar para a ocorrência de estrofes de cinco e seis versos.

Despedida

A / Deus / cam / pos / de / lin / das / flo / res (8)
A / Deus / ri / bei / rão / di a / guas / cor / ren / tis (9)
A / go / ra em / tre / go / Deus / mi / nha / vi / da (9)
No / mei / o / de / tam / ta / gem / te (7)

A / Deus / bu / ra / cos / e / fur / nas (7)
On / di / mi / jul / ga / ram / lu / bi / zo / ni (9)
A / go / ra em / tre / go / Deus / mi / nha / vi / da (9)
Pe / las / mãos / per / ves / sas / dos / ho / mens (8)

Logo após a despedida do boi, a estrutura anterior do poema é retomada, com as quadras e o predomínio dos versos setissílabos, além do retorno à voz narrativa em terceira pessoa.

Vi / e / ram / treis / ba / ca / mar / te (7)
To / dos / treis / bem / car / re / ga / do (7)
Os / treis / ti / ros / que / lhi / de / rão (7)
Ne / nhum / não / foi / tres / pas / as / do (7)

É interessante observar que a movência da tradição oral, aqui destacada nos registros escritos do poema “Rabicho da Geralda”, faz com que a unidade do texto pertença a uma ordem dinâmica de movimentos variados, e a narrativa, assim como o boi em fuga pelo sertão, pode correr por outras páginas.

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, novela do escritor mineiro Guimarães Rosa, aparece o “Romanço do Boi Bonito”, narrado pelo personagem Velho Camilo. A novela de Guimarães Rosa, publicada pela primeira vez em 1956 em *Corpo de baile*, narra os preparativos e a própria festa de inauguração de uma capela, idealizada por Manuelzão, que funda a comunidade da Samarra. Na noite que antecede a festa, as pessoas se reúnem para ouvir histórias narradas pelos personagens Joana Xaviel e Velho Camilo. Neste momento, o Velho Camilo inicia a narração do “Romanço do Boi Bonito”, uma narrativa que se vincula ao ciclo do boi da poesia popular, cujo enredo traz o boi em fuga pelo sertão desafiando vaqueiros.

Desapareceu, apareceu. Corria mais do que o vento. O Vaqueiro partiu a ele: fechou as barrigas-das-pernas, contra a sela, contra as abas. Formaram carreira. Corre de riba, corre de baixo, levando esse Boi de vista, se debruçou do Cavallo. E por terras tão compridas. Corre no duro, corre na lama, corre no limpo e no fechado.

Assunga o casco do Boi, assenta o casco do Cavallo. Aí o raso do campo, aí o serro da serra: matagão — o Boi desentrou de rompe, de rempe veio o Cavallo. A uma profunda grotta: o Boi resumiu e voou; o Cavallo juntou as quatro, voado; assim pularam o valo. Sempre iam em rumo direito, nunca se desatravessavam. O que, surdo, disse o Boi: — ‘Homem, longe de mim, homem!’ — ‘Boi, que não!’ — o Vaqueiro pensava. Traquejava, aperreava. Todo estava. (ROSA, 2016, p. 205-206)

Embora na novela de Guimarães Rosa não seja mencionado o boi Rabicho, uma vez que o personagem é nomeado como o boi Bonito, há um trecho ao final da narração do personagem Velho Camilo, no momento que antecede a morte do boi, em que talvez se possa identificar ressonâncias do poema Rabicho da Geralda com a ocorrência da palavra *rabicho*: “O de ver que tinha o Boi: nem ferido no rabicho, nem pego na maçaroca, nem risco de aguilhada. O Vaqueiro mais citou. O Cavallo não falava.” (ROSA, 2016, p. 207) Considerando-se o diálogo frequente da obra de Guimarães Rosa com a tradição oral e popular, é possível perceber nessa narração encenada pelo personagem Velho Camilo uma

transcrição² de uma narrativa do ciclo do boi. Mais uma vez, narrativas do boi se movimentam e se transformam.

Desse modo, as cinco versões aqui abordadas do poema “Rabicho da Geralda”, e ainda a transcrição de um poema do ciclo do boi por Guimarães Rosa, revelam a dinâmica da tradição oral, sempre movente, inscrita no texto escrito. Como destacou Paul Zumthor (1997, p. 266), a escrita “gera a lei, instaura de modo ordenado as limitações, tanto na palavra, quanto no Estado”; fixa a palavra. Observando os textos aqui abordados, percebe-se que, mesmo escrita, a voz poética escapa da lei que fixa e se configura segundo uma ordem do movimento. Nessa outra ordem, assim como o boi que corre solto, desprendido do curral, a história pode continuar a correr numa circulação constante de boca a boca, de boca a letra, de letra a letra, de letra a boca...

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas: Pontes, 1994.
- BRAGA, Pedro Cordeiro. [Manuscritos].
- BRASIL, Antônio Americano do. **Cancioneiro de trovas do Brasil Central**. 2. ed. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel *et al.* **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

² O termo *transcrição* é tomado aqui com base nos estudos de Haroldo de Campos, que o cunhou em diálogo com reflexões sobre tradução criativa de textos poéticos desenvolvidas por Walter Benjamin, Ezra Pound e Roman Jakobson. Haroldo de Campos (1984) observa que o processo tradutório de textos criativos envolve sempre recriação. Assim, a tradução configura-se como exercício criativo – transcrição – “irmã gêmea da criação”, que cria caminho para que o texto, sobretudo o texto poético, possa transportar-se, habitar outros lugares, outras culturas, num processo de transpoetização.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

ROSA, João Guimarães Rosa. **Manuelzão e Miguilim**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SOUZA, Josiley Francisco de. **Pedro Braga**: uma voz no Vau. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

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

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

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

UMA APOLOGIA DE ROBERTO BENJAMIN

Jerusa Pires Ferreira *

RESUMO: Este texto, que é, em princípio, um elogio à contribuição do pesquisador pernambucano e amigo Roberto Benjamin, estende-se, fazendo de um roteiro de ações do oral/ impresso, das oralidades e seus veículos e agentes de edição, uma plataforma para pensar: inventários de temas e pesquisas, conceitos de texto e tradição e finalmente o grande jogo da memória recriada, a partir da própria memória de apreciadores e ouvintes. Rito e tradição, e todo um elenco de personagens encontrados e valorizados, convidam ao legado e às propostas do pesquisador, que se reúnem às nossas.

Palavras-chave: Tradição. Recepção. Memória. Poesia oral. Texto de cultura.

RESUMÉ: Ce texte, d'abord un éloge à la contribution du chercheur du Pernambouc et très cher ami Roberto Benjamin, se déroule comme un chemin des actions concrètes de l'oral /imprimé, les oralités traditionnelles et les agents d'imprimerie et de la performance. Une base à penser les inventaires des thèmes de recherche, des conceptions referentes aux textes, à la tradition et finalement à la mémoire, lorsque on discute l'importance des apologistes, soit quelques uns qui gardent la mémoire des presentations et qui l'enregistrent par coeur. Des rites et des traditions, et tout un réseau de personnages rencontrés et mis en evidence, invitent à l'héritage du chercheur et aux voies qu'on suit, en les rapprochant des nôtres.

Mots clés: Tradition. Réception. Mémoire. Poesie orale. Texte de culture.

O querido amigo partiu, sem que pudéssemos cumprir tantos projetos feitos. Roberto era folclorista, no sentido mais amplo do termo, um conhecedor da tradição popular. Mas era, ao mesmo tempo, escritor e um teórico da comunicação, pioneiro e inovador. Nos conhecemos num Simpósio da Universidade Metodista, pelos idos de 1980, e, a partir daí, foi nascendo uma amizade com muitas significações e despertando uma admiração permanente. apesar de algumas divergências, tínhamos muitos pontos em comum.

Possuindo uma intuição muito forte, ele podia detectar temas, a partir dos quais giravam tantas de nossas conversas e discussões.

Tivemos, sempre ao abrigo de nossas casas no Recife, em São Paulo ou na Bahia, conversas intermináveis e cheias de promessas. Alguns projetos nos animavam, inclusive aquele de levantar, seguir e formular princípios da edição do Cordel, incluindo tipografias

* Jerusa Pires Ferreira é ensaísta e pesquisadora, atuando hoje no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo. Graduada em Letras e Mestre em História Social pela UFBA, é Doutora em Sociologia e Livre Docente em Ciências da Comunicação pela USP, onde atuou como docente em Comunicação Social. Em Pós-Doutorado na Alemanha, desenvolveu pesquisa sobre o tema do Fausto. Entre suas obras mais conhecidas estão *Armadilhas da Memória*, *Cavalaria em Cordel*, *O livro de São Cipriano* e *Matrizes Impressas do Oral*. E-mail: jpfer@uol.com.br

e tipógrafos, personagens e ações desse universo tão especial. Folhetos, previsões, almanaques. Foi então que pude me aproximar de um editor como João José e de sua tipografia.

Os Almanques ocuparam um grande espaço no universo de Roberto, e aí tanto os pernambucanos como os de outras origens levaram o pesquisador a passear por autores, editores, ilustradores, e suas formas específicas de dizer e anunciar.

Foi assim também que pude conhecer alguns criadores que, em sua grande força, levaram ao mundo da edição popular a sua marca. Dila, o incomparável xilógrafo, poeta. espécie de carimbo de uma singularidade cultural enquanto universalidade.

Organizando com os colegas Jean Yves Mollier e Hans Jurg Lusebrink em Saint Quentin en Yvelines, França, um memorável Encontro Internacional sobre o Almanaque, e replicando-o em Campinas, pude contar nos dois eventos com a colaboração de Roberto Benjamin, para o entendimento do extraordinário fenômeno que foi a edição do Almanaque no sertão nordestino, repercussão do mundo ibérico com feições próprias.

Também, a partir de sua experiência com os alunos da Universidade Rural de Pernambuco, ele nos propõe acompanhar em que medida a mudança de público é capaz de interferir no processo de emissão da poesia oral, do improvisado e da própria linguagem da poesia popular.

Uma outra sugestão sua foi a de ligar a poesia oral proferida, cantada, contada, aos “apologistas”, àqueles admiradores que a cultivam em suas modalidades poéticas e a partir da memória dos eventos. Este é um tópico que constitui para mim um desafio, ao considerar os jogos da memória, e que ainda espero poder desenvolver a contento. Não se retém apenas a cantoria ou o desafio, eventualmente ligados a um ou outro episódio, mas chegamos a eles e ao seu entendimento, a partir da memória daqueles que os apreciavam. Para os estudos do tópico Cultura e Memória, esta parece ser uma contribuição extraordinária, porque aponta para uma espécie de lembrança que, uma vez evocada e recriada, consagra e faz permanecer aquela experiência. O apologista é o admirador, que retém. Na linguagem de Elomar, faz-se uma “puloxia”, louvação dos méritos de alguém. Pela memória do admirador recuperam-se detalhes e o todo, a aura trazida por atos de performance que colocam a poesia popular em seu modo de ser: produção e recepção mais que conjugadas, uma fazendo parte da outra.

Os estudos da Comunicação e das Tecnologias contemporâneas deveriam contemplar a memória recriada, textos frases, tiradas de improvisado, e mais ainda a dos

aplausos, vaias, apupos, além da admiração extrema de alguns pela modalidade, texto, gênero ou autor.

Uma importante e não descartável forma de fazer-se história, a da memória, em processo de convite à recriação permanente.

O mundo pelo avesso e o avesso do mundo pelo avesso

No Congresso Ordem e Caos, realizado na PUC-SP, tive Roberto Benjamim como meu convidado, para discutir a ordem da desordem do mundo pelo avesso. Ao reunir sua experiência sobre o Carnaval, uma nova ordem assumida, ao contrário da ingênua concepção de espontaneidade, pudemos trazer as teorias de Ernest Robert Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, ao tratar do “Mundo ao Revés”, que nos levaria, por exemplo, ao samba do crioulo doido, de Sérgio Porto, como ao *Livro dos Adynata*, de Myriam Fraga, ou à canção de Chico Buarque, “Falando Sério”, e daí por diante. Para completar, trouxemos a gravação da “Canção da Flor Anversa”, do trovador provençal Rambaud d’Aurenga, na voz de Augusto de Campos, seu poeta/tradutor/intérprete.

Isso constituiu, a meu ver, uma notável experiência.

Vieram de Roberto tantas contribuições no domínio das religiões populares, nos conhecimentos que aproximam mundo religioso, magia e Carnaval, que seria impossível mencioná-las exaustivamente e sem falhas. Viajamos muito pelo Estado de Pernambuco, (aliás, é de todo o Pernambuco que se trata) em sua camionete Mitsubishi. apreciando, constatando, descobrindo novas coisas.

Ele que daria ao Maracatu Rural a evidência devida, propiciando novas possibilidades de estudo, desde a riqueza das vestes e adereços, gestos, estaturas, aos mistérios de proveniências.

Fui também assim introduzida em Recife, ao terreiro do Pai de Santo Luiz de França. E ao subsolo da preparação do Carnaval e do Maracatu. Falo da emoção de estar ali no Leão Coroado, cujas referências buscamos também no medievo francês e em Chrestien de Troyes. Pude participar, com seriedade e respeito, dos ritos que antecediam a saída dos maracatus e entender os jogos das relações com o Poder instituído. Mas ele nos levaria a muito mais: ao Encontro dos Maracatus Rurais, aos Caboclos de Lança, a personagens e pesquisadores em diálogo, como Maria Alice Amorim, grande

pesquisadora e escritora, e nós ambas a uma notável figura popular, em seus ritos, o Velho Consolo, em trajes e práticas diabólicas.

Estamos ainda desenvolvendo um trabalho sobre o estranho personagem. que seguimos naquele Carnaval, em operações obscenas, pactuantes e diabólicas.

Pude ainda entender outros carnavais. Andamos pelas igrejas como a de Igaracu, onde pude presenciar uma dança de Dervixes. Os rodopios em branco ativaram a memória de universos distantes, e incisivamente presentes.

O conto popular e suas extensões visuais e narrativas

Pude visitar os seus arquivos organizados e cuidados com tanto esmero por José Fernando, escritório que abrigava o acervo. E pude aprender passagens secretas que ligam o pesquisador a um campo infinito e pouco explorado. Em sua casa, na rua da Aurora, eu sempre evocando Manuel Bandeira, pude passar horas contemplando a paisagem, acompanhando as andanças de seu papagaio, sob a vigilância de Dona Laudelina ou de Francisca, nossa nutriz, mesmo correndo o risco de alterar o metabolismo.

Roberto abria então pequenos envelopes de plástico, e ia me passando maravilhas daquela narrativa arqueológica, presente em histórias de príncipes e de princesas. Com a colaboração do nosso incomparável tutor Bráulio do Nascimento, rastreamos coisas, mitos, da Rússia às Américas, passando por todas as Áfricas, ou por algumas Áfricas, também filmados ou narrados por Roberto.

É fato que um mundo de aprendizagem se abria e era oferecido sem reservas. Naquele enorme escritório doméstico, que nós baianos chamamos gabinete, em meio a muita desarrumação, tantos achados importantes: ciclos de folhetos, gravuras, informações, documentos sobre poesia popular. E ainda, a cada momento, podíamos encontrar esculturas, santos populares, como a Santa de Jota Barros, que ele encomendara e que fazia parte do ambiente juntamente com as lapinhas e figuras do Bumba meu Boi. Também os Ursos, pinturas, esculturas em papel machê, estandartes.

Registrando presenças e mediações, Roberto seguia, incansável em seu labor. Por isso, aproveito esta oportunidade para dizer o quanto ele significa: irmão vigilante, cuidando de mim nas areias de Aracaju, ou zelando para que eu não exagerasse nos passos acrobáticos, que me fizeram uma vez voltar a Salvador em cadeira de rodas.

Pesquisador solícito, escritor e transcritor, transmitindo tantos tesouros de culturas presentes e imemoriais, ao mesmo tempo. Na casa onde vivo em SP uma bela lapinha

policroma de madeira que veio do Recife, e de sua casa, parece nos dizer da viva e próxima presença do amigo, que também nos ensinou a ler as entrelinhas dos folguedos e de nossa tradição. Jamais deixou de partilhar o seu conhecimento, provando-nos que esta paixão pelos saberes tradicionais nos oferece um arrimo para enfrentar a brevidade da vida e a transição dos novos tempos, aturdidores e profusos. Ele consegue também fazer entender que esse composto das culturas populares tem a grande possibilidade de formar aquilo que o semiótico russo Iuri Lotman chama “texto de cultura”.

Todo um conjunto de objetos, atores, escultores, dançarinos recitadores, pode carregar num folguedo/rito de ressurreição tão antigo quanto a voz do mundo, na Índia como em Pernambuco, ou em outros Brasis, a forte presença do que chamamos Bumba meu Boi, tão valorizado pelo pesquisador. Assim, num simpósio que realizamos na USP em 1985, sobre o Obsceno, e que foi editado como *Jornadas Impertinentes*, temos um cuidadoso trabalho seu, “Nas entrelinhas de um Folgado”, espécie de chave mestra, para ingressar nessa espécie de encenação popular que remonta aos componentes e durações de suas origens míticas, cósmicas e ritualísticas.

E o desafio prossegue, da vivência imediata, do trabalho de campo, o que nos conduz à experiência que reúne situações e fatos, teorizações comparativas, encontros inesperados que ampliam perspectivas de entendimento do presente.

São Paulo/Bahia 2018.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

APRESENTAÇÃO – SEÇÃO LIVRE

A diversidade de abordagens e objetos é evidente no conjunto de textos desta seção. No entanto, podemos identificar algumas convergências que apontam tanto para o tema do Dossiê, as relações entre oralidade e escrita na contemporaneidade, quanto para os temas mais constantes da nossa Revista, quais sejam, as poéticas populares, suas interfaces e recriações.

A abordagem histórica e formal da produção poética de final do século XVIII e início do XIX é o mote para o artigo de Gracinéa I. Oliveira, intitulado A POESIA E O REPENTE NA OBRA DE LUCAS JOSÉ D’ALVARENGA. Igualmente com foco na poesia, dois artigos apresentam empreendimentos analíticos em torno do conceito de performance para examinar o movimento do Experimentalismo em Portugal e a encenação da autoria: EXPERIMENTALISMO, PERFORMANCE, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA: COMENTÁRIOS E BREVE ANÁLISE DE “ERRATA (EM FORMA DE SONETO)”, DE FERNANDO AGUIAR, de Priscila Vasques Castro Dantas; e FICCIONALIZAÇÃO DE SI E OUTROS TRAÇOS PERFORMÁTICOS EM *POEMS & INSULTS*, DE BUKOWSKI, de Samuel Velasco.

Um grupo de textos traz o exame das condições e dos propósitos (sejam eles políticos, testemunhais, interculturais, educativos ou humanizadores) do trânsito de textualidades e culturas entre a oralidade e a escrita. São eles: A TRANSPOSIÇÃO DA ORALIDADE À ESCRITA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE: *SEFARAD* (2001) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA, de Ana Paula de Souza; MULHERES NOBRES, MACACOS IGNÓBEIS: NELSON RODRIGUES E XERAZADE, de Adriano de Paula Rabelo; A ORALIDADE NO IMPRESSO: O ‘EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO’ DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA, de Julie Stefane Dorrico Peres, “EL GUARANI QUE VIENE A MIM, HORMIGA, TAHÍÍ”: A ESCRITA ALTERNATIVA E O SABER SITUADO EM *MAR PARAGUAYO*, de Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e Paloma de Melo Henrique; REESCRITURA, ORATURA E SIMBOLISMO EM ONDJAKI, de Demétrio Alves Paz e Sabrina Ferraz Fraccari; e MEMÓRIAS DE ÍNDIO: UMA LEITURA HUMANIZADORA DA LITERATURA INDÍGENA DE DANIEL MUNDURUKU, de Nathally Regina M. N. Campos.

Por fim, trabalhos de campo envolvendo narrativas orais e memórias resultam em reflexões sobre identidades culturais, representações sociais e imaginários regionais. É o caso de A DONA DO MATO E OUTRAS HISTÓRIAS QUILOMBOSERTANEJAS, de Carlene Vieira Dourado e Mauren Pavão Przybylski; O ENCANTADO MALINO: A FACE OBSCURA DO BOTO EM NARRATIVAS RIBEIRINHAS MARAJOARAS, de Cristiane do Socorro Gonçalves Farias; e NARRATIVAS CAIPIRAS: A REINVENÇÃO DO QUOTIDIANO NA PAULISTÂNIA, de Daniel Batista Lima Borges.

Mais uma vez, a *Boitató* afirma o compromisso de colocar em diálogo diversas perspectivas críticas e criações em torno da palavra, seja ela cantada, improvisada, escrita, transculturada, performatizada ou o que for enquanto possibilidade estética e humana. Bom proveito a leitores e leitoras, que sigam tão inquietos quanto a nossa ofídica criatura.

Ana Tettamanzy, Editora.

MULHERES NOBRES, MACACOS IGNÓBEIS: NELSON RODRIGUES E XERAZADE

Adriano de Paula Rabelo *

RESUMO: Um conto de Nelson Rodrigues e uma história narrada por Xerazade em *As Mil e Uma Noites* apresentam uma surpreendente afinidade temática e de atmosfera, embora os destinos das duas protagonistas sejam inversos após seus encontros com um grande macaco: uma delas parte da celebração do casamento e da renovação da vida para ser tragada pela morte, ao passo que a outra parte de um processo de destruição certa para ser resgatada para a vida. Em ambos os casos há uma obsessão por um animal monstruoso, símbolo do que há de mais primitivo por baixo de nossa frágil capa de civilização. Reatualizando a ideia psicanalítica da necessidade humana de renúncia ou ao menos de controle dos instintos como fundamento da civilização, as duas histórias apresentam muitos pontos de convergência, embora pertençam a épocas e universos culturais muito distintos. Partindo de uma leitura cerrada dos dois contos, este artigo analisa seus significados e as estratégias narrativas dos dois autores.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. *As Mil e Uma Noites*. Obsessões sexuais. Arquétipos.

ABSTRACT: A short story by Brazilian author Nelson Rodrigues and a tale told by Shahrazad in *One Thousand and One Nights* have a striking affinity in their subjects and atmosphere, despite of the reverse fate of the two protagonists after meeting an enormous ape. One of them departs from her wedding celebration and life renewing to being swallowed up by death, while the other one departs from a destruction process to being rescued back to life. In both cases, an obsession for a monstrous animal comes up. This animal is a symbol of the most primitive forces underneath our fragile and superficial layer of civilization. Both stories retake the psychoanalytic idea of human requirement to renouncing or at least controlling our instincts as a base for civilization and they have many convergences, in spite of belonging to very diverse epochs and cultures. Through a close reading approach, this article analyzes the two stories, their meanings, and the narrative strategies used by the two authors.

Keywords: Nelson Rodrigues. *One Thousand and One Nights*. Sexual obsessions. Archetypes.

1 Dois contos sério-cômicos

Um dos aspectos pelos quais Nelson Rodrigues é imediatamente reconhecido no imaginário brasileiro diz respeito a sua exploração de elementos grotescos, bizarros, anômalos nos vários gêneros literários aos quais se dedicou. Em geral a degenerescência exposta pelo escritor simboliza a putrefação de uma família, de uma classe ou de toda a sociedade. Tal deterioração emerge sempre da psicologia de personagens que, encontrando-se numa situação-limite, deixam aflorar desejos inconfessáveis, comportamentos extravagantes, repulsas e deformações corporais, maus cheiros ou maus

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando em História pela mesma universidade. E-mail: aprabelo@hotmail.com

hábitos. É comum que alguns desses personagens cheguem mesmo, numa reversão de expectativas, a manifestar certa volúpia em chafurdar na degradação. Se isso provoca um efeito desagradável e tenso que prenuncia um desenlace trágico, a acumulação e, por fim, o excesso desses elementos fazem com que frequentemente o humor se imiscua no clima “pesado” das histórias do escritor.

Já as *Mil e Uma Noites*, caudalosa compilação de histórias populares originárias do Oriente Médio e do sul da Ásia, enfeixam contos maravilhosos, anedóticos, de intriga, de amor, de aventuras, de cavalaria, de temas históricos, detetivescos e fesceninos, bem como apólogos e fábulas. Em muitos momentos, as narrativas de Xerazade também exploram o grotesco físico e de caráter por meio de uma ampla variedade de personagens, em geral para efeito cômico ou no mínimo de estranhamento.

Seguindo a trilha do grotesco e seus efeitos, este trabalho propõe fazer uma leitura paralela entre o conto “O macaco”, de Nelson Rodrigues, e a “História de Wardan, o açougueiro, com a filha do vizir”, um dos contos de *As Mil e Uma Noites*. “O macaco” foi publicado nos anos 1950, na coluna do jornal *Última Hora* “A Vida Como Ela É...”, e mais tarde, em 1992, no livro *A Vida Como Ela É...: O Homem Fiel e Outros Contos*, edição da Companhia das Letras, com seleção e organização de Ruy Castro. Esta é a versão utilizada para este trabalho. Já a “História de Wardan...” está publicada no volume 4 da edição da Saraiva de *As Mil e Uma Noites*, lançada em 1961, com tradução de Nair Lacerda (partes em prosa) e Domingos Carvalho da Silva (partes em verso). Ambas as histórias expõem esdrúxulas paixões amorosas entre uma mulher e um macaco. É impressionante o fato de duas criações pertencentes a épocas e universos culturais tão distintos possuírem tantos pontos de convergência, os quais serão aqui analisados.

Na exposição dos enredos das duas narrativas, farei uma espécie de *close reading*, citando termos, expressões e falas mais significativas para uma compreensão detalhada dos acontecimentos. Juntamente com essa apresentação dos enredos, haverá uma interpretação dos textos num nível mais superficial. Uma interpretação mais aprofundada ocorrerá nas partes intituladas “Simbologia do macaco” e “O grotesco”.

2 “O macaco”, de Nelson Rodrigues

O conto de Nelson Rodrigues, tal como nas tragédias clássicas, concentra toda a ação em um só dia. Ou praticamente num dia apenas, pois a protagonista da história adoece depois de ver o novo gorila do zoológico do Rio de Janeiro, e no último parágrafo há somente uma brevíssima informação de que ela “morreu dois meses depois” (RODRIGUES,1992, p. 203). À parte isso, todos os acontecimentos se dão na véspera do casamento de Beata com Lisandro, com quem ela namorou durante dois anos.

Aparentemente nada no começo da história indica o rumo que a ação há de tomar do meio para o fim daquele dia. No ambiente doméstico, depois de uma semana muito agitada, Beata, ao encontrar seu pai, tem com ele uma conversa sobre suas bodas. Entre as intervenções do narrador e as falas dos personagens, o leitor é informado de que ambos estão exultantes. O pai, quando a encontrou, “esfregou as mãos, numa satisfação profunda” (RODRIGUES,1992, p. 199), antes de, emocionado, balbuciar uma bênção à moça, em prol de sua bem-aventurança matrimonial. Para além dessa propensão à emotividade, o conto nos informa ainda que ele se chama Dr. Laerte, é velho, sofre do coração e toma sempre o partido da filha em qualquer situação.

Beata, por sua vez, adolescente delicada de 17 anos, “nasceu em berço de ouro” e “pertencia a uma família esplêndida” em que “havia barões, baronesas e um ministro do Império” (RODRIGUES,1992, p. 199). Em sua conversa com o pai, ela “suspira, transfigurada”, “tem um novo suspiro”, fica “com lágrimas nos olhos” (RODRIGUES,1992, p. 199), tem arrepios. Verbaliza de forma recorrente e enfática a felicidade absoluta em que se encontra no momento em que está prestes a se casar: “Feliz demais!”, “Nunca pensei que se pudesse ser tão feliz!”, “quem sabe se tanta felicidade não é pecado?” (RODRIGUES,1992, pp. 199-200). No universo profundamente cristão da família que se nos apresenta, essa alusão a uma felicidade pecaminosa pode ser interpretada como um inconsciente presságio da derrocada de Beata, que se precipitará poucas horas depois.

Para dar um fechamento à perfeição inicial dessa ordem familiar, o narrador também apresenta o noivo ausente da cena que abre o conto. Conforme sua descrição, Lisandro “também era rico (ou de família rica), fisicamente bonito e moralmente bem formado”, possuindo ainda “o destino do diplomata” (RODRIGUES,1992, p. 199). Essas construções românticas de Beata e Lisandro encontrarão seu epítome quando eles forem considerados em sua relação, uma vez que “não se podia imaginar um casal mais perfeito

(...), entre os dois, só existiam afinidades, seja de dinheiro, seja de posição, seja de virtudes pessoais” (RODRIGUES,1992, p. 199).

Como se vê, na descrição da véspera do grande acontecimento, bem como na composição dos personagens, o narrador realiza um acúmulo de ventura e virtude a fim de colocar a protagonista, seu noivo e seus familiares numa posição elevada e numa condição ditosa que haverão de perder de maneira irremediável, intensificando o efeito trágico da narrativa. Os próprios nomes dos três personagens introduzidos até aqui ajudam a compor essa atmosfera. “Beata” remete obviamente à beatitude na qual a protagonista já se encontra, assim como àquela que o casamento perfeito a ser concretizado no dia seguinte lhe promete. “Lisandro”, nome de um célebre comandante militar de Esparta no século IV a.C., significa “aquele que liberta ou que protege a humanidade”. Nada mal para um marido numa sociedade fortemente patriarcal. “Laerte” também vem do grego e quer dizer “levantador de pedras”. Também nada mal para um pai que ajuda abrir os caminhos de seus filhos e é um esteio familiar.

Essa harmonia começa a ser quebrada depois do almoço, quando Beata, cansadíssima devido à azáfama dos dias anteriores, recebe a visita de sua amiga Geni. Esta personagem, que funciona como uma emissária do mundo exterior, da desordem das ruas, chega animada e sedutora, informando que ficará pouco tempo, pois está a caminho do jardim zoológico do Rio de Janeiro, onde acaba de chegar uma grande atração: o novo gorila. Para que Beata se distraia um pouco de suas canseiras pré-nupciais, Geni convida-a para acompanhá-la, prometendo levá-la e trazê-la de volta em seu automóvel. Embora relutante, a noiva aceita o convite a instâncias da mãe e das irmãs. Parte, então, fazendo uma recomendação banal para sua família, que no final revelará a ironia típica de Nelson Rodrigues: “Se Lisandro telefonar, avisa que eu não demoro. Volto já!” (RODRIGUES,1992, p. 200).

Ainda no que tange aos nomes dos personagens, se aqueles pertencentes ao *domus* chefiado pelo Dr. Laerte ou que a ele estão prestes a se associar possuem nomes que remetem a sua posição social, sua fortuna e suas virtudes, a figura que chega de fora e parte com Beata possui um nome comum entre as classes mais populares no Brasil. Geni é um derivado e um diminutivo “Joana”, nome originário do latim, significando algo como “agraciada por Deus” ou “Deus perdoa”. Esse significado se revelará um tanto irônico, já que Geni, com seu automóvel, exercerá um papel semelhante ao de Caronte, o barqueiro do Hades na mitologia grega, conduzindo Beata para o mundo dos mortos ao colocá-la em contato com algo que fará vir à tona todo um caos interior que a destruirá.

O centro de interesse do conto, o momento em que Beata se vê diante da jaula do macaco, acontecimento que desencadeará a tragédia, é apresentado de forma muito breve mas muito densa num único parágrafo. Entre o trajeto das duas amigas até o zoológico e o momento em que decidem retornar para casa, as falas das personagens e as intervenções do narrador compõem um perfil da besta selvagem que motivou aquela visita. Conforme essas impressões, o gorila é “uma coisa tremenda”, o “King Kong escrito”, “algo gigantesco e inenarrável”, “feio demais”, “horrível” (RODRIGUES,1992, p. 200-201). A visão dessa criatura provoca forte impacto emocional nas duas moças, que ficam “boquiabertas”. Beata “imobilizou-se, como que magnetizada (...), assombrada”. Geni fica “crispada” e parece experimentar “um sentimento de terror profundo”. Por fim, “tem um riso que é o disfarce histérico de sua angústia” (RODRIGUES,1992, p. 200-201).

Contudo, para além da aparência do animal, um fato haverá de causar uma sensação mais profunda e mais duradoura em Beata, algo que será percebido por Geni, que comenta com ela: “Está te olhando! Gostou de ti!” (RODRIGUES,1992, p. 201). Numa reação instintiva, ao ouvir isso a amiga “trinca os dentes” antes de esconjurar com um “Isola!” (RODRIGUES,1992, p. 201).

A volta para casa se apresenta, para Beata, como verdadeira transição para o inferno. Sente-se nervosa, fala em tom de lamento ou rancor, arrepia-se, tem febre. Geni, por sua vez, já está restabelecida do impacto da experiência que tiveram. Mostra-se leviana, frívola, imprudente ao volante. É com frivolidade que ela faz um comentário que toca no âmago da desestabilização da ordem inicial e é a chave do conto: “Há macacos que se apaixonam por mulheres! E mulheres que se apaixonam por macacos.” (RODRIGUES,1992, p. 201).

Ao entrar em casa, Beata não apresenta mais os sinais de felicidade que exibia pela manhã. Tamanha é sua angústia que, antes da chegada de Lisandro, ela chama o pai para uma conversa particular, anunciando-lhe que não deseja mais se casar. Falando com a sobriedade de quem tem segurança do que deseja, busca suporte na figura de autoridade da casa, acabando por conseguir seu intento, pois Dr. Laerte “punha aquela menina acima de tudo e de todos” (RODRIGUES,1992, p. 202). No entanto, o pai quer saber o motivo de tão súbita mudança, já que “ninguém toma uma decisão dessa natureza sem uma razão muito forte” (RODRIGUES,1992, p. 202). Após insistir nesse ponto, acaba por ouvir a confissão de que a filha gosta de outro. Diante disso, o velho resolve apoiar a não realização do casamento, o que provoca tremendo desarranjo na família. A mãe sente palpitações, uma tia é incumbida de distribuir os doces com os vizinhos, o noivo fica

“alucinado” e é corrido da casa com um irrevogável “Passe bem” (RODRIGUES,1992, p. 202).

Digno de nota é a “incompreensão obtusa e dolorosa” (RODRIGUES,1992, p. 202) das pessoas da família acerca do que se passava. Dr. Laerte chega a fazer uma tentativa fracassada de obter ao menos o nome daquele por quem Beata desistiu de um casamento perfeito. Ela se recusa enfaticamente a dizê-lo, o que faz o pai concluir que deve se tratar de um homem casado.

Por fim, no dia seguinte, quando o casamento deveria se realizar, a moça amanhece doente, anunciando a certeza de que vai morrer. Sua agonia dura dois meses, sem que médico nenhum pudesse curá-la nem sequer nomear o mal de que estava acometida. Nesse período lhe perguntaram muitas vezes pela identidade do homem que amava. Apenas uma vez, num delírio, ela chegou a dizer que não se tratava de um homem. Até que morreu, e as pessoas que preparavam seu cadáver para o enterro encontraram significativamente “entre os seios da morta, o retrato de um gorila monstruoso recortado de um jornal” (RODRIGUES,1992, p. 203). Em outra ironia típica de Nelson Rodrigues, o conto finaliza com o narrador informando que “ninguém deu a menor importância à fotografia” (RODRIGUES,1992, p. 203).

3 “História de Wardan, o açougueiro, com a filha do vizir”, de *As Mil e Uma Noites*

Grande parte da ação deste conto também se concentra na duração de um único dia, havendo, no final, simplesmente a indicação de que o problema que a gerou foi resolvido pouco tempo depois. Também chama a atenção uma espécie de narrativa dentro da narrativa, uma vez que, perto da metade do texto, Xerazade dá a palavra ao protagonista, que passa a contar, ele mesmo, o que aconteceu naquele dia e nos dias restantes.

A história se passa na cidade do Cairo, onde o açougueiro Wardan estava intrigado com uma belíssima adolescente que, fazia já bastante tempo, ia todos os dias a seu estabelecimento acompanhada por um carregador, comprando grande quantidade dos melhores cortes de carne de carneiro e visitando em seguida outras lojas do *suk* para comprar alimentos da melhor qualidade. A narradora informa que a moça tinha sempre “olhos bem fatigados e a pele muito pálida” (ANÔNIMO, 1961, p. 1171). Já não se contendo mais de curiosidade, Wardan decide esclarecer o assunto. Para isso, numa

ocasião em que vê o carregador passar sozinho em frente a seu açougue, dá-lhe gratuitamente uma ótima cabeça de carneiro, perguntando-lhe em seguida quem é sua patroa, por que todos os dias faz uma grande aquisição de comida e principalmente por que apresenta aquela aparência de cansaço. Para sua perplexidade, o carregador lhe conta que também não sabe as respostas a essas perguntas, pois, depois de sair do *suk* e ainda comprar sempre uma garrafa de um vinho excelente, ele a acompanha até os jardins do palácio do grão-vizir, de quem ela é filha única. No jardim o carregador tem os olhos vendados antes de descer por uma longa escada com as compras do dia, descarregando tudo num aposento subterrâneo desconhecido, recebendo seu pagamento e retornando aos jardins de olhos cobertos. Lá ele se despede da moça até reencontrá-la no dia seguinte, a fim de realizar a mesma tarefa.

O relato do carregador só faz aguçar a perplexidade de Wardan, que resolve esclarecer os fatos “custe o que custar” (ANÔNIMO, 1961, p. 1172). Já no dia seguinte, depois de a adolescente fazer sua habitual série de compras, o açougueiro deixa seu estabelecimento aos cuidados de um ajudante e se põe a segui-la de longe, sem ser percebido. À entrada dos jardins do palácio do grão-vizir, ele confirma a veracidade do que o carregador lhe contara, pois este tem realmente os olhos encobertos e é conduzido pelas escadas a algum lugar no subsolo, retornando algum tempo depois, quando a moça retira-lhe a venda e o despede. Assim que ele desaparece, ela retorna ao subolo, passando pela mesma entrada no jardim do palácio. Desta vez, porém, é seguida por Wardan. Após ambos passarem por uma abertura obstruída por um bloco de pedra que se abria a um determinado comando e caminharem num ambiente escuro, ocorre a grande revelação, contada pelo açougueiro nos seguintes termos:

Cheguei a uma porta, atrás da qual ouvi risos e ronquidos. Apliquei, então, os olhos na brecha atrás da qual a luz se filtrava, e vi, enlaçados num divã, em meio a várias contorções e movimentos, a adolescente e um enorme macaco, que tinha, realmente, uma cara quase humana. Ao fim de alguns instantes, a adolescente se desvencilhou, levantou-se, desfez-se de suas roupas, para deitar-se de novo no divã, mas inteiramente nua. Imediatamente o macaco atirou-se sobre ela e cobriu-a, tomando-a nos braços. E quando terminou, levantou-se, repousou um instante, tornou a possuí-la, cobrindo-a. Levantou-se em seguida, tornou a repousar, mas para de novo atirar-se sobre ela e possuí-la, e assim por diante, dez vezes da mesma maneira, enquanto ela, de seu lado, dava-lhe tudo quanto a mulher dá ao homem de mais fino e delicado. Depois do que, ambos caíram desacordados, aniquilados. E não mais se moveram. (ANÔNIMO, 1961, p. 1173)

Esse insólito esclarecimento do mistério, em todo o seu grotesco, é complementado pela ação de Wardan, que, com sua afiadíssima faca de açougueiro, adentra naquele ambiente e mata o animal, decepando-lhe a cabeça. A narração de seu ato e da agonia do macaco é feita de forma crua, com ênfase nas convulsões e na pletora de sangue derramado. Então a moça acorda, dando início a um diálogo cômico em seu completo absurdo:

Então disse-me: “É assim, ó Wardan, que trata uma freguesa fiel?” Eu lhe disse: “Ó inimiga de ti mesma! Não há mais homens válidos, pois, para que tu precisas recorrer a semelhantes expedientes?” Ela me respondeu: “Ó Wardan, ouve, antes de mais nada, a causa de tudo isso e talvez me possas desculpar.” (ANÔNIMO, 1961, p. 1174)

Num acúmulo de revelações cada vez mais espantosas, ficamos sabendo que a filha única do grão-vizir fora desvirginada, quando tinha 15 anos, por um negro do palácio. Desde então se convertera numa irrefreável ninfomaníaca, pois, conforme sua opinião, “não há nada como um negro para inflamar nossas entranhas” (ANÔNIMO, 1961, p. 1174). De modo que seu furor sexual se tornou tão desmedido que ela necessitava do intercurso do negro o tempo todo, o que acabou por exauri-lo e matá-lo. Desconsolada, compartilhou sua angústia com uma velha do palácio, com quem convivia desde a infância, e foi esta senhora quem encontrou a solução para o problema: o macaco, pois “nada é mais fecundo em assaltos do que o macaco” (ANÔNIMO, 1961, p. 1174). Assim, quando um exibidor de símios passou diante do palácio, a moça se pôs à janela e ficou olhando para o maior de seus animais. Este por algum tempo retribuiu-lhe o olhar, antes de rebentar a corrente que o prendia, fugir pelas ruas e ir ter ao palácio, no quarto da adolescente. Ela narra o que então aconteceu nos seguintes termos: “me tomou no mesmo instante em seus braços e fez o que fez, dez vezes seguidas, sem pausa nem repouso” (ANÔNIMO, 1961, p. 1174).

Ao tomar conhecimento das relações da filha com o macaco, o grão-vizir quase a matou. Porém, sem poder mais passar sem o animal, ela mandou cavar secretamente os aposentos subterrâneos, onde o encerrou e onde foi feliz até o momento em que Wardan o matou. Já prevenido sua desgraça, ela se queixa com o açougueiro, que a consola da seguinte forma: “Podes estar certa, ó minha senhora, que posso, com muita vantagem, substituir o animal junto de ti. Experimentado, saberás que digo a verdade, pois sou famoso como cavalgador” (ANÔNIMO, 1961, p. 1175). E possuiu-a ali mesmo, mostrando que sua capacidade era superior à do negro e mesmo à do macaco. No entanto,

ao fim de algumas semanas, Wardan percebeu que também iria sucumbir e morrer, pois o furor da moça era algo sobre-humano e só fazia aumentar. Era necessário fazer algo para aplacá-lo.

Conhecendo uma anciã que era “incomparável na arte de preparar filtros e arranjar remédios para as moléstias mais tenazes”, Wardan conta-lhe seu drama e pede-lhe que faça “um preparado capaz de extinguir os desejos daquela mulher e acalmar seu temperamento” (ANÔNIMO, 1961, p. 1175). Ao que velha responde com um surpreendente: “Nada mais fácil!” (ANÔNIMO, 1961, p. 1175). Após preparar a poção, ela vai com o açougueiro até o subterrâneo do palácio do vizir. Antes, porém, de aplicar o tratamento, Wardan deve possuir sua parceira, o que ele faz de forma tão energética que ela perde os sentidos. É este o momento de a anciã entrar na sala e fazer fumigações entre as pernas da ninfomaníaca.

Ainda que os acontecimentos narrados até este momento sejam estarrecedores, eles nada são diante do que acontece como resultado das fumigações da velha: do interior da adolescente saem nada menos que duas enguias se contorcendo, uma amarela e outra preta! Então, com uma expressão de júbilo, a velha esclarece o significado daquilo:

Meu filho, dá graças a Alá! O efeito do remédio aí está! Sabe que essas duas enguias eram a causa da insatisfação de que te queixaste. Uma das enguias nasceu das fornicções do negro, e a outra das fornicções do macaco. Agora, que elas saíam, a adolescente vai gozar de um temperamento moderado, e não se mostrará mais fatigante e desordenada em seus desejos. (ANÔNIMO, 1961, p. 1176)

Já ao acordar, a moça não pede mais que Wardan a satisfaça, e suas necessidades se tornam “normais”. Assim, o açougueiro pode pedi-la em casamento e partilhar com ela, ao longo dos anos, uma vida feliz e satisfatória, pelo que ele agradece todos os dias à velha e a Alá.

4 A simbologia do macaco

No centro de cada uma dessas histórias está a figura de um macaco que é amado por uma moça que reúne as características de alguém que pertence à nata da sociedade.

Uma delas pertence a uma das famílias mais ilustres do Brasil, possuindo ascendência em membros da nobreza do império brasileiro. A outra ainda preserva em si mesma o prestígio da nobreza, pois é filha do grão-vizir do Cairo. Além de se posicionarem no topo da escala social, ambas as moças são muito bonitas e bem-educadas. Essas características de elevação e perfeição geram um contraste muito forte entre elas e os macacos pelos quais se apaixonam após trocarem com eles demorados olhares.

Dignas de nota são as idades (ou a idade) das personagens. O narrador de Nelson Rodrigues diz claramente que Beata tem 17 anos. Ao começar a narrativa sobre seu destempero sexual, a protagonista do conto das *Mil e Uma Noites* afirma que seus excessos começaram aos 15 anos, ao ser desvirginada por um negro. Embora o conto não explicita que idade ela tem no presente da ação, é bastante provável que ela tenha 16 ou 17 anos, se se fizer uma estimativa sobre o tempo de duração de suas aventuras com o negro e com o macaco. Portanto, ambas estão no fim da adolescência e às vésperas da idade adulta, quando se tornarão independentes e farão suas próprias escolhas, inclusive as sexuais. Se é que já não as fazem.

Se, como se viu, os nomes dos personagens do conto brasileiro são tão importantes, o animal, nas duas histórias, não possui nome próprio, o que também enfatiza o enorme contraste entre ele e a adolescente, nas duas histórias, já que esta não somente possui um nome significativo mas também ilustre. Não possuindo um nome, o macaco claramente não constitui uma individualidade. É antes um arquétipo, uma imagem simbólica do inconsciente coletivo.

No conto de Nelson Rodrigues, sabe-se claramente que o macaco em questão é um gorila, o maior dos grandes primatas; no das *Mil e Uma Noites*, sabe-se apenas que o animal era “o maior entre eles” (ANÔNIMO, 1961, p. 1174), o que faz supor que também se trata de um gorila.

Se nas duas histórias, como se notou, o macaco é um arquétipo, qual é a simbologia em torno desse animal? O que ele representa tanto no universo cristão, em que se desenvolve a primeira narrativa, como no islâmico, em que se desenvolve a segunda?

Sobre isso, eis o que diz o *Watkins Dictionary of Symbols*, Jack Tresidder (2008, p. 25, tradução minha):

Animal cujo simbolismo é bastante diversificado, sendo muito positivo no Egito antigo, na África, na Índia e na China, mas muito negativo na tradição cristã, em que ele está relacionado ao vício, à luxúria, à idolatria e a heresias

demoníacas. As habilidades imitativas do macaco foram amplamente utilizadas para satirizar a vaidade humana e outras loucuras. Na arte ocidental, ele costuma aparecer com uma maçã na boca como símbolo da perda do paraíso, e mais tarde, de modo mais brando, como análogo da natureza imitativa dos artistas. Na iconografia egípcia, o babuíno simboliza a sabedoria. O macaco indiano ou deus-macaco Hanuman representa a coragem, a força e o autossacrifício.

Por sua vez, o *Dictionary of Symbols*, de J. E. Cirlot (2001, p. 212, tradução minha), complementa essa interpretação:

Os símios geralmente simbolizam as forças mais básicas, a escuridão ou a atividade inconsciente, mas este simbolismo – como o dos fabulosos seres lendários – é ambivalente. Se, por um lado, esta força inconsciente pode ser perigosa, uma vez que pode degradar o indivíduo, por outro pode ser também benéfica – como todas as forças inconscientes – quando menos se espera. Por isso, na China, associa-se ao macaco o poder de proporcionar boa saúde, sucesso e proteção, de maneira que ele está relacionado a espíritos, feiticeiros e fadas.

Na tradição cristã, portanto, o macaco remete à degradação do homem nos vícios, tanto que o Diabo costuma ser referido também como *simia Dei*. Sendo assim, este animal é muito recorrente nas pinturas do Renascimento, em que aparece como símbolo da luxúria, da estupidez, da irracionalidade e da banalidade. O pintor flamengo Pieter Bruegel, o Velho, por exemplo, foi um dos que mais utilizaram essa simbologia. Tanto que, numa de suas obras mais famosas, de 1562, ele retrata dois macacos numa espécie de janela através da qual se tem uma vista do mar. Diante da amplidão marinha, que pode ser interpretada como uma alegoria da própria amplidão da vida, os animais estão atados por correntes a uma argola como a representar a prisão de algumas pessoas a um estilo de vida pecaminoso e estúpido.

Quanto ao macaco na simbologia islâmica, no *Alcorão* seu simbolismo, juntamente com o do porco, é utilizado muitas vezes em sentido muito negativo, em geral para se referir aos chamados “infieis” ou aos que cometem toda sorte de pecado. Por exemplo, no versículo 65 de “Al Bâcara” (A vaca), segunda parte do livro, está escrito o seguinte: “Já sabeis o que ocorreu àqueles, dentre vós, que profanaram o sábado; a esses dissemos: ‘Sedes símios desprezíveis!’” No versículo 60 de “Al máida” (A mesa servida), quinta parte: “Dize ainda: Poderia anunciar-vos um caso pior do que este, ante os olhos de Deus? São aqueles a quem Deus amaldiçoou, abominou e converteu em símios, suínos e adoradores do sedutor, estes encontram-se em pior situação, e mais desencaminhados da verdadeira senda.” E no versículo 166 de “Al’araf” (Os Cimos): “E quando,

ensoberbecidos, profanaram o que lhes havia sido vedado, dissemos-lhes: ‘Sede símios desprezíveis!’” (os três versículos citados em português estão na tradução de Mansur Chalita, 2016, às páginas 22, 76 e 133, respectivamente).

Em *The Sons of Pigs and Apes: Muslim Antisemitism and The Conspiracy of Silence*, Neil J. Kressel (2012) mostra como, no mundo islâmico, o ódio aos judeus muitas vezes se manifesta na forma de um insulto de fortíssima carga ofensiva, chamando-os justamente de “filhos de porcos e macacos”.

Assim, na simbologia islâmica, o macaco também possui um significado extremamente negativo, talvez ainda mais que na cristã, por ter sido incorporado a um dos insultos de maior teor ofensivo naquele universo cultural. Para os muçulmanos, o animal representa o pecador, o traidor, o criminoso, o inimigo, alguém a quem se atribui tudo o que há de negativo. Um *website* islâmico sobre interpretação de sonhos exprime o seguinte a respeito de sonhos com esse animal:

O macaco representa alguém que possui todo tipo de defeito. Lutar com um macaco e derrotá-lo, num sonho, significa ficar doente e curar-se. Se o macaco vencer a luta, quer dizer que será contraída uma doença sem cura. Um macaco, num sonho, representa um pecador ou um criminoso. Ser mordido por um macaco, num sonho, quer dizer que haverá um desentendimento ou uma discussão com alguém. O macaco, num sonho, também representa uma pessoa enganosa, um feiticeiro ou uma doença. Se alguém se transforma num macaco, num sonho, isso quer dizer que aquele que sonha está se beneficiando de feitiçarias ou está envolvido em adultério. O macaco, num sonho, também representa um inimigo derrotado. Transitar sobre as costas de um macaco, num sonho, quer dizer vitória sobre o inimigo numa guerra.¹

Tanto num conto como no outro o macaco se apresenta como uma espécie de negativo de todos os valores que as duas adolescentes cultivam socialmente, uma imagem sombria e subterrânea de seu inconsciente. Ele é, ao mesmo tempo, a encarnação de uma força brutal e puramente instintiva que rompe a frágil casca civilizatória de Beata e da filha do grão-vizir, fazendo aflorar uma possível sexualidade plena mas proibida na primeira, e a ninfomania em seu paroxismo na segunda. Concretizar o amor pelo macaco, no caso de Beata, e entregar-se a uma obsessão sexual pelo animal, no caso da filha do grão-vizir, correspondem a negar sua própria condição de membros da espécie humana.

Nas duas histórias aqui analisadas, os conteúdos inconscientes, as forças instintivas, são apresentados como descontrolados (ou descontroladores) e destrutivos. Os caminhos das duas protagonistas afetadas por eles, no entanto, são diversos. Beata

¹ Disponível em: <www.myislamicdream.com/monkey.html>, tradução minha, acesso em: 15 set. 2017.

parte de uma situação de felicidade no âmbito do acontecimento mais importante do universo burguês – o casamento –, para seu encontro inesperado com a brutalidade bestial do gorila. Desnorteada pelo olhar do animal, rapidamente não mais verá sentido na sanção religiosa e legal para a formação de uma nova família com o impoluto Lisandro, sacramento e oficialização que não somente garantiriam a preservação do cabedal das duas famílias envolvidas como também a manutenção dos valores de seu grupo social, que seriam transmitidos às gerações vindouras. Uma vez que as forças do inconsciente são liberadas, em particular aquelas relacionadas a uma sexualidade sem freios, ela perde a capacidade de viver em sociedade, muito especialmente no ambiente de uma família como a sua. Adoecendo e definhando de forma inexplicável até mesmo para os médicos que dela tratam, vem a encontrar a morte como única solução em face da impossibilidade de concretizar as pulsões que lhe vieram à tona.

Já a filha do vizir percorre uma trajetória inversa. Inicia sua história completamente entregue ao *id*, consumindo-se na total liberdade de sua libido. A concretização de suas necessidades instintivas mais prementes acabaria certamente por levá-la à destruição. Se Beata transita da civilização para a barbárie e a morte, rompendo com o casamento e a vida em sociedade por causa do macaco, a filha do vizir transita da barbárie e da morte para a civilização – simbolizada em seu casamento com Wardan – sob a significativa ação de um ser humano. Por caminhos diversos, ambos os contos reafirmam o axioma psicanalítico de que a renúncia progressiva aos instintos é o fundamento da civilização. Nos universos cristão e muçulmano em que se desenrolam as duas histórias, o macaco é, como se viu, a imagem viva do mundo pré-civilizado anterior ao homem. Esse mundo habita em nós e está sempre muito próximo de romper nossa camada superficial de civilização, que em grande parte se mantém em virtude da vigilância dos outros, o que resulta na vigilância que também desenvolvemos sobre nós mesmos. Sobre isso, anota o sociólogo Norbert Elias ao analisar o processo civilizador:

Mostramos como o controle efetuado através de terceiras pessoas é convertido, de vários aspectos, em autocontrole, que as atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas do palco da vida comum e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada. Isso tudo certamente não resulta de uma ideia central concebida há séculos por pessoas isoladas, e depois implantada em sucessivas gerações como a finalidade da ação e do estado desejados, até se concretizar por inteiro nos “séculos de progresso”. Ainda assim, embora não fosse planejada e intencional, essa transformação não constitui uma mera sequência de mudanças caóticas e não estruturadas. (ELIAS, 1993, p. 193-194)

Daí a importância da alteridade reguladora nos dois contos, em especial aquela representada pelas figuras de autoridade do pai de Beata e da anciã que livra a filha do grão-vizir de seus males. Não por acaso se tratam de pessoas mais velhas, imbuídas de liderança, no caso do pai, e de sabedoria, no caso da anciã. Beata obviamente sente vergonha de revelar ao pai – e através dele a toda a família – o sentimento inadmissível que passou a cultivar pelo gorila. Na impossibilidade de conter seus instintos, ela não poderá mais viver em sociedade. A morte é, portanto, seu destino natural. Quanto à filha do grão-vizir, suas relações com o macaco se processavam no mais absoluto segredo, à parte da sociedade, num conotativo e também denotativo subterrâneo. Com a intermediação de Wardan, ela encontra a salvação pelas artes da velha senhora, que a salva da vergonha dos instintos descontrolados para restituir-lhe a vida.

Quanto às forças instintivas em estado natural, encarnadas no macaco, renunciar a elas – ou ao menos exercer controle sobre elas – significa humanizar-se e poder viver em sociedade, como ocorreu com a filha do vizir. Não conseguir esse controle é regredir à animalidade e morrer socialmente ou de fato, como aconteceu com Beata.

5 O grotesco

Aspecto importante nos dois contos, em grande parte ligado à figura do macaco, é a exploração do grotesco. Devido às limitações deste artigo, não será possível desenvolver aqui este tema, que é praticamente inesgotável tanto na obra de Nelson Rodrigues quanto em *As Mil e Uma Noites*. No entanto, vale a pena fazer algumas observações sobre como ele se realiza nas duas histórias. Ao analisar *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, Mikhail Bakhtin (2013) chama a atenção para o que ele nomeia como “realismo grotesco”, estratégia que consiste em solapar tudo o que é sublime, nobre, honroso, hierático, de modo a que essas coisas se mostrem ridículas, sórdidas, miseráveis, degradadas, repelentes. No mundo de Rabelais, ao invés de algo grandioso e respeitável, a condição humana se apresenta como baixa, em constante urgência de satisfação de necessidades primárias como fazer sexo, comer, beber, defecar, urinar. David George, por sua vez, ao tratar dos usos do grotesco no teatro de Nelson Rodrigues a partir da teoria de Bakhtin, escreve:

A degradação característica das imagens grotescas transfere ao plano material tudo o que é abstrato, acabando desse jeito com a separação do espírito e do corpo: trata-se de *carnevalizar*, de transformar tudo em carne. O espiritual é degradado, e degradar significa devorar para renovar, enterrar para semear, destruir para regenerar. A linguagem grotesca, por isso, baseia-se nos estratos baixos do corpo: a barriga (a gula), os genitais e o útero (a procriação), o ânus (a defecação). As imagens são, como outros princípios carnavalescos, ambivalentes – “a morte que ri” –, e expressam o inacabado, a metamorfose, a transformação. (GEORGE, 1990, p. 60, grifo do autor)

O macaco, nas duas histórias aqui analisadas, remete ao sexo em sua expressão mais primitiva e mais animalesca. Não por acaso se trata do maior dos macacos, uma besta de força e brutalidade descomunais. O fato de duas moças delicadas, encarnação do que há de mais requintado na cultura, posicionadas no topo da escala social, romperem com todas as convenções e condicionamentos da educação que receberam – após significativamente contemplarem o olhar do macaco – pode ser interpretado como uma expressão do mundo carnavalizado de que trata o estudioso russo. Estamos diante, também, da estética “desagradável” conforme teorizou o próprio Nelson Rodrigues ao tratar de seu teatro mítico. Ao expor o lado escuro da condição humana, explorando o chamado “mau gosto”, estas duas histórias de mulheres e macacos não apenas afrontam a mediocridade conformista do “bom-gostismo” como mergulham fundo na essência repulsiva do ser humano, que não pode ser ignorada. Além disso, o grotesco das duas histórias, ou melhor, o excesso de grotesco das duas histórias, já que ele chega a atingir o bizarro, resulta no humor que perpassa o episódio central e suas consequências. Para Lee Byron Jennings (1963), o grotesco teria exatamente esse efeito paradoxal de, ao mesmo tempo, provocar medo e fazer rir. Assim, os dois contos se desenvolvem numa atmosfera sério-cômica que é uma de suas facetas mais interessantes e mais atraentes, aproximando, tanto por seu tema quanto por seus efeitos, duas narrativas de épocas, culturas e autorias tão distintas.

REFERÊNCIAS

AUTOR ANÔNIMO. “História de Wardan, o agougueiro, com a filha do vizir”. V. 4, tradução de Nair Lacerda. In: **As mil e uma noites** (8 volumes). São Paulo: Saraiva, 1961, p. 1171-1176.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

CIRLOT, Juan Eduardo. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. Tradução de Edileine Vieira Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma: carnavalização e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JENNINGS, Lee Byron. **The ludicrous demon: aspects of the grotesque in German post romantic prose**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1963.

KRESSEL, Neil J.. **The sons of pigs and apes: Muslim antisemitism and the conspiracy of silence**. Washington, DC: Potomac Books, 2012.

MUHAMMAD, Maomé. **O Alcorão: livro sagrado do Islã**. Tradução de Mansour Chalita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

RODRIGUES, Nelson. O macaco. In: **A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 199-203.

_____. Teatro desagradável. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, n° 1, outubro de 1949, p. 4-13.

TRESIDDER, Jack. **The Watkins dictionary of symbols**. London: Watkins Publishers, 2008.

[Recebido: 16 out. 2017 – Aceito: 21 nov. 2017]

A TRASPOSIÇÃO DA ORALIDADE À ESCRITA LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE: *SEFARAD* (2001) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Ana Paula de Souza*

RESUMO: Judeus-sefarditas sobreviventes da perseguição nazista na França ou na Hungria, filhas de comunistas exilados durante a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista, ex-combatentes da Divisão Azul do exército alemão, exilados das ditaduras da ex-URSS ou da América Latina, migrantes andaluzes radicados em Madri, essas figuras anônimas, personagens da “vida real”, transformam-se em protagonistas do romance *Sefarad* (2001), do escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (1956). Comportando-se quase que como um historiador oral, ou como um editor de literatura de *testimonio* latino-americano, o escritor andaluz transpõe à escrita literária as memórias orais a ele confiadas em conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos. *Sefarad* é, portanto, literatura escrita nutrida de oralidade. O objetivo deste artigo é mostrar o processo por meio do qual Muñoz Molina transforma a memória oral em fonte para a escrita literária e os recursos estilísticos que emprega nesse empreendimento. Além disso, interessa-nos discutir qual é a finalidade da transposição dos testemunhos orais à escrita literária e analisar, por meio das considerações metaficcionalis do narrador, a postura ética do autor nessa dinâmica de apropriação e recriação do testemunho oral do outro.

Palavras-chave: Testemunho oral. Memória. Antonio Muñoz Molina. *Sefarad*.

RESUMEN: Judíos-sefarditas sobrevivientes de la persecución nazi en Francia o en Hungría, hijas de comunistas exiliados durante la Guerra Civil Española y la dictadura franquista, excombatientes de la División Azul del ejército alemán, exiliados de las dictaduras de la ex-URSS o de América Latina, migrantes andaluces radicados en Madrid, esas figuras anónimas, personajes de la “vida real”, se transforman en protagonistas de la novela *Sefarad* (2001) del escritor español Antonio Muñoz Molina (1956). Comportándose casi que como un historiador oral o como un editor de la literatura de *testimonio* latinoamericano, el escritor andaluz convierte a la escrita literaria las memorias orales a él confiadas en conversaciones fortuitas, entrevistas y testimonios. *Sefarad* es, por lo tanto, literatura escrita nutrida de oralidad. El objetivo de este artículo es mostrar el proceso por el que Muñoz Molina convierte la memoria oral en fuente para la escrita literaria y los recursos estilísticos que emplea en esa empresa. Además, nos interesa discutir la finalidad de la transposición de los testimonios orales a la escrita literaria y analizar, en las consideraciones metaficcionales del narrador, la postura ética del autor en esa dinámica de apropiación y recreación del testimonio oral del otro.

Palabras-clave: Testimonio oral. Memoria. Antonio Muñoz Molina. *Sefarad*.

1 Da memória oral à escrita literária

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, afirmava Benjamin (1987, p. 198) no ensaio “O narrador”.

* Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Linguagens da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT. E-mail: anpdesouza@hotmail.com

Em *Sefarad* (2001), por meio da figura de um narrador principal, um escritor que narra suas próprias memórias caoticamente misturadas com as memórias de outros, o escritor espanhol contemporâneo Antonio Muñoz Molina¹ (Úbeda, Jaén, 1956) parece recuperar, em pleno século XXI, a “arte de narrar” (BENJAMIN, 1987, p. 197) essencial e primitiva, impossível para Benjamin depois que a humanidade viveu os horrores da Primeira Guerra. Nesse ensaio, Benjamin decretava o desaparecimento da narrativa em face do surgimento do romance moderno, e distinguia as duas formas ao ressaltar o valor da tradição oral, elemento constitutivo da narrativa, que o romance não acolhia. Muñoz Molina, no entanto, parece contrariar as previsões pessimistas do ensaísta alemão ao criar um narrador cujo *modus operandi* assemelha-se ao processo de conformação da narrativa descrito por Benjamin (1987, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

Apropriando-se dos “romances” da vida real para compor seu “romance de romances”, Muñoz Molina faz da memória, segundo Benjamin a “mais épica de todas as faculdades” (1987, p. 210), a gênese dessa narrativa. Cada um dos dezessete capítulos está fundamentado sobre as memórias de um ou de vários personagens, públicos, anônimos ou fictícios, além das memórias do próprio autor. Em busca de experiências que merecem ser narradas, o autor recorre tanto à tradição escrita, criando a partir de biografias, autobiografias, diários, livros de história e literatura de testemunho, quanto à oralidade, narrando as memórias ouvidas durante conversas e entrevistas.

Se para Benjamin “a origem do romance é o indivíduo isolado” (1987, p. 201), em *Sefarad*, Muñoz Molina concede protagonismo a um coletivo de vozes que têm em comum experiências de migração, exílio e *desarraigo*. O enredo dessa obra não trata apenas da diáspora dos descendentes de judeus espanhóis expulsos do país em 1492, conforme pode sugerir o título. O personagem ícone dessa narrativa é a vítima, seja ela judia, espanhola, americana ou europeia. Não exatamente a vítima da perseguição do século XV, mas, sobretudo as vítimas do século XX - do nazismo, do stalinismo, do

¹ Estudou Geografia e História na Universidade de Granada, especializando-se em História da Arte. No início dos anos 1980, começou a publicar artigos no Diário de Granada, trabalho que gerou seu primeiro livro, *Robinson Urbano*, uma coletânea de artigos publicada em 1984. Em 1986, veio a público seu primeiro romance, *Beatus Ille*. Membro da *Real Academia Española* desde 1996, sua ampla produção literária compreende romances, folhetim, novelas, contos, ensaios, artigos e crônicas. Colabora nos periódicos *ABC*, *El país*, *Muy interesante* e *Scherzo*. Atuou como professor visitante nas universidades estadunidenses *Virginia*, *City University* e *Bard College*.

totalitarismo italiano, da Guerra Civil Espanhola e das ditaduras da América Latina. Mas, os personagens de *Sefarad* não são apenas as vítimas das catástrofes da primeira metade do século passado. No romance também há espaço para as experiências contemporâneas de frustração perante a própria vida, de fragmentação de si, e de isolamento em exílios metafóricos.

No processo de (re)escritura literária da memória do outro, Muñoz Molina se vale de dois instrumentos, a intertextualidade, entendida por Samoyault (2008) como memória da literatura, e a transposição para o texto literário da memória oral, forma primeira por meio da qual a humanidade transmite suas experiências.

Em uma leitura de “O narrador” de Benjamin, Regina Zilberman (2006, p. 119) lembra que, ao prestigiar a oralidade como forma performática da narração, o ensaísta alemão pretendia ressaltar o valor do relato oral como recurso de transmissão e conservação da experiência armazenada na memória.

Sefarad é um romance absolutamente intertextual. As notas de leitura registradas pelo autor ao final do livro, uma lista de ao menos duas dezenas de títulos diretamente citados ou aludidos ao longo da escritura do texto, não deixam dúvidas a respeito, isso sem contar os volumes que compõem a biblioteca íntima do escritor que, de uma forma ou outra, devem estar implicados em seu processo de criação. Mas, Laurent Jenny nos lembra que Tynianov ampliou o conceito de intertextualidade na literatura ao sustentar que, na obra literária, concorrem dois tipos de intertextualidade, uma estabelecida com os textos predecessores, e outra estabelecida com “sistemas de significação não literários, como as linguagens orais” (JENNY, 1979, p. 13). Isso é o que ocorre em *Sefarad*, um romance em cuja maior parte dos capítulos a intertextualidade se funda não entre textos escritos, mas entre relato oral e escrita literária.

A historiadora oral Lucilia Delgado (2010, p. 15) explica que a metodologia da história oral permite retomar testemunhos e reconstituir histórias de vida com o intuito de produzir conhecimento histórico. Comportando-se quase que como um historiador oral, Muñoz Molina converte em literatura, memórias orais a ele confiadas durante conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos, o que não deixa de transmitir também certo conhecimento histórico.

Sacristán é um capítulo em que a voz do narrador principal não aparece uma única vez sequer. O narrador se coloca no papel de ouvinte atento das memórias de um migrante andaluz, desses que, saudosistas, frequentam as inúmeras casas andaluzas distribuídas por Madri. No segundo capítulo do romance, *Copenhague*, surge a voz do narrador principal

que, em uma viagem à capital dinamarquesa, escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. Em *Tan callando*, o narrador ouve a história atormentada de culpa de um ex-soldado espanhol da Divisão Azul. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória oral da própria esposa. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. *Cerbère* é o capítulo em que Tina Palomino testemunha o fim da Guerra Civil e as décadas de ditadura franquista sob a perspectiva da filha de um dirigente comunista exilado. Em *Sherezade*, Amaya Ibárruri relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, reproduz em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Outro ex-combatente espanhol da Divisão Azul confia suas pesadas memórias em *Narva*. Em *Dime tu nombre*, o narrador rememora os testemunhos de dois artistas exilados na Espanha. Provenientes de pontos opostos do mundo, ambos os personagens compartilham uma mesma experiência, a de serem fugitivos de regimes políticos castradores. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem judaico-sefardita Emile Roman².

Como se vê, *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). Para o ensaísta alemão, “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Talvez por isso, nesses capítulos cujas fontes são a oralidade, Muñoz Molina tenha optado por relegar o narrador principal a uma posição de ouvinte que pouco, às vezes nada, interfere no discurso desses narradores quase anônimos com os quais compartilha o turno de narração.

Embora Benjamin dissesse que o romance estava atrelado à tradição livresca, uma forma literária que, diferentemente da poesia épica, não acolhia a tradição oral, Muñoz Molina escreve um romance que incorpora essa oralidade. Claro que não se trata da

² Trata-se de Alberto Henrique Samuel Béjar y Mayor, cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas*. Não encontramos dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno, o que nos leva a acreditar que Emile Roman é um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O encontro real entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.

oralidade transmissora de saberes coletivos de que falava Benjamin, mas de uma oralidade transmissora da experiência individual que é, ainda assim, oralidade.

Percorrendo a trajetória literária moliniana, descobrimos como o autor presa o relato oral como fonte para a escrita literária, tanto por ser um recurso capaz de dotar de experiência a ficção, quanto pelo interesse natural do ser humano em se deleitar ouvindo histórias bem contadas. Nos romances *El jinete polaco* (1991) e *El viento de la luna* (2006), Muñoz Molina recupera os relatos orais ouvidos de familiares e pessoas próximas durante a infância e adolescência para recompor, na ficção, uma micro-história da Espanha rural subjugada pela ditadura franquista. Um dos protagonistas da novela *Carlota Fainberg* (1999), o empresário Marcelo Abengoa é, segundo nos confirma Begines Hormigo (2009, p. 91), uma homenagem do escritor espanhol ao bom contador de histórias, aquele que detém a habilidade de enredar seus ouvintes em narrativas envolventes.

Em *Sefarad*, também encontramos um tributo de Muñoz Molina àquele que domina a arte de narrar. Mateo, o protagonista do relato *América*, é descrito pelo narrador como um bom contador de histórias. Tendo ao seu redor os jovens do povoado ávidos por escutar suas aventuras eróticas, Mateo faz uso, ainda que intuitivamente, das estratégias discursivas de um bom narrador: “[...] según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto, [...]” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 413).

Segundo Benjamin, a capacidade de colocar-se em segundo plano e de absorver a história do outro define a qualidade de quem sabe narrar:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

O narrador principal de *Sefarad*, esse que às vezes prefere a condição de ouvinte, confessa o poder catalizador que o relato oral exerce sobre sua percepção. Em *Dime tu nombre*, esse narrador, ausente de si mesmo, vivendo uma vida tão sem sentido que parecia ser a vida de outro, volta ao protagonismo da própria existência ao se prestar a ouvir o testemunho de uma das personagens:

Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 531)

Se, por um lado, o relato oral seduz a quem o escuta, por outro, é terapêutico para aquele que encontra uma oportunidade de deixá-lo transcender. O historiador oral Alistair Thomson (1997, p. 57), afirma que é natural no ser humano a necessidade de criar o que ele chama de *composição*, isto é, elaborar uma narrativa sobre o próprio passado com a finalidade de melhor se entender com ele. Segundo Thomson (1997, p. 75), “a oportunidade de falar e verbalizar é terapêutica, podendo restituir um sentimento de potência”.

Ao contemplar o relato da artista uruguaia Adriana Seligmann, o narrador de *Sefarad* compreende o valor da recuperação da memória para a personagem que, ao resgatá-la, entra em uma espécie de transe que a subtrai do presente e a transporta ao passado:

Tantas veces he visto a alguien en quien parece que se produce de golpe un cambio cuando decide contar algo que le importa mucho, la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato, y mientras habla, aunque lo haga urgido por la necesidad de ser escuchado, mira como si se hubiera quedado solo, y el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en la que vibran las palabras de la narración. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 530)

A reflexão do narrador sobre essa personagem demonstra que, encontrar alguém disposto a escutar sua história é quase que apenas um pretexto, o que realmente importa é recontar o próprio passado para si mesmo. E se o relato oral tem a faculdade de remeter quem o narra de volta ao passado, tem também a virtude de fazê-lo com quem o ouve. No capítulo *Münzenberg*, o narrador executa uma digressão na qual antecipa, anonimamente, uma personagem que aparecerá como protagonista cinco capítulos adiante. Essa analepse tem a função metaficcional de inserir outra reflexão sobre a relação do narrador com a memória transmitida oralmente. Ao se referir ao depoimento de Amaya Ibárruri, o narrador afirma a capacidade do relato oral de transportar o interlocutor através do tempo: “Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto, y que si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 195).

Viajar pelo tempo, voltar ao passado, reencontrar a experiência, essa parece ser a função primordial da adoção do testemunho oral como fonte para a escrita literária em *Sefarad*. Ao longo de seu estudo sobre a memória, Paul Ricoeur (2007, p. 41) afirma reiteradas vezes que, apesar do dilema da confiabilidade, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” Ora, se o testemunho pode servir de referente real para a representação historiadora, também pode sê-lo para a escrita literária.

Ricoeur (2007, p. 138) chama de fase declarativa o momento em que a memória se traduz em linguagem, converte-se em discurso proferido não apenas para o outro, mas principalmente para si mesmo. No entanto, o filósofo francês pondera que essa transposição do fenômeno psíquico à linguagem não é um processo simples, devido ao caráter eminentemente representativo da linguagem. Ao tomar a forma oral, a memória se transforma em narrativa, um suporte que a torna pública, dirigida a um destinatário.

O testemunho é o meio pelo qual a memória declarativa se revela, e Ricoeur não se furta a enfrentar a desconfiança sobre a autenticidade do testemunho, afinal, entre a impressão de uma experiência, isto é, seu registro, e sua posterior declaração narrativa que torna presente um acontecimento do passado, há lugares onde a verdade pode sofrer desvios. Entretanto, o filósofo concebe o testemunho como uma ação análoga ao contar, e entende que esse processo é imbuído de uma credibilidade presumida: espera-se que o evento narrado corresponda com o real, e o fato de ser um evento experimentado por aquele que o relata contribui para certificar esse relato. Quem testemunha declara-se como aquele que esteve em um determinado lugar, em um determinado tempo, e assistiu ou viveu um acontecimento.

Além disso, o testemunho pressupõe uma relação dialogal. Quem testemunha, testemunha algo a alguém, e esse alguém, ao tornar-se interlocutor de um testemunho, acaba por autenticá-lo. Ricoeur acredita no compromisso da testemunha com o seu testemunho, e se no início de sua fenomenologia da memória afirmava que não há nada melhor que a memória para se conhecer o passado, em sua epistemologia da história retoma a fórmula para dizer: “não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu” (RICOEUR, 2007, p. 156).

A Muñoz Molina, resta-lhe a opção de validar os relatos de que dispõe como referente real pelo simples fato de que lhe é impossível, na condição de depositário desses testemunhos, distinguir as possíveis distorções ocorridas entre o registro do evento na

memória dos personagens e sua reapresentação no testemunho, bem como lhe é impossível aferir quanto de imaginação há neles.

Benjamin (1987, p. 205) dizia que: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”.

Sefarad é um intenso recontar de histórias e, no caso das memórias orais, promove a sua conservação em um registro escrito, o da literatura. Ao analisar historicamente o processo de transposição da memória oral para a escrita, Zilberman (2006, p. 131) ressalta a função da escrita como suporte material de preservação da memória oral: “a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade.”

Mas, para Ricoeur, mais do que proporcionar a conservação da memória oral, a escrita contribui para guardar o que existe de autêntico na memória oralmente declarada:

“o discurso escrito é de certa forma uma imagem (*eidōlon*)”, daquilo que na memória viva é “vivo”, “dotado de uma alma”, “rico de “seiva”. [...] Para a verdadeira memória, a inscrição é sementeira, suas palavras verdadeiras são “sementes” (*spermata*). Estamos, assim, autorizados a falar de escrita “viva”. (RICOEUR, 2007, p. 153)

Ao tornar públicos, por meio da literatura, testemunhos que dificilmente alcançariam grande audiência, Muñoz Molina escreve um romance que, longe de ser um “depósito morto”, como a ideia de escrita como simples conservação poderia supor, é “memória viva”³, tão viva na escrita quanto o era na voz das testemunhas.

No entanto, esse processo de apropriação da memória transmitida oralmente pelo outro e sua transformação em literatura, pressupõe algumas questões éticas. Até que ponto um escritor está autorizado a apropriar-se de histórias a ele confiadas para recriá-las e torná-las públicas? É possível aferir o grau de fidelidade entre o que foi oralmente narrado e o que se eternizou na escrita? Qual é a postura do escritor perante esses personagens da “vida real” que lhe confiaram suas memórias? Perseguindo as pistas metaficcionalis deixadas pelo narrador em *Sefarad*, tentaremos elucidar essas questões.

³ “Depósito morto” e “memória viva” são expressões ricoeurianas.

2 A ética no processo de transposição da oralidade para a escrita literária

Segundo Joan-Carles Mèlich (2011), tarefa tão desafiadora quanto a de definir a literatura, é a de definir a ética. Para o filósofo catalão, a ética, objeto indeterminável do ponto de vista do tradicional pensamento metafísico ocidental, é um objeto palpável, de existência concreta em nosso meio, assim como a literatura. Por isso, Mèlich propõe uma definição de ética a partir de lições aprendidas com a literatura.

De acordo com o filósofo, a metafísica sempre teve a pretensão de compreender e explicar todo e qualquer fenômeno com base em um mesmo princípio, o que redundou em uma visão dual do mundo e em uma crença na existência de fenômenos não problemáticos, não fugidios, passíveis de serem explicados. Para opor-se a esse pensamento de tendência universalizante, Mèlich convoca três pensadores de origem judaica do século XX: Franz Rosenzweig, Emmanuel Levinas e Jacques Derrida. A esses pensadores, o filósofo catalão atribui os méritos de terem pensado a ética fora dos princípios da metafísica, e de mostrarem como a história da filosofia ocidental fundamentou-se sobre um preconceito: o de acreditar que tudo pode ser compreendido a partir de um princípio único, da ideia de que tudo faz parte de um todo, de uma unidade, uma visão homogênea incapaz de acolher o diferente, o estranho, o externo, a alteridade.

O argumento central de Mèlich está organizado em torno do fato de que, tanto a ética quanto a literatura, são capazes de abrigar dissonâncias, e para desenvolver esse argumento, o filósofo elenca quatro pontos de contato entre a literatura e a ética: a intimidade, a ambiguidade, a ausência e a relação com a vida.

A literatura pressupõe uma relação íntima do leitor para com o texto literário e para com o autor, relações estabelecidas, portanto, com o outro. A moral pensada pela metafísica pode ser pública ou privada, relaciona-se com o espaço. A ética, assim como a literatura, não é nem pública nem privada, é íntima, e relaciona-se com o tempo.

O texto literário é naturalmente ambíguo, passível de múltiplas leituras que dependem do leitor, e do tempo e espaço nos quais ele encontra-se inserido. A moral oferece uma mesma resposta para diferentes situações. A ética, ao contrário da moral, não obedece a códigos pré-determinados, oferece respostas únicas de acordo com a especificidade de cada situação. Assim como a leitura literária, a postura ética depende de relações, situações e contextos.

A moral deriva da presença, a literatura da ausência. Não há interpretação correta para um texto literário, bem como não há resposta ética correta a ser dada, as posturas mudam em decorrência das situações.

A moral é cultural, é-nos dada pelo mundo que nos cerca, está posta desde quando nascemos. A ética, no entanto, é-nos requerida pela vida à medida que a vivemos. Assim como não há, para um texto literário, uma única leitura possível, não há uma única forma de se portar diante da vida.

Apresentamos um fragmento do artigo de Mèlich que sintetiza o seu argumento de aproximação entre a literatura e a ética, e que explica o distanciamento destas em relação à moral:

La ética, a diferencia de la moral, tiene una óptica literaria, porque la ética, como la literatura, no vive de las razones sino de los sentimientos, no vive de las universalidades sino de las singularidades, no vive de los principios sino de los contextos y de las situaciones, no vive de lo claro o de lo distinto sino de las ambigüedades y de las ambivalencias... [...] Eso significaría romper con el reinado de lo mismo a favor de la alteridad, con el reinado de la presencia a favor de la ausencia o de lo espectral, de lo universal a favor de lo situacional o de lo adverbial, del consenso a favor del disenso o de la disonancia, del acuerdo y del diálogo a favor de la conversación inacabable, de la conciencia tranquila a favor de la imposibilidad de buena conciencia. (MÉLICH, 2011, p. 105-106)

Se à ética é atribuída uma dimensão literária porque ela comporta emoções, particularidades, circunstâncias, imprecisões, lacunas, discordâncias, e reconhece a presença do outro, um texto literário que comporta todas essas facetas é uma literatura eticamente comprometida.

Literatura ética, esse foi um dos principais adjetivos consensualmente atribuídos pela crítica ao romance *Sefarad* na época de sua publicação⁴. O texto concede espaço a vozes comumente silenciadas como a do migrante proveniente do sul da Espanha rural, e de anônimos como Camille Pedersen-Safra, Isaac Salama, Tina Palomino e Adriana Seligmann, testemunhas cujas vozes talvez jamais fossem ouvidas não fosse o romance. Vozes canonizadas pela literatura do século XX como as de Primo Levi, Victor

⁴ Sobre essa questão ver BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina**. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83-105; Ver também SANZ VILLANUEVA, Santos. De *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina**. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 23-47.

Klemperer e Jean Améry são postas ao lado de vozes de ex-soldados da Divisão Azul, numa operação talvez inapropriada do ponto de vista da moral, mas perfeitamente possível a partir da perspectiva ética. Do mesmo modo, são contrastadas as vozes de dissidentes do Comunismo como Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg e Willi Münzenberg, com a voz da idólatra stalinista Amaya Ibárruri. Essa escolha deliberada pelo outro e pelo dissenso constitui o que chamaremos de macroética do romance *Sefarad*, o sentido ético presente na gênese do texto, a causa que motiva sua escritura. Mas, internamente, observamos uma microética no tratamento dado pelo autor e pelo narrador aos testemunhos desses outros.

Seligmann-Silva (1998, p. 22) lembra que a “literatura de testemunho”⁵, ou a “literatura de teor testemunhal”⁶, como acreditamos ser o caso de *Sefarad*, pressupõe uma nova “ética da representação”. Para o crítico, assim como a literatura tradicional, a literatura de testemunho encontra-se na encruzilhada entre o real e o ficcional, mas ela nunca deixará de reclamar o seu vínculo com o universo externo ao literário, com o qual essa literatura mantém um pacto: “O comprometimento com o ‘real’ faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382).

Na ocasião do lançamento do livro, Muñoz Molina falava dessa necessidade de transposição dos limites da ficção, no sentido de que ela é também o lugar da experiência, e de sua preocupação ética ao ficcionalizar os relatos orais a ele concedidos por personagens reais.

Um exemplo dessa autoimposição ética, é o que encontramos ao final do capítulo *Oh tú que lo sabías*. Em um dado momento, o fluxo narrativo do protagonista, Isaac Salama, é interrompido por circunstâncias externas, exatamente no momento em que ele

⁵ Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 373) a expressão “literatura de testemunho” não define um gênero literário, é um termo mais amplo que se refere a um fenômeno característico da literatura a partir do século XX, um produto cultural dessa era das catástrofes.

⁶ *Sefarad* não é “literatura de testemunho”, pois, o narrador principal não é uma testemunha primária, isto é, um sobrevivente de uma das catástrofes do século XX. Entretanto, ao colocar a voz do narrador em paralelo às vozes de sobreviventes, de testemunhas primárias, por meio da intertextualidade que se estabelece tanto com textos de cunho testemunhal quanto com testemunhos orais, *Sefarad* pode ser entendida dentro de uma categoria à qual Seligmann-Silva (2005, p. 88) chama de “literatura de teor testemunhal”.

declamava o último verso do poema *A uma passante* de Baudelaire. O verso lhe serviria para introduzir um derradeiro relato.

Alguns anos depois, durante uma viagem de trem que levava alguns escritores para um evento literário, o narrador encontra um escritor que também esteve no *Ateneo Español* em Tanger, e que também foi interlocutor das memórias de Salama. Nesse momento da narrativa, Muñoz Molina insere um relato dentro do relato, cria um segundo narrador que, de um outro ponto de vista, irá concluir a parte da “novela” de Isaac Salama desconhecida do narrador principal. Enquanto este narrador principal demonstra, ao longo do capítulo, uma postura respeitosa perante as memórias do personagem, entendendo-o como uma vítima trágica da história e do próprio destino, o narrador secundário debocha das histórias de Salama, narrando os fatos de forma confusa e contradizendo uma série de informações até então fornecidas pelo narrador principal. Antes que essa segunda voz narradora inicie seu relato, o narrador principal promove uma reflexão acerca do processo de apropriação das memórias alheias, e da importância da ética nesse processo:

Sin que uno lo sepa, otros usurpan historias o fragmentos de su vida, episodios que uno cree guardar en la cámara sellada de su memoria y que son contados por gente a la que uno tal vez ni siquiera conoce, gente que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos a su capricho o a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia. [...] Apenas hay detalles, y da pereza inventarlos, falsificarlos, profanar con la usurpación de un relato lo que fue parte dolorosa y real de la experiencia de alguien. Quién eres tú para contar una vida que no es tuya. [...] empieza un relato que sólo dura unos minutos, y no sabe que de algún modo está culminando una afrenta, agravando una vejación. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 178, 179)

A distinção entre os discursos do narrador principal e do narrador secundário é nítida para o leitor. Por meio da voz irônica, apressada, insensível e nada poética do narrador secundário, o leitor conhece o desfecho do relato de Isaac Salama: durante uma viagem de Tanger a Casablanca, Salama apaixona-se à primeira vista por uma gentil desconhecida com quem compartilha a cabine do trem. Ao chegar ao destino, no entanto, Salama, que durante toda a viagem havia escondido sob um casaco a deficiência de suas pernas, priva-se da oportunidade de um encontro amoroso por não querer ver revelado aquilo que é, para ele, motivo de vergonha. A paixão fugaz e frustrada estabelece o intertexto com o poema de Baudelaire, cujo último verso serve de título para o capítulo: *Oh tú que lo sabías*.

Conforme já discutimos, é impossível para o autor/narrador aferir o grau de veracidade com que a memória de Isaac Salama é capaz de presentificar o passado,

descobrir as distorções impostas pelo próprio fenômeno de rememoração ou, até mesmo, desvendar quanto há de ficção inconsciente ou consciente no relato. Sobretudo porque, nas memórias de Salama, expressam-se dois profundos traumas: o de sobreviver à perseguição nazista em Budapeste tendo perdido mãe e irmãs, e o de sobreviver a um acidente de carro que o deixou inválido ainda na juventude. Freud (2010, p. 177) já nos ensinou que a realidade passada dos eventos traumáticos nunca ressurge na memória do traumatizado da forma exata como ocorreu porque esses episódios, no momento em que sucedem, excedem a capacidade de compreensão humana, ficando comprometidos o registro dessa memória no inconsciente, bem como sua transmissão ao consciente e sua tradução em linguagem. No entanto, apesar de toda essa sorte de possíveis deformações, a memória que personagens como Isaac Salama confiam ao narrador é recontada com respeito à testemunha.

Ao construir uma narrativa intertextual, que acolhe o testemunho oral, Muñoz Molina está encontrando formas de fazer com que a experiência, no sentido benjaminiano da expressão, adentre a forma do romance. Tudo isso sem perder de vista o cuidado ético no processo de transformar em literatura a memória oral concedida pelo outro.

REFERÊNCIAS:

BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Ed.). **Cuadernos de narrativa**: Antonio Muñoz Molina. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83-105.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELGADO, Lucilia de A. N. **História oral**: memória, tempo, identidades. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Obras completas, v. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, Além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara C. Rocha. In: JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

MÈLICH, Joan-Carles. Disonancias (sobre ética y literatura). **Ars Brevis**, Barcelona, n. 17, p. 97-115, 2011.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. **Carlota Fainberg**. Madri: Alfaguara, 1999.

_____. **El jinete polaco**. Barcelona: Bibliotex S. L., 2001.

_____. **Sefarad**. Madri: Alfaguara, 2001b.

_____. **Vento da lua**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et.al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras**, Santa Maria, RS, n. 16, p. 9-37, jun. 1998.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 371 – 385.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

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

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, set. 2006.

[Recebido: 08 nov. 2017 – Aceito: 11 dez. 2017]

“EL GUARANI QUE VIENE A MIM, HORMIGA, TAHÍ”: A ESCRITA ALTERNATIVA E O SABER SITUADO EM MAR PARAGUAYO

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy*
Paloma de Melo Henrique**

RESUMO: A obra *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno, revela-se desconcertante se examinada no conjunto da prosa recente da literatura brasileira, na medida em que traz elementos fora do comumente previsto, muito por conta de sua linguagem, que mistura línguas (português, espanhol, guarani) e não se encaixa em modelos pré-estabelecidos. Essas questões envolvem o fato de a personagem narradora ser uma prostituta paraguaia de origem Guarani, que realiza seu discurso oralizado em português e na sua língua materna, misturando elementos da cultura ocidental e da cultura indígena, pouco valorizada numa sociedade ocidentalizada. Buscou-se respaldo na interculturalidade (WALSH, 2009) e na descolonização do pensamento (CUSICANQUI, 2010) como forma de reivindicar a pluralidade cultural apresentada na obra, dando destaque à origem Guarani da personagem e à forma situada geoculturalmente de pensar (KUSCH, 2007), mediada pelas emoções. Nesse sentido, considerou-se a obra como uma literatura escrita alternativa (LIENHARD, 1990), dado que apresenta elementos constituintes das identidades ameríndias. Para os estudos literários, sinaliza para a possibilidade de integração/interação de saberes de ontologias relacionais (ESCOBAR, 2016), importantes para o enfrentamento de problemas que têm afligido o planeta, dadas as relações de (con)vivência entre os povos, entre os seres e desses com a natureza.

Palavras-chave: *Mar paraguay*. Wilson Bueno. Guarani. Escrita alternativa. Interculturalidade.

RESUMEN: La obra *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno, se revela desconcertante se examinada en el conjunto de la prosa reciente de la literatura brasileña, en la medida en que trae elementos fuera del comúnmente previsto, mucho por su lenguaje, que mezcla lenguas (portugués, español, guaraní) y no se asienta en modelos pre-establecidos. Estas cuestiones involucran el hecho de que el personaje narrador es una prostituta paraguaya de origen Guaraní, que realiza su discurso oralizado en portugués y en su lengua materna, mezclando elementos de la cultura occidental y de la cultura indígena, poco valorada en una sociedad occidentalizada. Se buscó respaldo en la interculturalidad (WALSH, 2009) y en la descolonización del pensamiento (CUSICANQUI, 2010) como forma de reivindicar la pluralidad cultural presentada en la obra, destacando el origen Guaraní del personaje y la forma situada geoculturalmente de pensar (KUSCH, 2007), mediada por las emociones. En este sentido, se ha considerado, en este trabajo, la obra como una literatura escrita alternativa (LIENHARD, 1990), dado que presenta elementos constituyentes de las identidades ameríndias. Para los estudios literarios, señala para la posibilidad de integración/interacción con saberes de ontologías relacionales (ESCOBAR, 2016), importantes para el enfrentamiento de problemas que han afligido el planeta dadas las relaciones de (con)vivencia entre los pueblos, entre los seres y de estos con la naturaleza.

Palabras-clave: *Mar paraguay*. Wilson Bueno. Guaraní. Escrita alternativa. Interculturalidad.

* Profa. Dra. pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de Literatura no Instituto de Letras da UFRGS. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Letras e Vozes Anticoloniais. E-mail: atettamanzy@terra.com.br

** Mestranda em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. E-mail: paloma.meloh@hotmail.com

1 Um bugre na cidade

Nascido em 1949, em Jaguapitã (cachorro vermelho em guarani), no norte do Paraná, Wilson Bueno foi para Curitiba ainda criança e, posteriormente, viveu parte da adolescência no Rio de Janeiro, retornando à Curitiba na década de 1970. Começou a escrever para a Gazeta do Povo aos 14 anos de idade. Como jornalista, colaborou em diversos jornais e revistas com a publicação de crônicas; dentre os mais recentes *O Jornal do Brasil*, *O Estado do Paraná*, *O Estado de São Paulo* e a *Revista Trópico*, do site UOL.

Em entrevista concedida, em 2010, à editora Kutsemba Cartão¹, a respeito da publicação do seu livro *O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo* pela cartonera moçambicana², o escritor de *Mar paraguay* relatou que nasceu “num rancho de chão batido e paredes de barro” e que sua avó foi a parteira, cortando-lhe o umbigo “com uma colher em brasa”. Cresceu até os sete anos no “sertão profundo do Brasil”. Brincava com jaguatiricas, macaquinhos e demais bichos da floresta, fazia seus brinquedos de espigas de milho. Quando questionado sobre quem seria ele, o escritor respondeu ser “um pequeno pintor das tardes (melancólicas) da Floresta”, para em seguida relatar suas origens, filho de lavradores.

Em sua fala sobre o que é a sua literatura para o programa “Encontros de Interrogação” do Itaú Cultural³, o escritor declarou que a sua escrita literária veio “das coisas mais banais do cotidiano”, das suas memórias, amores, medos, inseguranças, assinalando que seria um devotado em passar para o papel as suas intensidades “no desejo de espalhar benefícios”. As obras do autor podem ser consideradas muito diferentes umas das outras, com a escrita de crônicas, contos, bestiários, *tankas*, etc., o que caracteriza o espírito de experimentação e o desejo de inovar do escritor.

Mar paraguay é, nesse sentido, considerada a sua obra de maior destaque, com a qual ganhou público internacional. Em entrevista concedida a Claudio Daniel para o Suplemento Literário de Minas Gerais, o autor reiterou o que pretendia com o livro: “A

¹ Disponível em: <<https://kutsemba.wordpress.com/2010/05/31/a-fantasia-e-a-maior-arma-das-criancas-entrevista-al-escritor-wilson-bueno/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

² As editoras cartoneras se caracterizam por utilizarem a reciclagem do papelão (“cartón” em espanhol) para a confecção artesanal de livros, sendo, então, projetos editoriais alternativos aos convencionais, que podem ser considerados “periféricos” ou “marginais”. Essas editoras surgiram na Argentina, com a “Eloísa Cartonera”, difundiram-se pela América Latina e hoje já existem em outras partes do mundo.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iumWSUocmI>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

multiplicidade de discursos e de repertórios” como um “exercício pleno” da “democracia”, “a vivência do diverso no seio mesmo da diversidade” (BUENO, 2000, sp). Na obra, o autor construiu uma personagem narradora de origem Guarani, que, por algum motivo, saiu do Paraguai para viver em Guaratuba, no Paraná.

O discurso da personagem, como já apontado pelo próprio autor, é uma mistura de portunhol com guarani, e ainda recebe a inserção de alguns termos em outras línguas, como o francês, o inglês e o italiano. Esse discurso é construído, por vezes, como um desabafo, outras vezes, como um fluxo de consciência ou como uma vertigem de memórias e pensamentos; em outros momentos, como um relato, e até mesmo como um texto que está sendo escrito: “Escribo para que no me rompan dentro las cordas del corazón” (BUENO, 1992. p. 32). Revelando sempre os dramas existenciais enfrentados pela personagem – relativos, entre outras coisas, ao acontecimento da morte do velho com quem ela convivia – que diz e se contradiz a todo instante, em tom poético e oralizante. A obra, de fato, como aponta Néstor Perlongher no seu prefácio, “não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992. p. 11).

Embora se diga que o texto seja apenas “salpicado” de guarani, a personagem “avisa”, na primeira parte do texto, intitulada “notícia”:

El guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error de la outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en este zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. (BUENO, 1992. p. 13)

Considera-se, neste trabalho, que o guarani é essencial para o relato e para a construção de toda a obra, na medida em que a narrativa é lida de forma a considerar a personagem como uma pessoa que sofreu o processo de racialização e de apagamento de sua cultura ancestral pela colonização europeia. Situação histórica esta não destacada no texto, mas que serve como hipótese na leitura proposta neste trabalho. O trecho do início da narrativa revela, ainda, muitos elementos que aparecem durante toda a obra: as comparações, a ambiguidade ou indeterminação, a poesia, a intertextualidade, a alusão a animais e, principalmente, o anseio da personagem de ser ouvida e considerada na sua existência.

Mesmo que o escritor tenha afirmado não ser um estudioso, mas um curioso em relação ao tema, uma vez que a questão indígena tenha sido intrínseca e mesmo identitária

sua, trata-se de um autor não indígena que se arriscou a representar, em seus textos, uma alteridade tão outra, que envolve não só questões ideológicas, políticas e culturais, mas também cosmológicas. Nesse sentido, o autor aproximou-se mais política e culturalmente dum imaginário dos povos da floresta em outra de suas declarações⁴:

Nasci e cresci (até os sete anos), no sertão, sertão mesmo, ao tempo em que o Paraná ainda tinha sertão; hoje somos um vasto “deserto” de soja. Mais de 90% da mata nativa foi literalmente dizimada em nosso Estado. Uma coisa alarmante. E onde nasci, a 40 km de Jaguapitã, uma cidadezinha do norte paranaense, a mitologia zoológica era o brinquedo de adultos e crianças. Ali, o meu primeiro contato com os bichos, sua mística, o zoomundo contíguo às nossas existências miúdas de bichos também, claro; bichos rurais em permanente perplexidade frente a tudo e a todos. Meus pais eram lavradores, quase índios, e a minha zoolatria começa aí. Eu não tinha brinquedos, brincava com as histórias de bichos que minha mãe me contava. Eram brinquedos no imaginário, imaginados, virtuais, você me entende? Brincava sonhando...

Ainda que tenha associado esse universo da floresta à mitologia, ao brinquedo, ao virtual, o autor fez uma aproximação do humano com os animais e, inclusive, com a terra – “hoje somos um vasto ‘deserto’ de soja” – tocando, ainda, nessa fala em algo que é extremamente delicado para as questões indígenas: a perda do território para o latifúndio e a monocultura.

2 A escrita alternativa: “lo que digo es todo um labirinto de arañas”

A obra *Mar paraguay* (1992), embora aclamada pela crítica, ainda é pouco conhecida na literatura nacional. O livro, publicado em 1992 em uma parceria entre a Iluminuras e a Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, não teve novas edições no Brasil. Foi publicado em 2001 no Chile, pela editora Intemperie; na Argentina, pela Tsé-Tsé em 2005; e no México, pela Bonobos em 2006. Ganhou novas edições, em 2017, na França e nos Estados Unidos. A primeira, uma edição fac-similar de apenas cinquenta exemplares, e a segunda, uma tradução na qual o espanhol e o português, ou o portunhol, foram traduzidos para o inglês e para o francês, ou para o *francinglish*, pela poeta Erín Moure. A língua guarani, que, a princípio, seria traduzida para a língua mohawk, de povos

⁴ Entrevista “Decassílabo perfeito para nação imperfeita”, concedida a Marcelo Pen, para a revista Trópico. Disponível em: <p.pho.uol.com.br/tropico/HTML/textos/2484,1.shl.>. Acesso em: 10 jul. 2017.

originários da América do Norte, foi mantida por opção da tradutora. Podemos observar, dessa forma, que a obra tem pouco destaque no Brasil.

Isso pode estar relacionado ao estranhamento, no que se refere à linguagem, por a obra ser escrita em português, espanhol e portunhol, com declarações em guarani, ou, se preferirmos, em portunhol selvagem – expressão cunhada pelo poeta Douglas Diegues, que considera o escritor Wilson Bueno precursor dessa linguagem literária⁵. Há nisso a questão de o país colocar-se, muitas vezes, distanciado dos outros países latino-americanos. O que não é de se espantar, dado que o distanciamento existe também em relação aos povos originários, que dividem o mesmo território nacional. É recente a introdução do espanhol como língua obrigatória nos currículos escolares, e não se tratando de regiões fronteiriças, a língua acaba sendo pouco difundida e valorizada no país. A situação de apagamento das línguas nativas, bem como de seus povos, é ainda mais evidente: as línguas indígenas resistem nas suas sociedades, que sofrem a imposição da língua colonizadora dominante⁶. Se são necessárias, muitas vezes, estratégias para manter as línguas indígenas vivas nas suas comunidades, pouco temos notícia de situações de interesse do aprendizado dessas línguas pela sociedade em geral.

A obra de Bueno é, nesse sentido, importante ao trazer à tona um pouco da pluriculturalidade existente no território nacional brasileiro, rompendo com a ideia de homogeneidade cultural arquitetada pela literatura ocidentalizada. A narrativa irrompe, dessa forma, com o inesperado, com a inserção de uma língua muito diferente das línguas indo-europeias, e, conseqüentemente, com o seu imaginário que se distancia bastante do ocidental. Além de trazer esses elementos, o texto constrói-se por meio da não definição essencialista. O autor, ao falar da importância do livro, destaca um pouco do que pode ser dito, ou melhor, sobre como realmente é difícil dizer algo exato e preciso sobre a obra:

a errância (lato sensu e metaforicamente), a indeterminação geográfica (expressa até mesmo no título... O Paraguai, sabemos, não tem mar... O “mar” do Paraguai é o balneário de Guaratuba, no Paraná, onde se passa a história... História?...), a ambigüidade, o mix contaminante e contaminador das línguas e também a sua prosa-em-abismo é que fazem do *Mar*, de todos os meus livros, seguramente o mais amado e estudado. (BUENO, 2000, s.p.)

⁵ De acordo com entrevista a Douglas Diegues sobre seu Portunhol Selvagem. Disponível em: <<http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/o-portunhol-salvaje-para-nao-iniciados/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

⁶ Essa questão é discutida no texto “Escola, escrita e valorização das línguas”. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/linguas/a-escola-e-a-escrita>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Os estudos mais correntes da obra são relativos à linguagem, à questão do portunhol e da hibridez, sobre se haveria, por exemplo, alguma regularidade ou ausência da mesma no uso do português, do espanhol e do portunhol. A língua guarani é citada nos trabalhos, mas não recebe muito destaque, uma vez que aparece em menor quantidade na escrita do texto. O que, no entanto, não deixa de ser muito importante para a construção da obra. As referências na língua nativa da personagem constituem, de certo modo, a trama da narrativa, revelada pelo *ñanduti*, espécie de tecido de origem paraguaia, que traz o tecer da aranha (*ñandu*), como parte também da cultura Guarani, e que a personagem protagonista tece enquanto formula o seu discurso: “lo que digo es todo um labirinto de arañas que van teciendo en las quinas de la casa” (BUENO, 1992, p. 17). *Ñandu* pode significar também sentir ou sentimento, então a personagem tece seus sentimentos, suas angústias e conflitos, constituindo a trama narrativa, como em um monólogo oralizado de memórias e emoções, já que não há um enredo linear, mas uma espécie de teia.

O que podemos depreender da narração é que ela se passa em Guaratuba, no litoral paranaense, mais especificamente no cabaré, ou no sofá da sala desse (ou da casa da personagem?), enquanto ela tece seu *ñanduti*, relembra memórias, desabafa, escreve ou relata para o Doutor Paiva o drama em que ela está envolvida devido à morte do velho, com quem ela vivia. Além disso, é difícil fazer afirmações seguras sobre um enredo. A personagem narradora começa seu relato com a “notícia”, parágrafo no qual introduz o texto, dando informações importantes sobre ele; na parte seguinte, faz uma espécie de apresentação sua: “Yo soy la marafona del balneário” (BUENO, 1992, p. 15). Contudo, a narrativa não é linear: a personagem faz voltas no tempo, contando e refletindo sobre fatos do presente, mas também do passado, e recontando, de outras formas, momentos relativos à morte do velho, como forma de explicar que não é culpada pelo ocorrido.

Se a marafona do balneário teme por sua vida, com a morte do velho, e sofre pelo envelhecimento e pela prostituição, existe todo um contexto por trás disso. A falta de perspectiva de futuro, devido às ameaças do presente, é constante. Nisso, tem-se uma das particularidades apontadas por Beatriz Resende (2008) como caracterizadoras da literatura contemporânea:

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente

que surge, impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2008, p. 28)

Entre a homogeneização cultural e as facilitadas trocas culturais atuais, o que mais se estuda, no entanto, é “a caracterização da cultura como fenômeno de hibridação” (RESENDE, 2008, p. 19), este no sentido consagrado por García Canclini. Sentidos diferentes também aparecem em outros momentos, inclusive como forma de rever conceitos do passado como o de miscigenação. A autora ressalta que entre os centros e as margens aparecem olhares deslocados, transversos, que dão forma à multiplicidade da criação literária, que aparece reativa, anti-hegemônica, “por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia” (RESENDE, 2008, p. 20).

A socióloga boliviana Silvia Cusicanqui (2010), por sua vez, faz uma crítica ao conceito de hibridez proposto por Canclini ao referir-se aos universos indígenas, pois, para ela, as identidades ancestrais não podem ser consideradas rígidas, muito menos podem, contudo, ser diluídas na ideia de hibridação:

La noción de “hibridez” propuesta por García Canclini es una metáfora genética, que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse. La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita. La noción de ch’ixi, por el contrario (...) plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (CUSICANQUI, 2010, p. 70)

Assim, a autora destaca positivamente o caráter conflituoso da coexistência de elementos heterogêneos que não pretendem fundir-se, mas se complementar, assumindo a diferença e garantindo a heterogeneidade, ao invés de um todo homogêneo. Essa noção de ch’ixi, proveniente da língua aimara, usada por Cusicanqui parece importante principalmente para compreender o caráter conflituoso da personagem na obra.

O crítico Martin Lienhard (1990), por outro lado, ainda que faça uso do conceito de hibridação, salienta que, mesmo rompendo com as teorias de mestiçagem, aculturação ou transculturação, que homogeneízam, não se pode dissolver a questão do *poder* da cultura ocidental colonizadora, que aparece muitas vezes dissipada ou mesmo anulada pelos discursos de *hibridismo*, *heterogeneidade* ou *pluralidade cultural*.

De fato, esses conceitos revelam que as práticas culturais não são rígidas, nem vinculadas basicamente a estratos culturais ou classes sociais, “cada miembro de una

sociedad latinoamericana actual participa, combinándolas a su modo, de muchas de las prácticas culturales que ofrecen los repertorios” (LIENHARD, 1990, p. 142). E, além disso, há evidentes diferenças socioculturais internas aos grupos marginalizados, populares ou subalternos, que resistem, mantendo (relativa) autonomia e criatividade.

Conforme propõe Lienhard (1990), as *literaturas escritas alternativas* são uma mistura divergente que se localiza marginalizada tanto para os setores dominantes quanto para os populares, revelando esses processos (desiguais) de negociação e conflito entre esses grupos, que surgiram diante da hecatombe da colonização. Esse enfrentamento e diálogo cultural entre as sociedades oral-populares, principalmente de origem indígena, e os grupos dominantes de ascendência europeia revelam uma literatura com diferentes graus de hibridez e de formas e, sobretudo, a resistência e a força dos universos de cultura oral, destruindo a imagem folclórica, que coloca a literatura escrita latino-americana como um apêndice da literatura ocidental.

A personagem, em *Mar paraguayo*, reflete sobre o ato de escrever, que a faz esquecer (“*olvido*”) as culturas orais. Assim, os indígenas (“*guaranis*”), as pessoas de origem popular, que se expressam pelo portunhol (“*castejanos*”) e as pessoas de culturas de origem africana (“*marafos afros duros brasileños*”), que têm o corpo e a palavra viva como mais importantes, são esquecidos e menosprezados pela escrita da história. Portanto, há a problematização da escrita como mais valorizada em imposição às culturas orais, e, talvez, por isso, a personagem sinta a necessidade da escrita como afirmação da sua existência:

Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silencio – estos vasos comunicantes, lo rubro de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos – todo se dice y se completan vivamente. E – por que – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. (BUENO, 1992, p. 32-33)

A escrita foi imposta às sociedades originárias da América, de modo extremamente traumático, como forma de sujeitar e desumanizar os povos que, no continente, viviam sob diferentes cosmologias e arquivos de memória. Para Lienhard (1990), a fetichização da escrita europeia foi a maior causadora de uma imposição cultural e comunicacional estabelecida como arma (de discurso) de poder em relação às sociedades autóctones. Essas práticas de consumação de poder se deram basicamente por

meio de processos político-religiosos e jurídicos ou notariais, quando os europeus, por meio de capitulações, antes mesmo de chegar às terras que chamamos hoje de América, já “dispunham” de “direitos” sobre os territórios que eram evocados em título pela realeza católica. O requerimento, posteriormente, deu conta de todo o valor performativo da escrita quando “realizou”, em 1513, a tomada de posse, pelos espanhóis, dos territórios dos povos originários.

Ainda no século XVI, no entanto, as denominadas literaturas escritas alternativas passaram a ser escritas por indígenas nas Américas a partir de necessidades diplomáticas. Isso porque, como dito, a escrita era a forma que mais se adequava à lógica de poder europeia, sendo, portanto, mais eficaz na busca das reivindicações dos povos originários:

los depositarios de la memoria y de la conciencia colectivas dejan de ser los sempiternos “informantes” a los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores, materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual (LIENHARD, 1990. p. 89)

Essa produção aconteceu, primeiramente, aos moldes das literaturas epistolares e foi o principal modo de comunicação destinado às autoridades coloniais ou republicanas, relatando na maioria das vezes “despojos, violências, abusos de parte eclesiástica o latifundista” (LIENHARD, 1990, p. 87). A alta elaboração literária e a visão histórica da realidade, exposta brilhantemente pelos autores, são fatores que fazem injustificáveis a falta de interesse da historiografia literária em relação a essas obras. No mesmo caminho, a literatura escrita alternativa produzida por escritores não indígenas, de diferentes maneiras, também pode ser reivindicativa ao representar os grupos subalternizados e as suas inquietações, conflitos e anseios, e com isso trazer à tona essa memória indígena, que, mesmo com todo o sufocamento, sobrevive. *Mar paraguayo*, dessa forma, pode ser considerada uma dessas obras que se caracterizam pela hibridez conflituosa, no sentido de Lienhard, aproximando-se também de ch’ixi trazido por Cusicanqui (2010).

3 Um saber situado – aposta no conhecer pelas emoções

A personagem narradora de *Mar paraguayo* expressa-se com palavras em guarani, língua que resiste no continente em relação às línguas e discursos oficiais, para sintetizar ideias importantes do seu pensamento em relação à sua vida, ou seja, mesmo que ela expresse-se em maior medida em portunhol, é em guarani que ela exprime seus

sentimentos mais profundos. Os Guarani são considerados dos mais resistentes ao processo de colonização sofrido, e a preservação até hoje de sua língua materna é um símbolo dessa resistência.

A maior parte do vocabulário em guarani utilizado pela personagem relaciona-se, entre outras coisas, à espiritualidade da sua etnia, com palavras como *Aguyje*, que significa, conforme o elucidário presente no final do livro, “estado de graça que, segundo os guaranis, permite ascender à Terra Sem Mal, onde moram os deuses” (BUENO, 1992, p. 74), ou como *cururu* (dança religiosa dos primeiros guaranis). A referência a animais, como *mboi* (cobra), *andirá* (morcego), também é de bastante relevância para o desenvolvimento da narrativa, bem como as palavras relativas à vida e ao amor, como *mboiraĩhu* (fazer amor), *mongetá* (amor); *tecové* (vida, pessoa ou persona). Há também a constante referência ao mar e aos barulhos relacionados à água, como *paraĩpieté* (abismo de mar) ou *chíní* (barulho da água quando ferve). A personagem utiliza-se de tal vocabulário quando fala de elementos relativos à sua cultura e quando quer expressar seus pensamentos em relação aos sentidos da vida no seu espaço-tempo.

O esclarecimento sobre alguns termos dá-se pelo elucidário, existente no final do livro, em que existem traduções em português para os termos em guarani. Essas traduções são, muitas vezes, difíceis de ser encontradas na literatura e os seus significados nem sempre correspondem exatamente àquilo que podemos supor. A palavra *Ñe’ẽ*, título da segunda parte da obra, na qual a personagem apresenta-se, recebe a tradução como “palavra; vocábulo; língua; idioma; voz comunicação; comunicar-se; falar; conversar” (BUENO, 1992, p. 77), no entanto, essa palavra tem um significado espiritual muito importante nas culturas Guarani, correspondendo a um universo muito mais abrangente do que a simples comunicação, podendo ser traduzido como a “alma palavra”, ou seja, uma entidade espiritual. A “alma palavra” aparece em outro momento, associada ao *suruvu*, mito no qual a palavra transforma-se em pássaro.

Isso revela os limites interpretativos da obra, dado que apresenta elementos complexos do imaginário Guarani. Mesmo no que se refere a palavras aparentemente mais simples como *mboi*, que significa cobra, não temos acesso a uma representação exatamente igual, dependendo do contexto, já que isso faz parte de uma percepção do universo diferente do ocidental. A língua guarani, do tronco Tupi, divide-se em algumas variantes – além do guarani paraguaio, que é idioma oficial do país, junto com o espanhol –, como a *ñandeva*, a *kaiowá* e a *mbyá*, espalhadas pelos territórios do Paraguai, Argentina, Brasil, Uruguai e Bolívia. Nesse sentido, pode haver variação no modo de

escrever ou mesmo de significado de algumas palavras dentro da própria língua, dependendo do contexto.

A presença da língua materna, mesmo que resulte em pedaços imperfeitos e híbridos, tendo a estrutura e o léxico mesclados a outras línguas, marca a necessidade de situar a perspectiva como tendo origem num território e materializada num corpo. As referências sensíveis são abundantes nos modos como a narradora rememora paisagens, pessoas, animais, enfim, seus lugares de memória – como enfatizado acima, as alusões aos bichos simbolicamente relevantes, a importância dos sons da água e mesmo as variações em torno do amor como um eixo central da vida e a espiritualidade Guarani. Isso pode ser lido a partir das teses do filósofo argentino Rodolfo Kusch a respeito de um modo de pensar americano, que entende como “seminal” e fundado no conceito de “estar no más”, estar aqui, com raízes na vida e na inconstância dos ciclos. Tal pensamento é resultante do que experimentou no cotidiano durante suas estadas de campo realizando estudos.

Um dos casos que o autor toma para suas formulações envolveu um ancião dos Andes que, frente à perda de colheita e de gado por conta da seca, rejeita a compra de uma bomba hidráulica, solução tida como simples e efetiva por visitantes de fora da comunidade. A incompreensão é seguida da comparação de fenômenos linguísticos semelhantes em diferentes línguas indígenas; um deles é que nestas se tende “a registrar acontecimientos antes que cosas, mientras que las lenguas europeas registran más bien cosas que acontecimientos” (KUSCH, 2007, p. 279). Disso derivam apontamentos que denotam um predomínio do sentir sobre o ver. Assim, o saber não é superficial, mas do coração, de uma realidade constituída não por objetos, mas por movimentos e aconteceres dentro dos sujeitos. A resolução do problema, segundo essa visada, não deveria ser buscada fora, mas dentro de si. É assim que compreende o gesto do ancião que consiste no ritual cunhado pela sua cultura para enfrentar a falta de chuva, uma solução pessoal porque o “ritual compromete al hombre” (KUSCH, 2007, p. 285). Comprar uma bomba resolveria o problema por uma exterioridade ao sujeito.

Vivendo afastada do contexto da sua aldeia, desde não se sabe quando, a personagem, mesmo em meio às suas preocupações mais imediatas, revela em alguns momentos a sua memória ancestral coletiva, o que seria para Kusch seu vínculo profundo com o modo de pensar americano:

el sol crepúsculo entreteciendo-se de úmidos cambiantes: epácios de onde ya pueden mober-se las ocupaciones cerimoniales de la luz y de la luna: por entre la copa de los sombrêros ô entre los duros vacíos de la higuêra que devastan de sombra y sospeición al entardecer del balneario: higuêra, côpa, sombrêros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enternecen se todavía tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidias hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidias hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonía, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó. (BUENO, 1992. p. 42)

O trecho acima faz referência aos astros, sol e lua, que se entrelaçam à paisagem, com jogo de luzes, conforme avança o entardecer. Movem-se, dançam no céu, enquanto divindades importantes nas culturas Guaraní. Esta cena entrelaça-se às vozes dos mais velhos, as vozes ancestrais que chegam pela memória da personagem e só abrandam-se quando tecem – ela está tricotando. Como no exemplo de Kusch, um saber do coração que repercute num acontecimento: o tecer da mulher e das agências naturais. A referência ao tecer da natureza que ensina é lembrada pela personagem: *ñandu*, a aranha. A única teia melhor tecida que a da aranha é referida como a da folha das árvores, no caso, a da figueira. Sua folha é tão bem tecida que, como uma sinfonia, entrelaça-se, verde, como um xadrez, às aves e aos seus cantos, que seguem o “andamento feliz de uma liberdade”.

Ou seja, tudo está interligado, como em um “arabesco”, elemento de formas geométricas da arte islâmica que remete às formas de plantas e animais e simboliza um padrão infinito do mundo material e imaterial. O *ñanduti*, tipo de tecido que a personagem tece e, por fim, o *ñandurenimbó*, a teia de aranha, também pode fazer referência a essa conexão do mundo. Como no exemplo do altiplano andino trazido por Kusch, é o ritual que compromete a pessoa, ritual que a mantém no seio da cultura originária, um pensamento do coração e arraigado ao território. A forma como o texto está escrito nesta parte do livro também remete ao tecer: tudo se interliga pelos dois pontos, não há quebra do texto pelo ponto final e pelas letras maiúsculas.

Esse universo indígena, do não humano, conectado, interfere na construção da vida e da linguagem da personagem, impondo-se: “toda me esfuerzo para erguer-me com las manchas y gran exércitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos com el guarani que viene a mim, hormiga, tahiĩ, tahiĩquaicurú, aririi, aracutí” (BUENO, 1992, p. 33). A língua toma corpo e agência animal, soa como os animais, afeta o corpo-território da mulher assujeitada que, tomada por esses espíritos e presenças, resiste.

Para Escobar (2016), esse mundo conectado pode ser chamado de mundo ou ontologia relacional, em que “*nada preexiste las relaciones que la constituyen*. Dicho de otra forma, las *cosas* y seres solo existen en relación con otros, y no tienen una vida propia” (ESCOBAR, 2016, p. 18). Existe, dessa forma, uma interdependência num mundo de seres (e não de objetos) em permanente fluência e movimento que se vão entrelaçando e formando um grande tecido que continuamente evolui. Essas ontologias relacionais pertencem a muitos povos originários, camponeses e afrodescendentes que habitam (e não ocupam) territórios nos quais vivem e desenvolvem-se de maneira completamente diferente e difícil de mapear ou medir na medida em que constituem uma lógica *rizofórica*, em que as práticas organizam-se interligadas com a natureza, e que, de fato, existem porque não separam natureza de cultura. Essas ontologias vão de encontro à ocupação ontológica dos territórios pelo que o autor chama de Mundo Mundial (que podemos chamar de ocidental, globalizado, capitalista, patriarcal, etc.) que destrói territórios pertencentes a ontologias relacionais, dado que separa natureza de cultura e é baseado em interesses econômicos.

A diferença ontológica é expressa na obra, por exemplo, quando a personagem, no cabaré, reflete, em tom pessimista, sobre sua vida intermeada de coisas sem sentido, “sem direção”, em oposição à memória ancestral relembrada nas danças da sua etnia, que estão carregadas de sentido, de “alma”:

La danza bruja de las horas, ah que danza, señor, señorito, sin el alma del cururu, del cateretê, añaretãmeguá, la danza en la sombra, el error sin dirección de lo lúgubre, de las mariposas ô de la lluvia en los inviernos de mi niñez cativa de la lama, del polvo ô de las calles húmedas y de los pueblos sin suerte ni destino. Casa antigua. Mi tava, tavaiguá. (BUENO, 1992, p. 20)

Na vida Guarani, a dança é parte importante da conexão com o cosmos, do equilíbrio da vida, mas ela participa agora da “dança bruxa das horas”, possivelmente à espera de um cliente, enquanto relembra sua infância na aldeia (*tava*) e recorda que a velhice está chegando e ela está sozinha.

Em entrevista ao programa Roda Viva⁷, o escritor e ambientalista Kaká Werá Jecupé, ao falar da questão de sobrevivência de grupos indígenas na cidade de São Paulo, afirma que “os Guarani, especificamente, são profundamente arraigados na sua

⁷ “Roda Viva | Kaká Werá | 09/01/2017”: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwU5KNMf014>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

identidade, nos seus valores, na sua cosmovisão”. Jecupé continua sua fala afirmando que “eles se preservam, resistem, por causa de algo que eles chamam de Ñande Reko, que é a sua identidade ancestral, a sua autoexpressão” (JECUPÉ, 2017, s.p.).

Segundo o escritor indígena, os Guarani, povos de origem Tupi, foram um dos primeiros povos a terem contato com a colonização europeia. Assim como as demais comunidades originárias das Américas, eles vivem o impacto de terem que se adaptar à realidade que lhe é imposta, essa que é na maioria das vezes, difícil, dura, socialmente conturbada, chegando a limites de falta de meios de sobrevivência em meio a tantas dificuldades sociais. No entanto, eles resistem, adaptando-se a essas realidades e, ao mesmo tempo, mantendo as suas identidades ancestrais “devido a sua visão de mundo, que é complexa, é profunda” (JECUPÉ, 2017, s.p.) e tem, de acordo com o escritor, doze mil anos de presença na América. Os Guarani desenvolveram, pois, durante os últimos quinhentos anos, uma arte de adaptabilidade em receber o impacto da expansão urbana e ao mesmo tempo manter os seus valores internos.

Interculturalizar para descolonizar

O autor, então, construiu uma personagem que se distancia daquela sem voz e relegada ao passado que ficou congelada na literatura brasileira a partir da escrita de Alencar. A personagem de Bueno, por sua vez, é contemporânea, ambígua, conflituosa, ch'ixi, no sentido exposto por Cusicanqui (2010). É dela a voz que busca ser ouvida durante toda a narrativa, ativa no texto porque de pouca voz na vida e imersa numa culpa que não tem. Acabou inserida num contexto afastado de sua origem e teve de submeter-se a outro modo de vida. Não deixou, por isso, de ter em si a sua memória ancestral.

É quando o leitor tem contato com outro modo de perceber e sentir a vida, agônico, mas potente para pensar e sentir os efeitos da colonialidade que esmaga modos outros de estar no mundo e de perceber o universo. O escritor trouxe, além disso, para a escrita brasileira línguas que revelam a diversidade duma sociedade que é pluricultural, mas que inferioriza ou simplesmente apaga essas outras culturas. A personagem lamenta: “en el balneario de Guaratuba ninguno que hable, nadie, ninguno, mi idioma que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio” (BUENO, 1992, p. 70).

O texto, criativamente, por meio do elucidário, assim como das estratégias linguísticas de repetição, ajuda o leitor falante de português a acessá-lo, mesmo não

sabendo o espanhol ou o guarani. Cria essa língua literária que se aproxima dum portunhol falado, instigando um contato com essa ontologia relacional que está tão perto e ao mesmo tempo distante. A personagem, por vezes, explica sua própria língua “En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad.” (BUENO, 1992, p. 18). Isso revela a intenção do autor de voltar-se para um público brasileiro que pouco se aproxima dos outros povos latino-americanos e menos ainda dos povos indígenas que dividem o mesmo território nacional. Para Cusicanqui:

La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo. El retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora permitirá crear un “nosotros” de interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo. La metáfora del ch’ixi asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos. (CUSICANQUI, 2010, p. 70-71)

Como aponta Cusicanqui, a prática de descolonização do imaginário passa não só pelos atos, mas também pela língua com que se nomeia o mundo. Wilson Bueno tentou no seu texto que o leitor tivesse acesso ao que diz a personagem, aos signos linguísticos, mas o acesso ao significado, ao que ela quer dizer, não é dado concretamente. Fica, então, a possível angústia de não entender especificamente o que essa personagem é ou quer dizer. A obra traz inúmeras referências e metáforas que se referem tanto a um pensamento ocidental como a um pensamento indígena na direção de uma forma dialógica de construção de conhecimento. A personagem, dessa forma, apropriou-se de outras representações e interpretações do mundo, expressa nas suas referências, por exemplo, à poesia brasileira. Isso, no entanto, não afeta o seu “duplo” indígena, como apontado por Cusicanqui, pois ambos coexistem conflituosa e libertariamente.

Em todas as suas extensões, a colonialidade, no entanto, não tem permitido que haja um espaço de interculturalidade em terras latino-americanas, pois, embora haja uma pluralidade de culturas, a cultura hegemônica europeia predomina e inferioriza as demais. Isso trouxe, e ainda traz, como acontece no percurso da personagem, experiências catastróficas para os grupos que foram racializados, mas também para as sociedades em geral, dado que as impedem de reconhecerem-se em outras formas de viver e de estar no mundo, ao mesmo tempo que as desumanizam.

A colonialidade está intimamente ligada ao padrão global de poder que se mostra insustentável, material e subjetivamente, na medida em que tem destruído o planeta (a terra, a água, a biodiversidade) e as condições de vida de grande parte das pessoas que nele vivem (desumanização, espoliação, escravização). Dessa forma, acredita-se que o caminho da interculturalidade, enquanto parte do projeto de(s)colonial, suscite a reflexão acerca dos nossos modos de vida, Estado e sociedade ao impulsionar “o encaminhar un interpensamiento e interrelacionamiento que no tienen la pretensión de asumir la perspectiva del otro sino de permitir que la diferencia intervenga en uno, abriendo así nuevas perspectivas interculturales de vivir “con” o “con-vivir” (WALSH, 2009b, p. 15).

Acredita-se, assim, na importância da abertura de um diálogo com saberes de ontologias relacionais – não só na literatura – para buscar uma “interculturalidade crítica”⁸, apoiando-se num resgate do passado histórico de colonização a fim de assumir as assimetrias hoje vigentes ao tocar nos processos político-históricos de opressão e condenação dos povos ameríndios e de origem africana (WALSH, 2009a).

A interculturalidade só será possível quando houver um ambiente de igualdade entre culturas, ou ontologias, no sentido de Escobar (2016), por isso, o projeto intercultural destaca a relevância do papel das instituições e das Constituições nas sociedades coloniais americanas. A presença indígena foi amplamente apagada do projeto político e social do Brasil até a conquista de alguns direitos previstos pela Constituição de 1988. Esta, infelizmente, vem sendo ameaçada, assim como a democracia, por setores conservadores da sociedade, que pretendem regredir a um projeto patriarcal e racista, reproduzindo ainda mais uma lógica colonialista em prol da exploração tanto da natureza quanto das pessoas que foram racializadas. Por isso, vivemos um momento importante para buscar espaços alternativos a essa colonialidade, com a esperança de que um dia atinjamos a interculturalidade.

REFERÊNCIAS

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Secretaria do Estado do Paraná e Editora Iluminuras, 1992.

⁸ A interculturalidade crítica faz contraponto à interculturalidade funcional, que está em consonância com as ideias do multiculturalismo, por exemplo, e que não estão engajadas nas lutas pela igualdade de direitos em meio à diferença, pois estão ligadas à globalização e ao capitalismo.

_____. Uma conversa com Wilson Bueno. **Suplemento de Minas Gerais**, 200. Entrevista concedida a Cláudio Daniel. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4594>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'xinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ESCOBAR, Arturo. Sentipensar con la Tierra: Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur. **Revista de Antropología Iberoamericana**, v. 11, n. 1, jan-abr 2016, p. 11-32.

FLORENTINO, N. N. L. **Entre gêneros e fronteiras**: uma leitura de Mar paraguayo, de Wilson Bueno. 2016, 198f. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

JECUPÉ, K. W. Roda Viva | Kaká Werá | 09/01/2017. Entrevista. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwU5KNMf014>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

KUSCH, Rodolfo. **Obras completas**: 1. ed. Rosario: Fundación Ross, 2007.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella**: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988). Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1990.

PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaiá. In: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Secretaria do Estado do Paraná e Editora Iluminuras, 1992.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

WALSH, C. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: *in-surgir, re-existir e re-viver*. In: CANDAU, Vera Maria. **Educação Intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas, Rio de Janeiro: 7 Letras. 2009, p. 12-43.

_____. **Interculturalidad, estado, sociedad**. Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: UASB-Abya-Yala, 2009b. Disponível em: <<http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wpcontent/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 dez. 2017]

A DONA DO MATO E OUTRAS HISTÓRIAS QUILOMBOSERTANEJAS¹

Carlene Vieira Dourado*
Mauren Pavão Przybylski**

RESUMO: A comunidade de Volta Grande, pertencente ao município de Barro Alto (sertão baiano) é um espaço rico em narrativas orais que denotam os modos de vida e legitimam a identidade de uma comunidade, originalmente quilombola. Assim, e considerando as manifestações culturais e os costumes relacionados às práticas religiosas e artísticas e aos modos de vida expressos e transmitidos pela oralidade, este artigo pretende – a partir de uma breve seleção de histórias narradas por um morador – Seu Dequinha – analisar as crenças, costumes, hábitos e as relações que permeiam tais histórias. Além de dialogar com autores como Costa (2015) e Alcoforado (2005, 2008) entre outros, na tentativa de dar conta de aspectos importantes das poéticas orais, pretende-se ampliar a pesquisa, pensando na comunidade com base em uma *sociologia das ausências* (SANTOS, 2002) e do que se compreende como uma perspectiva *decolonial* (MIGNOLO, 2008). Intentamos, portanto, apresentar causos, mitos e lendas que compõem o imaginário quilombola e constituem o patrimônio imaterial da comunidade, na medida em que são elementos legitimadores do que entendemos como uma identidade quilombosertaneja, originária de um sertão que é negro rural.

Palavras-chave: Poéticas Oraís. Pensamento decolonial. Identidade Quilombosertaneja.

ABSTRACT: The community of Volta Grande, belonging to the municipality of Barro Alto (Bahia hinterland) is a rich space in oral narratives that show the way of life and legitimize the identity of a community, originally quilombola. Thus, considering the cultural manifestations and customs related to the religious and artistic practices and expressed lifestyles and transmitted by oral tradition, this article aims - from a brief selection of stories told by a resident – Sr. Dequinha – analyze beliefs, customs, habits and relationships that pervade such stories. In addition to dialogue with authors such as Costa (2015), and Alcoforado (2005, 2008) among others, in an attempt to account for important aspects of oral poetry, intended to widen the search, thinking of the community based on a sociology of absences (SANTOS, 2002) and what it is understood as a colonialist perspective (MIGNOLO, 2008). We would present stories, myths and legends that make up the quilombola imaginary and constitute the intangible heritage of the community, to the extent that they are legitimizing elements of what we understand as a quilombosertaneja identity, originating from a hinterland that is rural black.

Keywords: Oral Poetics. Decolonial thought. Quilombosertaneja Identity.

¹ Este artigo é uma ampliação da dissertação de mestrado intitulada Poéticas Oraís e identidade etnicorracial na comunidade quilombola de Volta Grande – BA, de autoria de Carlene Vieira Dourado.

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural - UNEB campus II. E-mail: karlinedourado10@hotmail.com

** Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. (PNPD – Capes / UNEB campus II). Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (UFRGS) e Mestre em Teoria Literária (UFSC). Coordenadora do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Biênio 2016-2018). E-mail: maurenpavao@gmail.com

1 Primeiros passos: conhecendo Volta Grande.

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita é necessário situar brevemente o *locus* de pesquisa. Localizada no centro-norte baiano, especificamente na microrregião de Irecê, no chamado Território de Irecê, sertão baiano, a comunidade de Volta Grande, município de Barro Alto, dista da sede de, aproximadamente, cinco quilômetros e cerca de 564 quilômetros de Salvador, capital baiana. A população geral do município, conforme dados do IBGE, está estimada em, aproximadamente, quatorze mil habitantes, sendo a comunidade composta de algumas dezenas de famílias, em torno de 54.

Volta Grande não é a única comunidade quilombola do município de Barro Alto, existem, na verdade, outras cinco comunidades que foram reconhecidas, embora nenhuma delas tenha conseguido ainda a titulação e demarcação de suas terras. São elas: Barreirinho, Cafelândia, Malvinas, Rua do Juá, Volta Grande, Barreirinho, Cafelândia e Segredo são comunidades rurais. Rua do Juá trata-se de uma rua, óbvio, que se localiza na sede do município. Malvinas é também uma rua (chamada de bairro) pelos moradores e localiza-se no Distrito de Lagoa Funda, um dos povoados mais desenvolvidos economicamente do município.

Nenhuma delas recebeu, até o presente momento, a titulação das terras pela FCP, direito garantido pelo artigo 68 do ADCT. Isso se deve a fatores de natureza diversa, inclusive por questões burocráticas nos vários segmentos sociais. Volta Grande recebeu a certidão de autodefinição da FCP em 2010, após a declaração de autodefinição da comunidade, formalmente expressa na ata de reunião da AMVG (Associação de Moradores de Volta Grande), datada de 28 de outubro de 2008.

A comunidade recebeu esse nome, conforme narrativa de seu Dequinha, e de outros moradores mais antigos, por conta da longa volta que tinham que dar para chegar a Volta Grande, tendo em vista que, na época, não havia estrada e era de difícil acesso para os primeiros moradores que ali chegaram.

Dentre essas famílias, algumas se destacam por serem atuantes em associações, como na comunitária, na representação sindical do município, tanto do sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras rurais como também no sindicato dos servidores públicos municipais, além de atuações em ONGs. Um dos jovens da comunidade, o jornalista Uilson Viana realizou sua pesquisa sobre a memória e identidade dos volta-grandenses que resultou em seu trabalho de conclusão de curso. Assim como Uilson, outros

moradores da comunidade, como Jailso Francisco, Luís Viana, Jackson Oliveira Euvaldo Francisco, dentre outros que trabalham e estudam em outras cidades demonstram o cuidado de estarem sempre presentes na comunidade e buscarem melhores condições de vida por meio de projetos ligados a ONGs, associações e entidades federais.

Conforme relatório produzido pelos próprios moradores pesquisados, por iniciativa da AMVG, Volta Grande já existe há mais de cem anos, sendo que as primeiras famílias vieram de Santa Cruz, comunidade do mesmo município, e, conforme depoimento de Seu Dequinha, essas famílias foram atraídas pela boa qualidade da terra.

A escolha da comunidade para a pesquisa deve-se ao fato de o grupo rural apresentar-se de forma ativa nos eventos culturais do município e de outras localidades. Promovem vários eventos, tais como: campeonatos de futebol entre as comunidades quilombolas, os festejos do padroeiro da comunidade São João Batista, que coincidem com os festejos juninos dentre outras manifestações que serão detalhadas no decorrer deste trabalho e que me chamaram a atenção, pelo fato de Volta Grande distinguir-se das comunidades em seu entorno.

Um aspecto negativo não somente na comunidade, mas em toda a região, é a falta de chuvas que compromete a qualidade da terra, já que a agricultura depende dessa, o que leva muitos moradores a procurarem melhores condições de vida em outras cidades. Isso se torna um aspecto negativo, tanto do ponto de vista do crescimento da comunidade, quanto em relação à questão da preservação da cultura ancestral, uma vez que esses sujeitos, em contato com outras culturas, tendem a deixar de lado, mesmo que involuntariamente, suas crenças, hábitos e costumes.

A memória da história oral, transmitida entre as gerações é, portanto, uma forma de se corresponder com seu passado. Os traços da ancestralidade comum estão presentes nos modos de vida da comunidade, nas narrativas desses quilombolas, por meio dos causos, das lendas e dos mitos que configuram a identidade coletiva e/ou cultural dos remanescentes e que serão analisados no decorrer deste artigo.

No entanto, ao tratarmos de comunidades quilombolas precisamos levar em conta de que modo as identidades desses sujeitos são formadas. Não é, a nosso ver, possível repensar essas identidades de forma estruturalista; precisamos nos aportar no pensamento decolonial (MIGNOLO, 2008), em novas epistemologias que deem conta de afirmar política, social, cultural e historicamente povos silenciados pela modernidade colonial, dentre eles os povos originários latino-americanos e os sequestrados da África para a

América (SANTOS, 2010a apud GERVASIO; SILVA, 2014), nesse caso os escravos, que, depois da libertação deram origem às comunidades quilombolas.

Pensar no surgimento dessas comunidades nos remete a questões de identidade, sem perder de vista o ponto de vista da descolonização. É o que veremos na sequência.

2 Breves relatos sobre questões de identidade e descolonização

Assim, nossa opção de análise, ao levar em conta a identidade, quer não só ampliar àquela de Hall (2002) que a considera como algo em constante construção, mas que pensa na “identidade em política, crucial para a opção descolonial” (MIGNOLO, 2008).

As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais. Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação”. **A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos e projetos de descolonização). Todas as outras formas de pensar (ou seja, que interferem com a organização do conhecimento e da compreensão) e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades.** (MIGNOLO, 2008, p. 289, grifos nosso)

Ao se pensar nas narrativas da região de Barro Alto é preciso que contextualizemo-nas dentro de uma perspectiva descolonial, visto que a luta dos próprios narradores é política; suas histórias giram em torno de suas ancestralidades, da posse de terra, ou seja, de temáticas que tensionam a colonização sofrida. Essa tensão, a partir de ações políticas organizadas por identidades que foram alocadas em determinados espaços (por exemplo, não haviam remanescentes antes da formação dos quilombos, do processo de escravidão) é própria de comunidades que querem se libertar do processo de construção racial e identitário advindo de uma perspectiva imperialista. O que os narradores querem, a partir de seus relatos, é criar sua verdade histórica, é mostrar como realmente os fatos ocorreram sob o prisma de quem viveu as mazelas da dominação hegemônica.

Essa reflexão leva-nos a outra, intimamente relacionada ao caráter identitário, que é a da recuperação da relação do quilombo brasileiro com o africano e sua importância como forma de resistir à escravidão (MUNANGA, 2001). Na verdade, essa resistência à escravidão foi o que os levou à busca e/ou legitimação dessa identidade quilombola.

Nascimento e Silva (2012) acreditam que mais que um refúgio para negros, os quilombos serviram para unir homens e mulheres que, inconformados com a ideia de viver sob um regime escravocrata, desenvolviam laços de solidariedade e fraternidade na reconquista de sua dignidade.

Assim, a ênfase na definição deve, então, ser posta sobre o binômio resistência e autonomia, e não sobre o ato da fuga. **A formação de quilombos não foi esporádica nem pontual em nosso país. Onde houve trabalho escravo, houve também a rebeldia a ele, muitas vezes sob a forma de quilombos.** Esses foram de vários tipos, pequenos, grandes, próximos às cidades ou bem distantes delas, variavam também na forma de organização e em sua origem. **Contudo, mesmo sendo o quilombo o lugar da liberdade e da reconquista da dignidade, mesmo tendo relações com o que veio a ser o quilombo na África, não se pode deixar de dizer que o quilombo não é a África, e seus membros não serão africanos, e sim um novo tipo de brasileiros.** (NASCIMENTO; SILVA, 2012, p. 5, grifos nossos)

Ou seja, com base nas autoras, a formação dos quilombos foi, antes de tudo, um ato político, pleno de rebeldia. As lutas por libertação, que os assemelham aos quilombos africanos, são parte do que entendemos como um pensamento descolonial, que aposta em outras epistemologias, em outras formas de se voltar o olhar para determinadas comunidades, como é o caso da de Barro Alto.

E, se retomarmos a região a ser aqui estudada, a identidade dos voltagrândenses é construída num ambiente do sertão rural, o que o torna ainda mais singular. As manifestações populares desses quilombolas, sobretudo as histórias que analisaremos aqui são impregnadas de elementos locais/rurais, especificamente, do interior do sertão baiano, de modo que as figuras lendárias como a Dona do mato apresentam hábitos, crenças e costumes sertanejos, daí a criação do neologismo *quilombosertanejo*.²

Dada essa breve discussão acerca de identidade e questões de descolonização, partimos à apresentação de Seu Dequinha e da história da lenda viva.³

3 Seu Dequinha e a história da lenda viva

² A lenda da Dona do mato será relatada mais adiante, a seguir será apresentada a história da lenda viva, narrada por um dos moradores da comunidade, Seu Dequinha. Na verdade, todas as histórias descritas aqui, foram contadas por esse narrador, grande colaborador e de memória extraordinária.

³ Estamos cientes que os conceitos identidade e descolonização merecem uma maior explanação, mas, considerando que o intuito de nosso artigo é a análise das histórias quilombosertanejas, utilizamos-lhes naquilo que julgamos necessário para melhor compreensão do processo de (des)colonização e formação de identidade dos sujeitos da região.

Seu Dequinha, atualmente tem 64 anos, terminou o ensino básico há pouco tempo e é legitimado na comunidade como contador de histórias e grande sábio da cultura popular.

Ele conta...

Tem a história de uma mulher, que aconteceu aqui na nossa região, a filha que bateu na mãe, aí a mãe excomungou ela com palavras feia né? palavras que com certeza pertence ao sujo né?.. Aí passou um tempo, essa menina caiu na cama, adoeceu, numa situação triste e começou criar pelo assim no corpo, ficou com o corpo todo peludo e crescer as unhas. Tinha pessoas que ia lá aí via ela e ficava com medo, ôtros ia pa visitar e nã tinha corage de entrar no quarto e muitos falava também que ela não ia morrer. Ela mermo falava que ela não ia morrer, ela ia desaparecer, com um tempo ela ia desaparecer, mas passado um tempo apareceu uma pessoa, um grupo de crente e foi lá cuidar dela, conseguiu cuidar dela assim, cortando as unhas e dando banho nela e ajeitano e vestino rôpa nela pa ficar com o corpo todo coberto com a rôpa e ela ficava mais era dethada, e começaro cubrir ela com um pano, um lençol branco. A gente quando ia lá visitar ela nã via mais o resto do corpo, só via o rosto, o resto do corpo mais a gente não via né?

E ela ficou muito tempo incima dessa cama, parece que foi dezessete anos, se não me engano parece que foi dezessete anos, aí ela vei morrer no ano passado.

Aí quando ela morreu levaro pa sepultar em Queimada do Rufino.

Essa mulher também, ela tinha assim um negoço assim com ela né, nã sei se era...era um puder que ela tinha com ela que a pessoa que ela via com muito tempo que ela era sã, até a vez quando ela era bem mais nova e chegava na casa dela quando pisava no terrêro da casa dela, ela cunhicia, tinha vez que cunhicia até as pisada, quando a pessoa ia conversano, ela cuchecia pela voz, ela conhecia pelas palavra que a pessoa chegava falano, já sabia que tinha gente cunhecida dela ali, a pessoa que ela cunheceu antes né? E o pessoal ficava abismado com aquilo ali que acunticia com ela né?

Ela recunhicia as pessoa, só no chegar do terrero, já tava sabeno, “fulano vem aí”, inclusive, meu irmão passou na casa dessa pessoa e ela reconheceu ele né? Ele passou no terrero aboiano e ela conheceu por que o meu irmão ia tocano um gado e ela cunheceu ele pelo aboio né? E aí ela falou pra ele que ele passou lá e ele falou “eu passei mesmo”. Foi uma pessoa que sofreu muito, mas foi assim né a sina dela inté no dia que Deus levou (Seu Dequinha, 2014, 62 anos).

Essa história relatada acima, em sua perspectiva, é real. Várias pessoas conheciam a senhora mencionada, comentavam sobre ela e chamavam-na de “lenda viva”, “a mulher que não ia morrer”, uns diziam que ela viraria cobra, que tinha uma pele diferente, escamada e bem oleosa. O que sempre intrigou as pessoas é o motivo pelo qual ela adoeceu e não se levantou mais da cama, além do suposto poder ou mediunidade em reconhecer as pessoas pela pisada. Quando alguém a visitava, assustava-se quando se aproximava de seu quarto e ela agradecia a visita dizendo o nome da pessoa, antes mesmo de vê-la ou só em ouvir a voz de quem passava em frente a sua casa, conforme exemplifica Seu Dequinha.

Algumas pessoas contam essa versão de que o fato de ter batido em sua mãe, essa a excomungou e rogou-lhe a praga desejando sua prostração em cima da cama até a morte; outros, porém contam que a praga, o castigo partiu do fato dela ter batido numa cachorra parida.

Entre o verdadeiro e o verossímil, o real e o fictício, a multiplicação dos detalhes, que parecem verdadeiros, é que teremos a ficção enraizada no real. É assim que o sobrenatural intervém na realidade e que a justiça humana e a justiça divina se entrelaçam. A criminosa possui, sob a moral aparente do exemplo, a não ser seguido, toda uma memória de lutas e afrontamentos. **“Discurso de prevenção e adversão, nascido da necessidade de demarcar o normal e o anormal, o moral e o imoral, a lenda relata a transgressão, o interdito” (DION et al., 1999, p. 225-241). Os transgressores, pelo antimodelo que encarnam, colaboram para o estabelecimento das normas e à coerência, já que nessas narrativas é sempre a partir do antimodelo que vai nascer o modelo. (PRZYBYLSKI, 2008, p. 89, grifos nosso)**

Ou seja, o que o relato acima nos mostra, vai ao encontro de algo que é próprio da lenda: o fato de o antimodelo nascer do próprio modelo. A praga rogada pela mãe é, de certa forma, um modo de mostrar o que acontece àqueles que transgridem.

No livro *Superstições no Brasil*, Câmara Cascudo faz uma breve análise sobre o ato de rogar pragas, definindo da seguinte forma:

Diretas, adaptadas, sugeridas por associação mental. A expressão rogar pragas evidencia ser indispensável a suplicativa da intervenção divina para realização do desejo maléfico. [...] as verdadeiras pragas implicam a forma recorrente, “Deus permita, Deus seja servido, Deus queira”, condicional incluindo a cumplicidade onipotente. Deus será o responsável na punição do culpado. [...] a maldição é indeterminada, cabendo a Deus a penalidade. (CASCUDO, 2002, p. 477)

Conforme abordagem de Cascudo, a penalidade é escolhida por Deus e não pela pessoa que deseja o mal à outra. O que contraria a visão cristã da benevolência e amor divino aos seus filhos, entretanto, é comum ouvirmos expressões populares nos alertando a não fazer algo errado, pois “Deus castiga”. De todo modo, acredita-se que o sofrimento enfrentado pela senhora da narrativa é um castigo por ter transgredido uma regra social e religiosa ultrapassando a desobediência aos pais, portanto uma má conduta que deve ser punida e exemplificada para que não se repita. Embora não se possa provar, esse suposto castigo parece ter sido consequência de um problema dela com sua mãe, sem a participação divina.

Na verdade, conforme afirma o narrador, a mãe amaldiçoou a filha clamando ao demônio que Seu Dequinha chama de “sujo”, conforme transcrição: “aí a mãe excomungou ela com palavras fea né? palavras que com certeza pertence ao sujo”.

Quanto à penugem, às supostas escamas em sua pele e ao dom mediúnic ou poder de identificar as pessoas que se aproximavam da sua casa são análises complexas, requer um estudo que foge ao escopo deste artigo.

Por hora limitamo-nos à abordagem das histórias sobrenaturais que povoam o imaginário de Volta Grande como a história do homem que virava moita⁴ também narrada por Seu Dequinha da seguinte forma:

Também n'outro povoado aqui que pertence Barro Alto, uma senhora ia pra roça e ia um velhinho na frente dela né, e mais ou menos uns cem metros na frente dela, aí o homem desapareceu, aí o homem virou uma moitinha e ficou assim do lado, aí a vea passou encostado assim e ficou olhando pra moita aí falou assim: “own deixa de bestage quem é que não sabe que é tu que ta aí fulano, aí ele saiu não falou nada, a moita não respondeu nada, moita não fala né (risos). E ela foi embora pra roça dela buscar até melancia, quando voltou a moita já não tava mais. Aí ela passou de frente da casa dele, antes de chegar na casa dela, primeiro passou na casa dele e ele tava sentado na porta e falou:

- “pra que foi que tu foi falar que era eu que tava lá? Precisava falar?”

Aí ela disse: - ‘ eu sabia que era tu mesmo que tava lá mesmo, eu falei por isso’.

Aí ele disse: “N’era pra falar não”

Ela: “pois é eu já falei”

Aí depois passou uns tempo e ela foi contando essa história né e passando pro pessoal e aí essa história ficou conhecida aqui na região, “do homem que virava moita.

E dizia também o pessoal que esse pessoal que tem esse negocio de virar, de transformar assim em objeto né, é moita, é banco...outras coisa é pelo uma oração que disse que encontraram uma oração no livro de São Cipriano, a oração da defesa do corpo e aí eles aprendiam essas oração né, essa leitura e aí pegava, decorava e era válido com essas oração assim né. Eles conseguia fazer essas presepada todinha através dessas oração e encontraram livro que dize que era o livro de São Supriano. (Seu Dequinha, 2014, 62 anos)

Apesar da narrativa apresentar um caráter cômico, a partir do diálogo da senhora com o homem que virava moita, conforme o narrador, trata-se de um caso verídico que o homem tinha o poder de transformar-se em objeto, a veracidade também se confirma por tratar-se de um caso ou causo, este segundo Edil Costa (2015, p. 85) “é narrado como fato verdadeiro e vivenciado pelo narrador ou por pessoas próximas a ele. O contador do causo o faz com reconhecimento de causa e de memória”.

⁴ Grupo de arbustos ramosos.

De fato, Seu Dequinha confirma veracidade à narrativa no momento em que a inicia, contextualizando o local onde ocorreu a história ou ainda quando afirma que o homem aprendera tal arte por intermédio da oração da defesa do corpo encontrada no livro de São Cipriano. Esse, na crença popular, é o feiticeiro que tendo pacto com o diabo possui orações poderosas e simpatias para os mais diversos fins. Neste caso, o homem tornara-se invisível ou transformara-se em objeto pelo fato de, talvez, estar apenas testando a eficácia da oração.

Outra observação pertinente é que o ato de transformação do homem em moita poderia se configurar num ato de malandragem e astúcia se caso ele tivesse passando por um vexame ou situação de perigo, porém não é o que ocorre. Tal situação ocorre em outra narrativa em que o mesmo homem transforma-se agora num banco (assento) para livrar-se de perseguição policial.

Num povoado vizinho aqui de Barro Alto, um rapaz aprendeu uma oração diz que era pra defesa do corpo e aí era muito presepeiro, brigava, furava gente, aí a polícia sempre tava no pé dele, querendo pegar e não conseguia pegar. Ia na casa dele pra pegar ele, aí chegava lá, perguntava a mulher, a mulher falou “saiu”, aí falou: “xô ver se ele tá aqui dentro de casa, pode ser que ela tá dentro de casa, pode corrigir a casa todinha”. Olhava em tudo que era quarto, aí olhava debaixo da cama e nada. Tinha um banco na casa, aí ela falou: - “vê se ele tá debaixo dessa banco aí”,

Falou: - “não, mas ele não tá debaixo das cama, vai tá debaixo de banco aqui na sala?.”

Aí ela disse: - “pois é, o único lugar que o senhor precisa olhar é debaixo desse banco”

Aí eles: - “É não tá aqui não, então vamo embora”.

Quando a polícia saía que virava as costas, logo ali na saída, na ponta do terreiro, depois que virava as costas, ele aparecia na porta e olhava e via a polícia saindo da casa dele, aí ele desvirava do banco e voltava ao normal da pessoa ainda via a polícia sumindo lá na curva da estrada. E assim foi a história que o pessoal falava desse homem que virava banco lá no povoado vizinho que pertence a Barro Alto.

Esse homem que virava banco, um dia a polícia foi pegar ele, na casa dele e não encontrou aí a mulher por gentileza ainda falou: “senta aí um pouco”. Aí um dos policial ainda sentou no banco que ele tinha virado, aí o policial saiu, mas sentou no banco que era ele. (Seu Dequinha, 2014, 62 anos)

Mais uma vez a crença do povo de Volta Grande é expressa nas preces e orações do catolicismo popular, como a da defesa do corpo, que infelizmente não foi encontrada no universo mágico da comunidade, apenas menção nesta narrativa de Seu Dequinha, porém o mundo mágico-religioso, povoado de rezas, crenças, simpatias e benzeções compõem o conjunto das manifestações populares do quilombo do sertão. Uma história

que expressa o caráter sobrenatural do povo de Volta Grande é na seguinte versão da lenda da caipora:

A Caipora é como se fosse a esposa do Saci-Pererê né. Aqui, os caçador chama ela “Dona do mato”. O pessoal quando ia caçar, a caipora começava dá de cima dos cachorro, atacava os cachorro. Naquela noite que os caçador tava sentindo que os cachorro tava apanhano podia embora que não matava nada. Agora tinha os caçador mais experiente que já levava o pedacim de fumo, chegava lá botava em cima do toco e dizia: “esse aqui é da caipora”. Não. N’era da caipora não, eles falava que era da Dona do mato, por que se falasse a caipora, naquela noite ali era noite de azar não falava o nome dela não, falava era dona do mato que era a dona das caça, aí eles falava assim: “vou levar esse pedacim de fumo aqui que é pa dona do mato”, aí chegava lá e deixava o pedacim de fumo em cima do toco num ponto lá, “aqui dona do mato, isso aqui é pra você, pra nos deixar em paz.” Aí naquela noite eles caçava, matava tatu, aí caçava em paz, ela não atacava, mas se não levasse o pedacim de fumo, ela atacava os cachorro e eles não conseguia fazer nada durante aquela noite. Disse que era uma neguinha com uma saia vermea, com uma perna só, e um pano, um lenço vermei marrado da cabeça e usava um cachimbo também, as merma característica do Saci, só que era feminina né, por isso que a gente achava que ela era a esposa de Saci. (Seu Dequinha, 2015, 62 anos)

Nessa narrativa a crença popular é claramente evidenciada nas passagens em que o narrador afirma que os caçadores mais experientes levavam um pedaço de fumo para a caipora expondo-o em cima do toco. Além do pedaço de fumo que se configura como uma oferenda, um presente à caipora em troca de uma boa caça, os caçadores também não podiam falar seu nome, deviam se referir a ela como “Dona do mato” porque, conforme o narrador, se falasse “caipora”, teriam azar durante a caça.

Mas, o que seria, então, a caipora?

3.1 A Dona do Mato / Caipora: considerações necessárias

“De caá-mato e pora-habitante/morador” conforme consta no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), a Dona da mata ou caipora é um ser lendário bastante difundido entre as regiões do Brasil, sendo confirmada a sua feminilidade conforme descrição do narrador, por Câmara Cascudo. Também em *Geografia dos mitos brasileiros* (2002), o folclorista afirma que “a caipora nordestina é mulher, monta o porco-do-mato e ressuscita os animais abatidos” (CASCUDO, 2002, p. 116). É interessante notar que apesar das diferenças nas descrições do narrador e do folclorista, a do primeiro traz uma descrição mais rica quando descreve a feminilidade da caipora: “uma neguinha com uma saia vermea, com uma perna só, e um pano, um lenço vermei marrado da cabeça” que

seria a versão feminina do saci também na visão de Cascudo “sua ascendência é confusa. É o curupira e é o saci” (CASCUDO, 2002, p. 113).

Em estudos mais recentes sobre as narrativas orais e as manifestações populares na Bahia, Doralice Alcoforado (2008), ao analisar a caipora, afirma que esse ser mítico é descrito de várias formas e nomenclaturas de acordo com a região:

A Caipora é um ser mítico que habita no mato, defensor da vida animal selvagem. Aliás a etimologia do termo já define o lugar da sua morada: caá = mato; pora = habitante. Recebe diferentes nomes a depender da região em que aparece. Na área pesquisada, caipora é sempre o termo usado para designá-lo, contrariamente ao que acontece no Norte do Brasil, onde é conhecida por Curupira, um ser mitológico que tem os pés voltados para trás, como registra Câmara Cascudo. (ALCOFORADO, 2008, p. 123-24)

Tanto Alcoforado quanto Câmara Cascudo afirmam que a dona da caça protege os caçadores e permite uma caçada de sucesso desde que se ofereça fumo a ela, embora Cascudo (2002) acresça a aguardente como bebida que agrada a caipora: “no nordeste e norte do Brasil o caipora ou caipora, figura de indígena pequena e forte, coberta de pêlos, de cabeleira açoitante, dona da caça doida por fumo e aguardente [...] Outrora bastava sustentar a caipora de fumo e cachaça para ter caça abundante (CASCUDO, 2002, p. 116).

Embora a caipora seja atribuída à mitologia indígena, na narrativa analisada ela aparece como uma “neguinha” vestida como o saci, esse, por sua vez se assemelha a Exu, vestindo-se também de vermelho, o orixá responsável pela comunicação entre o mundo físico e o invisível que também recebe a cachaça como agradecimento por proteção ou pedido realizado. Além das características físicas das duas entidades, a caipora (saci feminino, conforme Seu Dequinha) e Exu, os dois têm personalidades fortes e parecidas, assim como Exu, a caipora, guardiã da floresta, tem seu humor variado, que “depende do tratamento que lhe dispensam: alegre e até mesmo gaiata, quando satisfeitos os seus caprichos e desejos; raivosa, se maltratada com xingamentos, porém jamais perde o ar de superioridade” (ALCOFORADO, 2008, p. 128).

No entanto, na mitologia africana e afro-brasileira o dono da mata, o guardião das florestas é Oxossi, orixá caçador, protetor das matas, dos animais e das florestas. Na cultura africana, há uma forte relação do homem com a natureza e esta deve ser respeitada, pois nela há entidades espirituais que protegem os rios, os animais e as matas, chamados genericamente de “donos da mata”, assim como a caipora na crença dos caçadores de

Volta Grande. A caipora é uma entidade sobrenatural que protege as matas e pune aos que lhe desobedece.

Assim, percebemos a riqueza com que o narrador detalha a história da caipora, percebemos como os contadores enriquecem suas narrativas incluindo objetos do cenário local como o *tôco*, objeto no qual os caçadores deviam pôr o fumo para a caipora. Tôco é uma parte da árvore, especificamente, do tronco que permanece enterrada depois que a árvore foi cortada. É bastante comum encontrar tôcos nas roças, nos ambientes rurais.

No mesmo artigo supracitado, Alcoforado (2008) analisa algumas versões da caipora de diferentes localidades e uma delas aproxima-se bastante da versão contada por Seu Dequinha em que um narrador da cidade baiana de Canudos apresenta também marcas do cenário local como o umbuzeiro. Assim ela reproduz: “Aí nós tava mais os menino, nós veio lá, aquela zoada era qualquer coisa. (...) Aqui no centro da caatinga, de noite, uma hora dessa, rapaz! Que negócio é esse! Aí nós subimos no pé de umbuzeiro”. (ALCOFORADO, 2008, p. 125). Conforme afirmado no início desse artigo, esta inclusão de marcas do cenário local como o umbuzeiro, é bastante comum nas narrativas orais e configuram-se como elementos constitutivos da identidade cultural do grupo.

Na narrativa de Seu Dequinha, percebemos como o passado é presentificado no ato de contar, na verdade, ele começa no presente quando diz que a caipora é como se fosse a esposa do saci: “*Aqui os caçador chama ela de dona do mato*”. Os verbos conjugados no presente do indicativo sugerem que a caipora ainda vive na comunidade ou na região quando ele destaca o advérbio *aqui*. Sem perceber, durante a narrativa já estamos no passado, no cenário das caçadas quando o ouvinte acompanha a memória do narrador ao balbuciar a expressão: “Naquela noite...”.

A partir daí o tempo físico fica suspenso e ele vivifica as ações dos personagens, assumindo corpo e voz quando diz que os caçadores não falavam o nome da caipora “aí eles falava assim: “vou levar esse pedacim de fumo aqui que é pa dona do mato”. Há aí uma dualidade entre sagrado e profano, o fumo ou fumar para os cristãos é algo pecaminoso, porém há uma sacralização com a natureza, como se ela fosse um meio de expressão divino. O profano e o divino, assim como os ensinamentos morais e sociais de cuidado e zelo para com a natureza estão presentes em quase todas as poéticas da comunidade.

Nesse momento “a memória está impressa nesse corpo e através da performance se manifesta, presentifica-se e se atualiza” (COSTA, 2015, p. 87). Por meio das palavras e ações do narrador, entendemos também que a narrativa é carregada de ensinamento:

que se deve respeitar a natureza, a dona da mata, aquela que cuida das plantas e dos animais. A relação dos moradores com a natureza é uma prática transmitida entre os mais velhos às gerações mais novas da comunidade. A performance de que fala a autora é, segundo Zumthor (2010) um momento irrepetível, ela termina no momento em que é proferida.

À guisa de conclusão

A partir de tudo o que foi exposto, entendemos que as histórias aqui apresentadas trazem elementos da cultura negra e indígena que caracterizam o grupo: a ancestralidade, o respeito aos mais velhos (os tradicionalistas), o cuidado e respeito também para com a natureza e aos entes que nela habitam e os ensinamentos veiculados por intermédio da tradição oral. Isso leva a concluir que as poéticas orais da comunidade são valorizadas pelos moradores, transmitidas para os mais novos que as recebem com respeito e veneração dando continuidade à tradição oral. O intuito deste artigo foi visibilizar e valorizar a cultura de um grupo quilombola rural do interior do sertão da Bahia, que substitui a imagem de um quilombo pobre e seco num espaço de rica cultura e sabedoria.

Por fim, a tradição oral não se limita aos mitos e as lendas contados, mas todo ensinamento mediado pela palavra, sejam eles religiosos, míticos ou sociais; tudo isso contribui para a singularização da identidade cultural, tornando Volta Grande bem diferente das comunidades quilombolas ribeirinhas ou as situadas no recôncavo baiano, por exemplo. Daí mais uma conotação para o termo quilombosertanejo, embora nem todas as comunidades quilombolas do sertão mantenham tais práticas. Deste modo, Volta Grande comprova como uma comunidade rural quilombola contemporânea, transita entre o passado e o presente, mantendo vivas algumas tradições, transmitidas por meio das vozes dos mais experientes como a contação de histórias, por exemplo. Assim, o grupo quilombola segue construindo sua história mostrando como a identidade é mutável, como o passado é reconstruído pelos modos de vida do presente. A nós, pesquisadoras das poéticas orais, cabe trazer esses grupos para a academia, como forma de descolonizar os saberes, em sua maioria categorizados em uma perspectiva canônica, estruturalista e que deixa de fora do literário tudo que, a seu ver, e a partir de normas legitimadoras escusas, não deve ser reconhecido.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice. O conto mítico de Apuleio no imaginário baiano. **Revista Elo Estudos de Literatura Oral**. Faro: Universidade do Algarve, 2005.

_____. O olhar vigilante da floresta. **Boitató** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, Número especial – ago-dez de 2008. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/10.%20%20olhar%20vigilante%20da%20floresta.pdf>>. Acesso em: 17 de mar. 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 1. ed. digital. Editora Global: São Paulo. 2012.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Editora Global: São Paulo. 2012.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Editora Global: Rio de Janeiro, 1954.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

_____. **Supertição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

COSTA, Edil Silva. **Ensaio de malandragem e preguiça**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

DION, Sylvie. **A lenda urbana: um gênero narrativo de grande mobilidade cultural**. Boitató, n.6, ago-dez 2008.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, 2008.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo em África. In: MOURA, Clóvis. **Os quilombos na dinâmica social do Brasil**. Maceió: EDUFAL, 2001

PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. **A representação feminina nos lendários gaúcho e quebequense: os casos de Teiniaguá e Corriveau**. Florianópolis, 2008. 289 f. Dissertação (Mestrado) –, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, 2002.

SILVA, Simone Rezende; NASCIMENTO, Lisangela Kati do. **Negros e territórios quilombolas no Brasil**. CEDEM, v. 3, n.1, 2012.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 2010.

[Recebido: 18 out. 2017 – Aceito: 20 dez. 2017]

O ENCANTADO MALINO: A FACE OBSCURA DO BOTO EM NARRATIVAS RIBEIRINHAS MARAJOARAS

Cristiane do Socorro Gonçalves Farias*

RESUMO: Este artigo traz para a discussão, no que diz respeito às narrativas de tradição oral, uma vertente outra em relação às narrativas do Boto. Nas histórias mais conhecidas e difundidas sempre o revelam um ser encantado, sedutor e amante das mulheres em noite de festas. Entretanto, nas narrativas coletadas na cidade de Currálinho, localizada às margens do grande Rio Pará, na Ilha do Marajó, encontramos histórias que apontam outras faces. Com o objetivo de comparar, trazemos duas narrativas do livro Belém conta... “Troço impressionante” e “Boto bonito”, que mostram exatamente aquelas características marcantes do Boto. Para o contraste, colocamos três narrativas, gravadas com três narradores ribeirinhos, a partir de relatos de vida, onde foi perceptível uma face obscura desse encantado dos rios, que provoca a loucura e morte de quem se aproxima dele. Para tanto, buscamos amparo nas leituras de Loureiro (1995), que discute sobre o imaginário amazônico, em especial aqui sobre o Boto, e Benjamin (1993) que mostra a relevância dos narradores de tradição oral em qualquer comunidade.

Palavras-chave: Narrativa de tradição oral. Ribeirinhos marajoaras. Boto.

ABSTRACT: This article brings to the discussion, with regard to narratives of oral tradition, another strand in relation to the Boto narratives. In the best-known and most widely-read stories, he is always revealed to be an enchanted, seductive and mistress of women on party night. However, in the narratives collected in the city of Currálinho, located on the banks of the great Pará River, on Marajó Island, we find stories that point to other faces. In order to compare, we bring two narratives from the book Belém account ... "Impressive section" and "Boto bonito", which show exactly those remarkable features of the Boto. For the contrast, we put three narratives, recorded with three riverside narrators, from life reports, where an obscure face of this enchanted river was perceived, causing the madness and death of those who approach it. To that end, we seek the support of Loureiro (1995), which discusses the Amazonian imaginary, especially here about Boto, and Benjamin (1993), which shows the relevance of oral tradition narrators in any community.

Keywords: Narrative of oral tradition. Ribeirinhos marajoaras. Boto

1 Marés introdutórias

Este trabalho surge das águas barrentas da ilha do Marajó. Das vozes ribeirinhas que vivem nessas e dessas águas. Suas vozes são construídas pelo tempo do trabalho e das marés: reponta¹, preamar². Os narradores são sujeitos que têm nas suas entranhas o

*Professora de Educação Básica da Secretaria Estadual de Educação do Pará. Mestre pela Universidade Federal do Pará- Campus Bragança. E-mail: kissfarias@hotmail.com

¹ É o nome que os ribeirinhos reconhecem para o movimento das águas que enchem o rio, inicia-se a maré enchente.

² É o nome que os ribeirinhos reconhecem para explicar o momento em que a água chega no limite máximo, inicia-se a maré vazante.

rio que corre trazendo pessoas, mururés, canoas, lembranças, alegrias, tristezas, esperanças e, por fim, histórias submersas nas memórias que se entrelaçam ao cotidiano mostrando-nos a profundidade do imaginário marajoara.

A fim de falar sobre as narrativas ribeirinhas, naturalmente, faz-se necessário, neste momento, viajar por águas distantes, para contextualizar sobre a oralidade. Inegavelmente, desde os primórdios, os seres humanos sentem a necessidade de contar sobre sua vida, sua crença, seu trabalho, enfim. Desde o início dos tempos, ao se apropriar da voz, o Homem, concomitantemente, reconheceu o mundo e reconheceu-se nele. Corroborando para que histórias se espalhassem pelos quatro cantos da Terra. Acima de tudo precipuamente, no tempo em que só dependíamos da oralidade como forma de transmissão de conhecimento.

Depois, ao longo do tempo, outras maneiras de narrar foram inseridas pelos próprios sujeitos. Agora, não só pela voz, mas com auxílio de: imagens, pinturas, formas escritas, entre outras. Apresentam-se em diversos gêneros, pela necessidade de expressão do Homem. Nota-se que essa necessidade é indiscutível, como afirma Barthes (2013, p. 19), “sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades (...) a narrativa está aí, como a vida”. Está para ser sentida, experienciada; narrativa viva.

Não obstante, as diversidades nas formas de narrativas, fizeram, aos poucos, que os olhos do mundo voltassem para aquela forma primeira de narrar: a voz. Afinal, a narrativa é usada como fator social de interação de mundos, e de afirmação do Ser humano, sendo usado para confirmar algo, explicar e convencer o outro. Agora, já falamos da supra importância do sujeito narrador e do sujeito que ouve. Para Benjamin (1993, p. 221), “o narrador figura entre os mestres e sábios”, em grande parte, a imagem do narrador é direcionada ao velho, ao idoso de uma comunidade, pois é ele que adquiriu uma vasta experiência durante toda a vida.

Dito isto, esclareço que os narradores participantes fazem parte do tipo de narrador que fala Benjamin, mais especificamente, daquele que ficou em sua terra e mesmo assim é merecedor da escuta. De posse da voz e de alguém para ouvi-lo, então a narrativa surge. Em qualquer espaço: na ponte de frente para o rio, na casa de farinha, na canoa, em frente das casas, em qualquer lugar onde se provoque esse narrador.

Por isso, estas escritas são como o movimento das marés, é necessário encher-se, parar e seguir o fluxo. E neste, as águas encontraram narrativas de Boto, onde nossos inexperientes ouvidos estranharam a recorrência de histórias em que trazem um lado

obscuro, bastante destoante das narrativas nas quais o mostram “encantador das mulheres”. Para tanto, para materializar a discussão sobre esse lado, que reconhecemos como malino, traremos duas narrativas encontradas na obra Belém conta... : “Troço impressionante” e “Boto bonito”, onde mostram o Boto um rapaz bonito e galanteador. Concomitantemente a isso, três narrativas contadas por ribeirinhos, recolhidas no decorrer de 2014, que apontam um outro lado, não o galanteador, e sim, o causador da loucura e morte.

2 Na reponta das narrativas orais e o imaginário ribeirinho

Ao falarmos em voz, corpo e narrativa, falamos em um sujeito que toma a forma de narrador da tradição oral. Walter Benjamin (1993), filósofo alemão, aponta-nos dois tipos de narradores: o viajante e o agricultor. O viajante sai e, a partir das suas vivências, experiências vividas retorna com as bagagens cheias de histórias de fatos, “quem viaja tem muito o que contar”, e o narrador que fica em seu lugar, igualmente tem experiências para contar “também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

A figura do narrador tradicional, em sua maioria, cabe ao velho por conta dos saberes adquiridos a partir de sua vivência. Infelizmente, para muitos, a conversa com um velho é perda de tempo, pois o tempo de um adulto jovem é diferente do tempo daquele. O adulto em plena atividade de trabalho não tem o tempo da escuta, como indica Ecléa Bosi (1994, p. 60): “para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação”.

Para tanto, o velho é figura ímpar em qualquer comunidade, e se dermos um tempo para que eles contem, ensinem, farão, porque narrar é fazer o caminho da memória. A memória guarda partes da identificação de uma cultura. Compõe em um jogo de idas e vindas, ali a memória apresenta-se como lugar de recomposição do passado, propiciando a partir dessa recomposição a reflexão sobre o presente. Para o narrador, a memória é o alicerce, Zumthor (2010, p. 52), nos afirma que: “ninguém em sã consciência pode negar a importância da memória no ato de narrar, de contar”, pois “não podemos duvidar que a força de narrar tivesse formas antropológicas, e tudo que surge das narrações constituem a maneira de como o homem se coloca no mundo”. O ato de reconhecer-se no mundo, faz que sejamos criadores, e ou produtores de imagens.

Maffesoli (2001, p. 76), mostra-nos o imaginário como produção de um grupo no qual está socialmente inserido, o imaginário não produz pronomes possessivos. E a partir dos imaginários surgem as imagens: “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”.

3 Na correnteza das metodologias

Este trabalho é recorte de um projeto maior, em que foi necessário ir a campo literalmente. Houve a necessidade de sair da zona de conforto para traçar novos encontros. Dessa forma, o trabalho enveredou-se pela pesquisa qualitativa, mais especificamente a pesquisa participante. A característica basilar dessa é o envolvimento e o reconhecimento do pesquisador com os sujeitos envolvidos, ocasionalmente, mexe com a subjetividade, como percebemos na experiência de Brandão (2007, p. 12) “por outro lado a experiência de trabalho de campo tem uma dimensão muito intensa de subjetividade”. Para o autor, essa intensidade acaba, por vezes, redefinindo o método da pesquisa, “a própria experiência do trabalho de campo redefiniu projetos, redefiniu hipóteses de trabalho, redefiniu abordagens metodológicas e assim por diante”. Subentendemos a força do objeto de uma pesquisa, que em muitas, é ele que aponta o método a ser trabalhado.

Não se trata aqui de um trabalho etnográfico, porém, fez-se imprescindível a inserção mais intensiva da pesquisadora junto aos narradores, por conta do objetivo o qual era traçar uma cartografia das narrativas orais ribeirinhas. Utilizamos também a abordagem cartográfica. Conceito construído por Deleuze e Guattari, o qual aparece como um “rizoma”, que objetiva acompanhar o processo e não se limitar à representação. É no pensamento que mostra sua força performática, “inteiramente voltada para uma experimentação ancorada no real”. Deleuze e Guattari (apud PASSOS; KASTRUP; ESCÓCIA, 2012, p. 10), ou seja, cabe nele, compreender de que maneira as narrativas de tradição oral se apresentam e suas significações, nesses espaços das águas.

Como estratégia para a construção da cartografia das poéticas orais, é muito comum o uso da entrevista. Antes de tudo, de posse dos nomes das pessoas que poderiam corroborar com o trabalho, tínhamos um encontro prévio para explicar do que se tratava. No dia combinado, íamos para a gravação de fato. Porém, aqui a entrevista previamente construída não surtiu o efeito esperado. Naturalmente, encontramos nos relatos de vida,

em que o narrador ficava livre para contar sobre suas memórias, o caminho mais gratificante. Para essas gravações dos relatos, foram necessários alguns equipamentos: gravador, máquina fotográfica, filmadora e um caderno de campo. Participaram, três narradores, moradores da cidade ribeirinha Currallinho, um dos inúmeros municípios da Ilha do Marajó.

4 O motivo das águas: à guisa de explanação

Como forma de contextualizar o ribeirinho neste trabalho, descreveremos a experiência da pesquisadora antes de entrar no Programa de Pós-Graduação Linguagens e Saberes na Amazônia, em que faria a dissertação sobre as narrativas orais ribeirinhas dos velhos, moradores do rio Canaticu, da cidade de Currallinho, na Ilha do Marajó.

Primeiramente, o fato de ser ribeirinha moradora do mesmo espaço dos rios e florestas que os narradores, o *lócus* foi a cidade Currallinho, que fica às margens do Rio Pará, na Ilha do Marajó. E também, em 2013, a pesquisadora fora embebida pelas águas de *Mnemosyne*, nas aulas da disciplina Poesia Oral, ministrada pela professora Renilda Bastos³. Durante a disciplina, muito se discutiu sobre a tradição oral. Depois das reflexões e teorias apresentadas, principalmente de Benjamin, sobre o possível desaparecimento do narrador⁴, inquietou-se em saber, se ali naquela cidade ainda contavam e quais histórias se contavam. Aquela disciplina foi um divisor de águas.

Por iniciativa própria, depois de algumas reflexões sobre as poéticas orais, saiu à procura de pessoas que tivessem histórias sobre o local. Aquelas ouvidas na infância. Antes de tudo, o objetivo era um só: guardar aquelas memórias, que a qualquer momento poderiam ser perdidas com a morte dos velhos.

Acresce que, depois de entrar no Programa de Pós-Graduação, as narrativas coletadas naquele momento, ficaram de fora do trabalho final, por conta do recorte. Foram muitos narradores: homens e mulheres em plena atividade de trabalho. Velhos e velhas a espera de alguém para ouvi-los. Jovens com grandes sonhos e esperança e crianças. Ao término da pesquisa foi inevitável não refletirmos sobre o fim, e o recomeço. O início de outra caminhada e por quais labirintos seriam escolhidos dali por diante.

³ Professora Doutora, pela Universidade Estadual do Pará.

⁴ Em um contexto pós-guerra, em que as lembranças eram traumáticas.

As narrativas, as águas, as florestas, os velhos e as crianças reportaram a pesquisadora para sua infância. Foi fato. Fora transportada para a poesia de um mundo que há muito tempo adormecia no esquecimento. E a maioria das histórias da infância fora lembrada. Dos narradores que se reuniam na humilde casa de paredes de tábuas afastadas, que deixavam o assoalho muito mais misterioso em noite de luar, ao entrar pelas frestas os finos reflexos da luz da lua, prateadas no chão. Da casinha que ficava bem à margem do rio, cheios de troncos de mamorana⁵ o seu redor. Os devaneios da infância, logo se transformaram em ponte. A ponte que transporta de um lugar ao outro, a trouxe de volta para as margens desse rio, pelo simples motivo, qual fala Bachelard (2013, p. 06): “o ser humano tem o destino da água que corre”.

6 O Boto galanteador

Os narradores vivem na dicotomia da religião imposta pela igreja, e na crença em coisas que não sabem explicar, mas como muitos outros narradores de tantos outros lugares, respeitam os seres que permeiam os espaços das matas ou das águas. Apesar das transformações ocorridas, como já mostrou Wagley, em sua pesquisa realizada em meados do século XX na cidade de Itá:

Como sucede no pajeísmo, a antiga crença religiosa indígena tem-se modificado e fundido nos conceitos europeus análogos, introduzidos na Amazônia pelos portugueses. Alguns residentes de Itá negam a existência de tais espíritos e seres sobrenaturais (...), mas na realidade, quase todos em Itá, mesmo a maioria da classe alta, conservam sua crença nesses seres perigosos. (WAGLEY, 1988. p. 223)

Entre tantas narrativas que os ribeirinhos acreditam e respeitam estão as narrativas sobre o Boto. Originalmente o mito da origem do Boto compõe-se do amor entre uma mulher casada e um macho anta. O desfecho acaba com a morte da anta pelo marido traído. A mulher e o filho ao mergulharem no rio somem, emergindo já longe das margens, emergem transformados em botos, os dois, a mulher e a criança, que era filho da anta.

⁵ Árvore típica da região que fica às margens do rio.

Para contextualizar a fala anterior, buscamos Loureiro (2015, p. 210), que fala sobre o Boto em seu livro e, inicia com a história de origem⁶ do animal:

MITO DA ORIGEM DOS BOTOS
(contada por Paquiri)

Uma mulher era casada, mas tinha um namorado:
O macho da Anta, porque gostava do membro dele.
E estava sempre deitando com bichos.
O marido só desconfiava.
Ela fazia muitos beijos.
E quando o marido não estava, ia à beira do rio e cantava e assoviava, bem no lugar onde a Anta saía d'água.
Cauim apó arérehú
E a Anta respondia.
Fi! Fi! Fi! Fi!

O macho da Anta, saía d'água; Comia e ia deitar-se com a mulher.
O marido só desconfiava.
Um dia ele disse aos companheiros:
-Vamos matar a Anta?
-Vamos.
Fizeram muitos beijos.
E foram ao lugar onde a Anta morava.
E chamaram:
Cauim apó arérehú.
A Anta saiu d'água.
Os homens saíram de detrás dos paus e a mataram.
Partiram o bicho em pedaços. E puseram tudo no moqué. Quando já estavam asados, levaram os pedaços para a namorada da Anta.
- Está aqui um pedaço de carne de porquinho que te trouxemos.
A mulher disse que não queria.
O marido dela e seus companheiros comeram toda a carne do macho da Anta.
No outro dia a mulher convidou o marido para tomar banho.
A mulher ia na frente carregando o filhinho que era dela e da Anta.
O homem pulou n'água.
A mulher mergulhou com o filhinho.
Demorou, debaixo d'água.
E boiou depois no meio do rio.
Ela e o filho tinham virado Boto.
O homem voltou para casa sozinho.
Por isso o sexo da fêmea do Boto é como o da mulher e o membro do Boto e como o da Anta macho.

O Boto é um mamífero muito comum nas águas doces, espécie de golfinho dos rios amazônicos, como dito anteriormente, por vezes temido, por outro respeitado pelos ribeirinhos. Em grande parte das narrativas que envolvem o Boto, ele passa por um processo de metamorfose, saindo do seu estado natural de animal e passa a ter características humanas, como forma de homem, trajando roupas brancas, sempre com

⁶ LOUREIRO. João de Jesus de Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. 4. Ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

um chapéu na cabeça, onde esconde um orifício, sua marca constante. Essa metamorfose dá ao Boto a conhecida face de Don Juan das águas doces.

De acordo com Loureiro (2015, p. 213), “o Boto é um encantado da metamorfose por excelência, expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco, que deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, sem ontem nem amanhã”. Esse modo de conceber o espaço está presente muito forte nas narrativas deste trabalho, pois se faz concreto a maneira como esses sujeitos se relacionam com o meio, mostra o devaneio entranhado na vida dos ribeirinhos.

O ser que faz parte do mais íntimo desejo feminino como podemos ver em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir (2008, p. 440): “Ela mordeu o sorriso, aceitou silenciosa e dançou. [...] A primeira lembrança foi Paricatuba, o olhar daquele homem – se ele subisse do rio e aparecesse, credo! Só mesmo como boto que vira moço bonito e vem desencaminhar moça”.

Alaíde, que dança com Deodato, imagina no mais íntimo do seu ser o Boto, homem bonito, entrar naquele espaço e quem sabe, tomá-la numa contradança. Dalcídio faz com que o leitor adentre as memórias de Alaíde, e reconheça em sua fala a tão conhecida narrativa, sobre o famoso homem que sai das profundezas das águas e, com todo galanteio, encanta a mais formosa entre todas as moças do baile. Sua saída é sempre repentina, pela descoberta de seu disfarce, voltando para as águas deixando a bela mulher encantada e apaixonada.

Nas narrativas abaixo⁷, podemos entender, pontualmente, o medo de Alaíde, na aparição do homem que pode desencaminhar as moças nas noites de festas, pois se trata de um ser encantado.

Troço impressionante⁸

Ela me chamou e disse:

– João, estou sozinha aqui. O Rui foi pro jogo.

Eu disse:

– Vem pra cá. Isto nos ido de 69, mais ou menos. Não tinha luz [...] de repente eu vi uma pessoa lá no caramanchão. Eu fui, cheguei perto, estava um homem em todo branco, todo de branco, chapéu na cabeça, embalando as pernas. [...]. Era baixo, moreno, de chapéu na cabeça, sapato preto, todo de branco [...] quando eu estou fechando o portão, lá vem assobiando, aí pela linha, [vem assobiando, assobiando, assobiando] desceu aí na rampa. Foi embora... Até quando eu não vi mais aí, pra dentro da maré, né? Troço impressionante!

⁷ As narrativas fazem parte de um projeto maior. O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares na Amazônia Paraense (IFNOPAP).

⁸ Belém conta... p. 77-79/118-119.

Boto bonito

[...] –Ah! O boto também ouvi falar muito. Era uma festa no interior [...] Então, diz que era de madrugada, aparecia um rapaz bonito, bonito, bonito. Era um rapaz lindo, né? Branco, louro, olhos azuis. Quer dizer que ali ninguém conhecia. Ela apareceu na festa... Aí, mais tarde ele. A começou a namorar com ele, né, e ele com a moça. Aí, foi a maior alegria. Quando [], quando deu quatro e meia para as cinco [...] Aí, ele disse que ia embora e vinha noutro sábado, quando tivesse uma festa. A moça ficou apaixonada por ele. Aí, ele saiu. Ela ficou olhando... Ele não foi pra outro canto. Seguiu, seguiu no rumo do trapiche. Então ele tinha na mão uma bengala e o chapéu na cabeça. Quando chegou bem na ponta da ponte... Aí, ele deixou na ponte a bengala e o chapéu. Aí, se jogou n'água e soprou lá na frente. Aí, sabiam que ele era boto. Aí, era. Aí, todo o pessoal corria atrás dele, pra linchar ele. Chegam lá não encontram nada. Só viam o rebu [...] Mas ele sabia, né? Porque era encantado, né? Ele ficava sabendo... Que ele já ia embora, né? Ele só aparecia assim, pra banda da madrugada []. Ele vinha...

As narrativas são sucintas e diretas. As características bem consistentes em relação à figura performática e encantadora do Boto. Ratificando a popularidade de irresistível às mulheres escolhidas por ele. A beleza e as vestes brancas, são as principais marcas: “O Boto, então, é sempre um belo rapaz de olhos negros e brilhantes, enfeitiçadores e vestido de branco. Encanta por sua aparência”, Loureiro (2015, p. 220), continua “cumpre apenas um destino: amar”. Mediante o exposto, é possível compreender a fama de encantador apaixonante. Simões completa (2007, p. 06): “O boto amazônida povoa as nossas narrativas metamorfoseado em rapaz, de belo porte, sedutor e sempre disposto a envolver ‘cunhantãs’ incautas (ou não), mas, na maioria das vezes, predispostas ao amor”.

Entretanto, para este, apresentamos algumas variantes encontradas nas narrativas e memórias de três ribeirinhos, a respeito do Boto. As narrativas divergem dessa face encantadora e belo amante. Demonstra muito mais do que o poder de sedução em relação às mulheres, como costumeiramente ouvimos. Ainda saem dos rios metamorfoseados, mas não em momentos de bailes, e sim, em situações corriqueiras a vida dos narradores.

7 A face malina do Boto

As águas transportaram os olhos e ouvidos para as narrativas ouvidas no percurso da pesquisa, em que foi perceptível características pouco propagadas em relação às narrativas que envolvem o Boto. Nas narrativas mais conhecidas, a figura do conquistador é o que se sobressai. Do rapaz bonito que encanta as moças deixando-as apaixonadas. Também está presente nas narrativas ribeirinhas, mas nelas é recorrente o animal transformar-se em homem, apresentando-se na imagem do marido à noite depois que o

mesmo sai para atividade, constantemente voltado para a pesca ou caça. De acordo com as narrativas, a intenção do Boto é manter relação sexual com a mulher, que em sua maioria está de parto, ou levar a criança recém-nascida.

Entretanto, as narrativas analisadas, apontam consequências de loucura e morte causadas pela proximidade entre o animal e o humano. É crível a transformação dos seres não humanos em humanos. Por isso, as narrativas são formas outras do ribeirinho mostrar essas metamorfoses.

Para fazer um trabalho onde preciso mostrar a diversidade da narrativa, optei em trazer três narrativas de três narradores diferentes, para assim, apontar as facetas que essas narrativas apresentam dentro da comunidade ribeirinha. Ainda por cima, faz-se relevante trazer as narrativas na íntegra, para que possamos compreender, pelo menos minimamente, o contexto em que estão inseridos esses narradores. Suas lembranças fazem parte do cotidiano, de trabalho, da vivência, da experiência. Os narradores têm idade entre 52, 58 e 71 anos respectivamente. As narrativas estão escritas e, colocadas em fonte Times New Roman, tamanho 10, com recuo de 1 cm de ambos os lados, espaço simples, pela necessidade de trazê-las sem cortes, como exposto anteriormente. Como forma de elucidar a etapa da transcrição do oral para o escrito, esclarecemos que o nosso foco eram as narrativas em si, e não questões pertinentes à linguística. Por isso não fizemos correções gramaticais, as variantes estão da mesma maneira apresentada pelos narradores.

7.1 D. dica (2014)

Mamãe contava que tinha uma senhora que ela tava de resgarde, né? E o pessoal de lá tinham feito um negócio de uma tapagi⁹, e cercaram o rio e aí o pessoal tudo de casco... Mas isso era de verão, não era de inverno não! Era de verão que eles batiam timbó de primeiro, né? Aí eles cercaram e foram embora bater timbó lá pras cabeceira. Quando eles viram, lá se vem o boto! Tava dentro do timbó! O boto se desembestou a pular! Dentro d'água! Pulava, pulava, aquele boto! E eles em cima, em cima... Até que mataram o boto! E tinha uma mulher que estava de resgarde lá em baixo... Era lá na Mara, acima de casa um pouco. E tinha corrido o boato que tinham matado o boto e a mulher tava de resgarde e endoidou pra querer ver boto:

– Não, não, não! Tu não pode porque tu tá de resgarde!

– Não! Eu quero ver esse boto!

Tá bom... O pessoal deixaram ela no quarto. A parteira não deixou ela vim ver! Aí, se arrumaram, o pessoal que tinha matado, né?

⁹ Espécie de armadilha para peixe feita em igarapés.

–Vamo enterrar lá pra boca do Jurapara! Embarcaram o boto. Vinham andando... Passando justo na frente da casa dela... E ela foi brechar... Brechou o boto! Endoideceu na hora! Ficou doooida! Endoideceu... Ela gritaaava! A mamãe contava pra nós! Nós era tudo assim moleque, mas nós prestava atenção! Na boca do Jurapara! Foi enterrado boto lá!
E a mulher ficou doida para sempre! Com oito dias ela morreu!

7.2 D. Zeca (2013)

A minha mãe contava de uma mulher que ela morava aí no Samanajós¹⁰. Que a mulher dizia:

–Ah! Se tu presta vem dormir com ela!

Depois a mulher...O marido saía pra lanternar e o boto vinha dormir com ela, feito o marido! E foi uma dessas vezes foi que ela.... Chegou parece ao ponto de.... Eles levarem ela!

O boto levou ela! Aí com uns quatro dias acharam ela morta na beira!

Foi! A mamãe contava isso!

O marido dela já tinha visto umas quantas vezes ela com ele...Ele dentro da casa com ela, né? Naquela época não existia esse negócio de cornagem essas coisas, longe de vizinho! Era boto mesmo! Ele sabia o que era. E aí ela começou a ficar pateta...Esquecendo de tudo, né? E foi o que aconteceu com ela. Largou filho, largou marido, largou tudo e ficou pateta! Ele falava com ela e ela não dava atenção pra ele como se fosse assim:

–Eu não sei quem tu é! Eu não te conheço!

E quando foi num dia ela não amanheceu na casa. E aí procuraram, procuram...Foi que já com quatro dias que acharam ela. Essa história que a mamãe contava. Dessa mulher que desapareceu!

Foi triste! Que ela deixou três filhos! Eu não me lembro de que família era, eu não sei se o papai se lembra, mas eu não me lembro, mas a mamãe contava essas histórias todinha!

7.3 “Seu” Souza (2013)

Aí essa mulher ela desdenhou do boto. E aí eu disse assim:

–Eu vou esperar ele! Vou esperar o boto! Saiu! Mas pense num homem, um príncipe que vinha de lá! Saiu no miritizeiro e subiu! Aí quando ele vai chegar aqui, porque eu tenho um convênio também com os encantos, aí! De tudo eu me formei um pouquinho... Eu saí no mundo foi pra aprender, né?

Aí, eu cheguei:

–Ei, meu amigo! Pra onde cê vai? Ele olhou assim e disse pra mim, ele sabia meu nome, e disse:

–Seu Souza?

–Pra onde tu vai rapaz?! Deixa a menina aí!

–Não, seu Souza! Pra ela saber que eu sou homem! Pra ela não desdenhar de mim! Dizer que eu não emprenho nem a minha mãe?! A minha mãe eu não emprenho não! Mas ela tá prenha de mim! Ela já tá prenha! Aí, o que o que o

¹⁰ Um de vários rios pertencentes ao município de Curalinho

senhor quer que eu faça?

–Não! Tá certo! Como ela já está prenha, acabe de emprenhar, mas não venha mais! Aí ele disse:

-Não, seu Souza! Eu vou atender seu pedido, porque eu gosto de você! Todos nós aqui dentro do Marajó gosta de você! Que você é a única pessoa que nunca atirou em boto!

E eu nunca atirei. E eu foi aquele que movi aquele processo pra não matar boto aqui no Marajó, eu que movi aquele processo e disse: Quem matar um boto é o mesmo que matar uma gente, um soldado, bombeiro! Quem mata um boto vai condenado! Aí eu movi esse processo, e todos os encantados gostam de mim! É homens e mulher e tudo! Eu digo: um dia eu ainda vou desdenhar de uma bota que é pra mim casar com a bota!

- Não faça isso! Se o senhor fizer ela vem! Não pense que ela não vem, que ela vem!

E a moça ficou grávida, teve o filho. e eles vieram buscar. No dia que o menino que eles dão tipo uma coisa que eles entram na casa sem ninguém ver e deram tipo um remédio pro menino, o menino dormiu ali e, ela pensava que o filho tava morto e eles vieram e levaram! Só eu que vi! Chegou o pessoal e tudo olhando e quando o pessoal saíram, eu digo:

Veja o caixão e não olha mais! Quem teve de olhar, olha agora e não olha no cemitério! Tava molinho com três dias de nascido, eles levam logo, levam chega lá e metem no fundo... E fica encantado!

Como podemos notar, nas narrativas dos ribeirinhos, o Boto já não se apresenta com suas vestimentas brancas e não encontra as mulheres nas festas. Na primeira narrativa de D. Dica, o Boto está em seu estado animalesco e já sem vida, atacado pelos homens que pescavam. Entretanto, mesmo assim, de acordo com a narrativa, deixa a mulher parturiente, doente, louca, por sua teimosia em querer ver o animal, até que ela não aguenta e acaba morrendo. Não houve o rito de sedução, mas a morte foi ocasionada pelo simples olhar: “uma mulher nunca deve olhar para um boto quando este aparece à tona” (WAGLEY, 1988, p. 238). Pelo que é compreensível aqui, não se deve direcionar o olhar, nem mesmo quando estiver morto.

Na segunda narrativa, D. Zeca narra uma versão diferente da primeira, pois nessa já encontramos pistas da transformação do Boto em humano. Aqui também acaba na morte da mulher, que possivelmente foi encantada e não percebeu a tempo a transformação do boto na pessoa de seu marido, “O boto levou ela”, levou a mulher para as águas profundas, porque a encontram já sem vida pelo rio. Esquecendo os próprios filhos, marido, casa, tudo. O amor em estado de loucura: “O amor do Boto é um amor de perdição” (LOUREIRO, 2015, p. 220).

Essa narrativa é muito semelhante a uma trazida por Wagley (1988), todavia, nela a mulher seduzida não morre, recupera-se, volta a recuperar o corpo, a cor. Porém, tendo

o marido afrontado o boto, para que não levasse sua mulher, não teve a mesma sorte, esse acabou perecendo dias depois, enfeitiçado pelo boto: “Sua esposa começou imediatamente a aumentar de peso e a perder a cor macilenta, mas o pobre marido, disse o Juca, caiu com febre e morreu pouco depois, enfeitiçado pelo amante-boto de sua mulher” (WAGLEY, 1988, p. 239).

A derradeira narrativa, de “seu” Souza, chama atenção pelo fato do surgimento da “voz” do Boto. Nessa, transformado em homem, mas não em um homem qualquer, “um príncipe”, que veio de “lá”, das águas. Tem uma conversa com o próprio narrador, justificando seu ato, a mulher o tivera desafiado. Também agradece ao “seu” Souza, pelo fato de não matar seus próximos pelo rio, e embora seu apelo, não ria desistir do namoro com a mulher. Acresce que, a mulher fica grávida, mas agora, o interesse do Boto é na criança. Tendo em vista o objetivo, consegue pelos seus métodos, levar a criança para o mundo dos encantados, diante do fato de ser também, a crianças um ser encantado; “Se uma moça der à luz o filho de um boto, a criança deve ser imediatamente ‘devolvida ao pai’ (isto é, atirada n’água)” (WAGLEY, 1988, p. 239). Aqui, o próprio pai, veio em busca de seu filho.

Na preamar das considerações finais

Percebemos que desde a sua origem, o Boto é um animal carregado de simbologias. As narrativas que o envolvem são características de/em lugares como o da pesquisa: cidades, vilas, comunidades menores à beira do rio, principalmente na Amazônia. A partir delas, adentramos nos interditos do envolvimento entre os humanos, não-humanos e sobre-humanos, e nas situações em que os papéis se confundem. E, não raro, confundem os próprios narradores que tentam compreender o papel mítico desse ser encantado que por vezes protege seu lugar, protege as pessoas que ali vivem e, ao mesmo tempo, entra em conflito com os mesmos. A diversidade dessas narrativas, ora boto, ora ser humano, traz vicissitudes próprias da experiência caboclo-ribeirinha, envolvendo problemas para alguns, em contrapartida, para outros não.

Por hora, também as narrativas indicam que nem sempre os animais precisam estar no processo de metamorfose para se fazerem presentes. A epifania do homem marajoara ribeirinho ratifica-nos que não importa como surgem esses animais encantados, eles estão

ali. Mostram-no também que nem sempre cabe ao Boto, o papel de sedutor e galanteador, que está disposto a correr riscos por uma mulher.

Em suma, as narrativas que trazem o Boto ainda continuam a ser motivos de mistérios, medo e respeito por muitos ribeirinhos, pois têm na figura do animal: um companheiro de pesca, um protetor das águas, dos peixes e dos naufragos. Águas, lugares de seres que encantam e são encantados. Mas, sobretudo, que ainda são temidos por muitos que conhecem o lado obscuro desse ser. E, além disso, temos a poesia de tradição oral presente manifestada de diversas formas. Para fortalecer a proposta desse trabalho, termino, propositalmente, com estas diretas palavras de Fernandes:

Por isso, enquanto texto oral (e fonte de pesquisa) a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que “foi feito”. Desse modo, para estudá-la, o pesquisador deve constituir um conjunto de possibilidades de manifestação, pois a singularidade não cabe à poesia oral. Sua análise prescreve o *aqui* e *agora*, o momento em que um sentido despota no horizonte nascente em que o texto oral está se materializando. (FERNANDES, 2007, p. 36)

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad Antonio e Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. [et al.] **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: Obras escolhidas. 6. ed., v. I. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Carlos de Rodrigues. **Reflexões de como fazer trabalho de campo**. Revista Sociedade e Cultura, v. 10, n. 1, jan./jun. p. 11-27.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007
- GOLDER, Christophe; SIMÕES, M. P. S. G. (Orgs.) **Belém conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta).
- JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 4. ed. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro – Casa Rui Barbosa, 2008. (Coleção Ciclo do Extremo Norte).
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. 4. ed. Belém, PA: Cultural Brasil, 2015.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. n. 15. Agosto de 2001.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa, intervenção e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SIMÕES, M. P. S. G.. Metamorfose: a relevância do tema em narrativas orais da Amazonia paraense. **Organon** (UFRGS), v. n. 42, p. 233-243, 2007.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**: um estudo do homem nos trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UGMG, 2010.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 26 dez. 2017]

NARRATIVAS CAIPIRAS E A REINVENÇÃO DO QUOTIDIANO NA PAULISTÂNIA¹

Daniel Batista Lima Borges*

RESUMO: A partir do relato de pesquisa realizada no bairro Boa Vista, em Caçapava (SP), pretendeu-se analisar atuações de contadores de histórias nos bairros rurais da região denominada por Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*, de *Paulistânia caipira*. Considerando-se que os modos tradicionais de narrar tais como Candido descreveu não existem mais na região pesquisada, e que a narração acontece em outras configurações sociais, decidimos analisar entrevistas em áudio de modo a descrever essas novas práticas narrativas. Deste modo, buscou-se discutir de que forma as narrativas orais contadas no cotidiano podem ser consideradas como práticas de ressignificação da realidade e de criação, mesmo após mudanças socioeconômicas agressivas, que produzem narradores não legítimos e sociedades comunidades fragmentadas, colocando em questão a possibilidade de existência de narração em meios em via de urbanização.

Palavras-chave: Caipira. Oralidade. Narração. Literatura e sociedade.

RESUMÉ: En partant du rapport d'une recherche réalisée dans trois *bairros* au village de Caçapava (SP), notre objectif a été d'analyser les rôles de narrateurs de récits oraux dans cette région qu'Antonio Candido, dans son livre *Os parceiros do Rio Bonito*, appelle *Paulistânia caipira*. En considérant que les manières traditionnelles de raconter telles que Candido les a décrites n'existent plus dans la partie de cette région étudiée par notre recherche et que la narration se donne dans d'autres configurations sociales, nous avons décidé d'analyser des interviews audio de façon à décrire ces pratiques narratives. À partir de ces descriptions, nous avons posé la question de savoir comment des récits oraux racontés au quotidien peuvent être considérés comme des pratiques de re-signification de la réalité et de la pratique créatrice, même après des changements socio-économiques agressifs, qui produisent des narrateurs non légitimes et des communautés fragmentées, en mettant ainsi en question la possibilité d'existence de narration dans des milieux en voie d'urbanisation.

Mots clés: Caipira. Oralité. Narration. Littérature e société.

Introdução

Este artigo propõe-se a desenvolver uma reflexão sobre o estatuto conferido a narrativas orais em contextos urbanos e rurais após a situação de industrialização e êxodo

¹ Meus agradecimentos a todos os narradores que participaram desta pesquisa e aos professores Rachel Duarte Abdala, Luzimar Goulart Gouvêa e Suzi Frankl Sperber pelo encorajamento e pela atenciosa orientação. Agradeço também à FAPESP, que subvencionou o trabalho.

* Doutorando pela Universidade Paris Nanterre (França), e bolsista de doutorado pleno da CAPES. E-mail: borgesdaniel26@gmail.com.

na qual comunidades de bairros² relativamente isolados sofrem a dispersão de seus indivíduos. Para tanto, partimos de uma problemática concreta que consiste em se questionar sobre como pensar o conceito de narrador³. Esta questão aplica-se à situação particular de três bairros na cidade de Caçapava-SP, onde, após um grande êxodo que teve início na década de 1960, não é mais possível conceber comunidades narrativas tendo o isolamento comunitário e tradicionalista como critério. Isso significa, na teoria literária, não só considerar a situação de permanência do narrador na modernidade, mas também precisar até que ponto a prática da narração oral é flexível em relação às mudanças de ordem socioeconômica.

A base para as discussões aqui apresentadas é o resultado de entrevistas com os habitantes de três bairros : *Boa-Vista* e *Guadalupe*, na zona rural ; e um bairro periférico, o *Jardim São José*, que fazem parte da cidade de Caçapava-SP, na região do Vale do Paraíba, no Brasil. As entrevistas foram realizadas entre março de 2012 e setembro de 2013, e resultaram em 50 horas gravações de áudio e vídeo, dos quais cerca de 40 horas foram arquivadas⁴. Além disso, eu me envolvi na prática de pesquisa participante (MEIHY, 1996) junto às pessoas entrevistadas, participando atividades cotidianas que, após terem sido transcritas em diários de campo, ajudaram-me a compreender aspectos do modo de vida das famílias com as quais trabalhei.

1 O caipira descrito por Antonio Candido

O Vale do Paraíba faz parte da região histórica identificada por Antonio Candido no livro *Os Parceiros do Rio Bonito* (2010, p. 20) como estando integrado à *Paulistânia*

² O termo é aqui utilizado em seu sentido atribuído pelos estudos sobre o universo rural brasileiro : « [...] unidade composta de grupos rurais vizinhos, estrutura fundamental de sociabilidade caipira, consistindo do grupamento de famílias mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivialidade, por práticas de ajuda mútua, e por atividades ludico-religiosas.» (CANDIDO, 2010, p. 44)

³ Walter Benjamin, no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994, p. 197), define a palavra “narrativa” em um campo de significação histórico-sociológico e a coloca na corrente da tradição oral e define o narrador como um sujeito que retira da própria experiência o que conta, como uma matéria-prima que é trabalhada de forma a ser transformada num produto sólido, útil e único.

⁴ Uma primeira pesquisa foi feita no bairro da Boa Vista no ano de 2010, em função de uma pesquisa de conclusão de curso em Letras na UNITAU, sob a direção da Profa Dra Rachel Abdala (BORGES, 2010). Esta primeira pesquisa deu origem a uma dissertação de mestrado na UNICAMP, sob a direção da Profa Dra Suzi Frankl Sperber (BORGES, 2014), da qual este artigo se apresenta como resultado.

caipira. Segundo certos autores, esta denominação faz referência à região correspondente à Capitania do Sul, durante o período da colonização do Brasil⁵, e cobria geograficamente partes dos Estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Paraná e a integralidade do Estado de São Paulo. O modo de vida caipira seria o resultado da organização, nesta região, de pequenas comunidades de subsistência relativamente autônomas, em condições nômades de mobilidade e permanência, associadas ao longo processo de delimitação de fronteiras de implantação de cidades nesta região durante o período colonial (CORDOVA; VIDAL, 2016).

Em seu livro, o crítico literário ocupa-se das consequências, para os camponeses, das transformações sociais causadas pela urbanização da Paulistânia caipira, durante todo o século XX, o caipira daria a medida das transformações nessa região, e o estudo da mudança de suas expectativas culturais ofereceria dados para compreensão da assimilação do modo de vida caipira pela sociedade moderna.

As comunidades de traços caipiras são descritas por Candido como sendo majoritariamente orais em relação à suas práticas de narração e à difusão de seus códigos comunitários. Além disso, já que um dos traços fortes da cultura do caipira era a precariedade, advinda da pobreza de meios materiais, a vida simbólica do caipira seria igualmente precária. Baseando-se em exemplos de entrevistas feitas com *parceiros*, Candido dá a entender que esta precariedade determinava também os temas narrativos, como histórias sobre animais, o que, segundo o autor, seriam uma sublimação da falta de carne em sua alimentação.

Em função desta determinação funcionalista, na qual Jackson (2009) encontra ecos Malinovski, a entrada do caipira no ritmo de vida capitalista o forçaria a abandonar a narração oral. O caipira assimilaria outras formas simbólicas não menos precárias, como os objetos de consumo para as massas, e o novo objeto de desejo substituiria sua obsessão pela carne. Consequentemente, ele teria sua cultura destruída.

Nessa ótica, um dos prognósticos mais importantes de *Os parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, 2010, p. 82-83) dá conta do fato de que a cultura caipira é totalmente refratária ao progresso e não resistiria a transformações socioeconômicas. É preciso

⁵ O Brasil colonial corresponde à história do Brasil que compreende o período que vai de 1500, ano da chegada dos portugueses no país, até 1815, quando o Brasil constitui, com Portugal, o Reino Unido de Portugal, do Brasil e de Algarves. (BORSOI, 2000, p. 3).

salientar que, durante a escritura do livro (1956), estas transformações já estavam acontecendo, e as políticas públicas não ofereciam alternativas salubres nem aos camponeses que partiam para viver na cidade, àqueles que ficavam no campo. Estes, tinham cada vez mais sua mão de obra explorada e suas terras roubadas por grandes fazendeiros. Para resolver essa situação, seria necessário o estabelecimento de uma imensa reforma agrária, luta que marcou a geração de Candido, e que deu o caráter político tão circunstancial à obra de Candido.

2 Os bairros estudados em Caçapava

Após algumas visitas aos bairros escolhidos para minha pesquisa, constatei que, nesta região, não era mais possível encontrar os modos de vida tais quais Candido havia descrito no interior de São Paulo⁶. Não havia mais nem relações de ajuda mútua para o trabalho (*mutirão*⁷), nem festas de bairro, como antes da industrialização da cidade. Em consequência, nas comunidades, os narradores não concentravam mais em uma única pessoa os papéis de médico, profeta, professor, juiz e contador de estórias (SEVCENKO, 1988, p. 125). Nos bairros estudados, a cultura caipira como descrita em *Os parceiros* acabou da forma prevista: o progresso industrializante dissolveu os bairros e acabou com a maioria das práticas comunitárias (LESSA, 2001).

Em um primeiro momento, essa situação desencorajou-me muito em relação à pesquisa. Visando contradizer o prognóstico trágico de Candido, eu havia nutrido a expectativa de encontrar, na zona rural do município, culturas mais ou menos isoladas e engajadas em práticas tradicionais, particularmente aquelas relativas à narração oral. As poucas famílias que encontrei nos bairros rurais estavam mais ou menos integradas, ainda que de maneira periférica, a modos de vida e expectativas de consumo capitalistas.

Entretanto, continuei as visitas e as gravações e, pouco a pouco, junto a uma família do bairro Boa Vista, começaram a aparecer narrações orais de *causos*,⁸ de

⁶ O autor realiza sua pesquisa no município de Bofete – SP, Oeste do Estado de São Paulo.

⁷ Nome dado no Brasil a mobilizações coletivas objetivando um trabalho, fundado sobre a ajuda mútua e gratuita. É uma expressão empregada originariamente para os trabalhos no campo ou na construção civil de casas populares. Neste tipo de trabalho todos recebem ajudas e ajudam também, em um sistema de revezamento sem hierarquia (OJEDA, 2010, p. 32).

⁸ O causo é uma forma narrativa oral brasileira que é estruturada a partir do ponto de vista do homem do campo que, no momento de narrar a experiência à comunidade, transforma o evento em uma coisa imanente,

lembranças de experiências fantásticas, de lendas, fábulas e outras formas de narração. Diante da dificuldade de estabelecer prioridades, meu ponto de partida foi minha primeira entrevista com André Emboava que, juntamente com dona Maria das Dores, sua esposa, indicou-me outros narradores, que viviam já na cidade, ou em outros bairros rurais: a dupla sertaneja Moreira e Moisés, ambos narradores também, e Darcy Breves. Moreira indicou Carajá, João do mercado, Mestre Tião e também Darcy Breves. Carajá indicou Ana Sales e João Sales; João Mineiro, a dupla sertaneja Pedrinho e João Batista, e Cleber da prefeitura. João do Mercado indicou dona Elvira do Mercado, Santino, Ana Sales e Darcy Breves. Darcy Breves indicou André Emboava, Neusa Figureira, Mestre Tião, Pedrinho e João Batista, Professor Damas, João Mineiro, Moreira e Moisés e Carajá. Todos foram entrevistados.

Um parâmetro de indicação mútua entre os narradores, fundado sobre o reconhecimento recíproco da autoridade narrativa, ajudou-me a reconhecer o segmento específico de um grupo. A esse segmento, denominei *rede* (MEIHY, 1996, p. 16). Desse modo, pude constituir uma rede de contatos que se formava graças a práticas de narração oral e que ultrapassava o limite dos bairros. A rede era constituída de uma grande diversidade de meios sociais, de profissões e de modos de vida, e oferecia muitos graus de contato entre os meios urbano e rural.

Era uma evidência de que, apesar da dissolução dos bairros caipiras no Vale do Paraíba, havia narradores mantendo práticas de narração. Considerando as entrevistas feitas com esses narradores, minha principal inquietação passou a ser saber de que modo e com que intuito aquelas famílias precisavam contar histórias, se não era em função da socialização fechada do bairro, ou a simbolização de necessidades básicas materiais, como considerava Candido (2010).

3 A narração da experiência e a autoridade narrativa

A partir dos estudos de Sperber (2009), passei a considerar a hipótese de que os sujeitos entrevistados por mim não limitavam sua expressão simbólica à materialidade dos meios de produção em relação aos quais estão ligados. A autora explica que,

concreta e memorável. O caso se caracteriza também pela ênfase no fantástico e na imaginação (SPERBER, 2009, p. 461).

articulando o simbólico, e ressignificando a experiência, a efabulação liga o homem a possibilidades infinitas de criação e de ressignificação da realidade.

Procurei teorias que refletissem o papel da narração da experiência nas sociedades contemporâneas. Um começo foi tentar compreender a tese da derrocada da cultura caipira, de Candido, *mutatis mutandis*, como um desdobramento do diagnóstico do “empobrecimento da experiência” de Walter Benjamin⁹ (1994), e retomada por Giorgio Agamben (2005). No ensaio *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*, Agamben afirma que não é necessária uma catástrofe para a destruição da experiência, mas que a existência cotidiana em uma grande cidade é suficiente para esse fim.

O redirecionamento, feito por Agamben, da catástrofe imediata da guerra, colocada por Benjamin como motivo da destruição da experiência, para as relações da cidade, permite que se possa considerar também o indivíduo, em sua multiplicidade existencial, inserido ativamente nos processos sociais. Assim, apesar da agressividade do crescimento das cidades, nem todos os que incorporam o cotidiano cidadão abandonam a narração da experiência.

A partir daí o que faz com que a narração continue sendo perpetrada mesmo diante das mudanças mais agressivas é o que Sperber (2009) denomina pulsão de ficção, responsável pela ressignificação da experiência. Esta pulsão é formada, ao mesmo tempo, pelo imaginário, pela simbolização e pela efabulação, e cria constructos que podem ser narrativos ou não e “que formulam hipóteses acerca de acontecimentos que tocam fundo numa existência” (SPERBER, 2009, p. 87) Esse conceito coloca a narração no caminho da busca existencial que vai além de condicionamentos sociais. Um de seus pressupostos é que a liberdade manifesta-se como criação humana em situações de restrição de possibilidades de ação.

No contexto de minha pesquisa, fazia-se necessário explicar o porquê da quantidade e da diversidade de narradores com os quais pude me encontrar, apesar da total desestruturação de modos de vida em comunidades tradicionais. Apostei na hipótese de que a relação entre narração e continuidade da experiência não é condicionada *a priori*

⁹ Walter Benjamin, no ensaio “O narrador” (1994) declara a narração como extinta pelos mesmos motivos com os quais Antonio Candido decreta a morte da cultura caipira: a modernidade. Entretanto, em Benjamin, a narração não é vista de maneira funcionalista, mas carrega a sabedoria em si.

por sistemas sociais determinados. Segundo *Agamben*, a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto [...] (AGAMBEN, 2005, p. 23). É no pressuposto de autoridade que consiste a aptidão dos narradores a serem ouvidos e que se qualifica a narração da experiência.

A partir dessas considerações, trabalhei com a hipótese segundo a qual o narrador, respondendo a uma necessidade existencial, investe em sua autoridade narrativa e constrói espaços momentâneos de socialização visando à elaboração de experiências. Esse processo pode ser consciente ou não. No contexto de pesquisa do qual nos ocupamos, esses espaços são necessariamente caracterizados por uma marginalidade que se forma como contraponto à insuficiência de políticas públicas concernentes aos camponeses. Esta é a insuficiência que foi pertinentemente denunciada por Antonio Candido (2010).

Mas não é qualquer pessoa que consegue tornar-se narrador. Uma autoridade narrativa é respeitada, acima de tudo, por seu talento para narrar. Esse talento pode ser verificado, de forma pontual, na *performance* imediata do narrador, na maneira com a qual ele cativa a atenção e o respeito dos interlocutores; na condução da narração, na escolha do momento certo para narrar e de quais narrativas contar. Esses aspectos podem ser estudados na versão escrita das sessões de narração de diversos narradores, que foram analisadas como macro-unidades de significação, às quais denominei *serão*.

Além do *serão*, outra manifestação da autoridade narrativa estudada por mim foi a formação e manutenção das redes *discretas* de narração. A denominação *discreta* (CERTEAU, 1994, p. 22) vem do caráter marginal dessas redes: elas não têm uma centralização geográfica e se constitui de práticas que estão alheias a qualquer controle institucional. Assim, na análise das sessões de narração, pude reconstituir redes associando as referências a narradores de prestígio indicados durante as entrevistas.

4 O primeiro narrador: André Emboava

Meu percurso de entrevistas começou com André Emboava¹⁰, um célebre narrador do bairro Boa Vista. Nossos encontros foram muito produtivos e deram lugar a um

¹⁰ Emboava não é o verdadeiro nome deste narrador, mas um apelido herdado de seu pai, de origem portuguesa. O sentido do nome vem do nome dado pelos indígenas de tronco tupi aos portugueses em geral, durante o período colonial.

enorme material de análise. No intervalo de três meses, eu o entrevistei três vezes e, para minha pesquisa, decidi analisar o último encontro com André.

Na narração de André encontramos a predominância da estória oral¹¹ e do discurso em primeira pessoa, mas também podemos encontrar o caso em terceira pessoa, o provérbio¹² e a fábula¹³. Apesar de uma forte presença de um imaginário fantástico, a maior parte de suas histórias são estruturadas e conduzidas em uma temporalidade biográfica e narradas como se fossem verdadeiras experiências vividas pelo narrador. O período de sua vida mais narrado é o de sua juventude, em um intuito que sugere a organização da experiência individual. Vários tipos de histórias e observações sobre os animais são estimuladas por André, e a busca de novos significados de palavras por meio do jogo efabulativo são elementos recorrentes em sua narração.

E quando chegou aos dez anos, e vendo, eu comecei a trançar couro. A trançar couro, cortar couro. [...] Trançar couro, foi indo, foi indo. Quando chegou de vinte e três anos, comecei lidar com taquara. Fazer balaio. Eu fiz até balainho pequeno, que cabe aqui na ponta do dedo. E fazia o balaião! (BORGES, 2014, p. 152)

Para André, a importância de se abrir o espaço para um conhecimento coletivo é fundamental. Desde que os circunstantes adentram o espaço no qual algo será narrado, André inicia imediatamente a conversa já apresentando várias narrativas encadeadas umas às outras. Ao mesmo tempo, as memórias dos outros também vão sendo despertadas e outras vozes são adicionadas.

5 O serão

A partir da entrevista de André, pude observar como o narrador ordena as narrativas e aproveita-se do direcionamento da conversa e da ocasião do encontro para envolver seu interlocutor nos conhecimentos mobilizados pelas estórias. Considerei a entrevista em sua totalidade como uma estrutura temporal que organiza sequências de

¹¹ Narrativa biográfica em primeira pessoa sem uma estrutura determinada (BENTES, 2001, p. 79).

¹² (SPERBER 2009, p. 239).

¹³ (JOLLES, 1976, p. 130).

relatos, casos, causos, fábulas e estória oral, e propus-me a analisar as particularidades dessa estrutura de significação, o *serão*¹⁴.

Essa delimitação ajudou na análise da entrevista com outros narradores e a avaliar a manifestação de suas autoridades narrativas. Isso porque a organização das narrativas não é aleatória, e leva a considerar o significado das narrativas em conjunto, guiadas por uma intenção hermenêutica. A coerência do *serão* confunde-se com a autoridade do narrador.

Para notar esse nível de coerência é produtivo prestar a atenção à habilidade do narrador em organizar das narrativas e interromper o debate na ocasião propícia. Segundo Ricoeur, “o poder de interromper o debate não é outro senão o poder de conduzi-lo e esse controle sobre a sequência é o que pretendemos com nossa habilidade de prestar atenção nele e determinar um resultado” (RICOEUR, 2009, p. 149). Ricoeur refere-se a uma pretensão de todos em controlar a sequência do debate, porém, nem todos têm o poder de conduzi-lo e de interrompê-lo, sendo que aqueles que o tem, causam certa admiração sobre os outros. Essa seria uma habilidade específica dos narradores: sua maneira de aproveitar a ocasião, tecendo um grande texto que constitui um nível superior de significação, com a coerência própria de sua autoridade.

Para o objetivo de meu trabalho, o resultado foi que pude considerar, na transcrição escrita, a marca direta da *performance* do narrador e da autoridade narrativa que organizou a sequência narrativa em questão. A partir disso, pude estudar e comentar por escrito as particularidades formais da narração como um todo.

Optei por manter a transcrição integral das conversas, como longos textos corridos. Nomeei cada narrativa segundo o tema, para que eu pudesse me orientar, e organizei o texto geral em grandes movimentos de acordo com a mudança temática dos grupamentos narrativos. Após isso, procedi ao comentário textual, ao longo do texto, de modo a definir, no próprio texto, expressões, idiomatismos, referências semânticas e contextuais e fiz uma análise da recorrência dos significados em toda a estrutura de narrativas.

A partir da análise das entrevistas de André e de outros narradores, pude verificar a estrutura não linear do *serão* como sendo devido a dois fatores principais: a) o respeito

¹⁴ A sugestão desta denominação foi feita por André, quando eu o questionei sobre a organização da sessão de narração.

à socialização, que divide a fala em turnos, em respeito à fala dos circunstantes; e b) o ritmo da memória do narrador em relação ao momento presente.

O respeito ao momento de socialização é uma variável que gera uma diferenciação no perfil da autoridade encarnada pelo contador. Sua maestria pode ser avaliada na capacidade de promover e organizar a socialização, e cada narrador apresenta seu estilo. André Emboava, por exemplo, era sempre muito saudoso dos “velhos tempos”. Mas o que pode aparentemente soar melancólico (como a saudade cantada nas músicas caipiras), em André é apenas o pretexto para a narração de feitos de bravura e esperteza, bem como de histórias de cunho maravilhoso.

7 Autoridade marginalizada

Após a análise do *serão* de vários narradores, e das relações que esses mantêm uns com os outros, uma forte característica que pude constatar foi um certo estado de marginalização narrativa, no qual o narrador, em geral, não tem um espaço socialmente aceito no qual possa narrar. Nos casos analisados, o que varia é apenas o grau dessa marginalização. Abaixo três situações:

- 1) Um narrador pode ter uma comunidade de ouvintes em seu bairro, mas as pessoas da cidade não têm conhecimento ou simplesmente não valorizam a narração e as práticas que se sustentam pela narração, como a Folia de Reis¹⁵ e a *Congada*¹⁶. Essas festas podem acontecer sem que os habitantes da cidade dela tenham o mínimo conhecimento. Podem ocorrer mesmo casos de desprezo pelas festas caipiras, consideradas por alguns como signo de pobreza ou atraso social.
- 2) Em outra situação, o narrador pode restringir seu espaço de narração ao círculo familiar e às redes de narração e aproveitar as ocasiões em que encontra os amigos e conhecidos

¹⁵ Festa popular brasileira de caráter católico e popular. Esta festa é realizada entre Natal e Epifania (6 de janeiro) e consiste na encenação de grupos organizados nas ruas, encarregados de visitar casas, de tocar instrumentos e de cantar em homenagem a Jesus Cristo (CASCUDO, 1972, p. 402).

¹⁶ Festa popular brasileira que se compõe de elementos religiosos africanos (principalmente do Congo e de Angola) misturados a elementos cristãos de Portugal. Esta festa se passa na forma de um desfile de danças e tambores (Brandão, 1985).

para poder narrar (como ocorre com o supracitado André Emboava). Os encontros ocorrem em casa, ou na casa de amigos.

3) Há, finalmente o caso da total marginalização do narrador, quando nem mesmo a família aceita que esse conte suas histórias. Este é o caso do senhor José¹⁷.

No caso do senhor José, aparentemente, não há uma comunidade definida, favorável à narração, e nem mesmo os familiares respaldam a narração, pois se converteram a uma religião pentecostal e não veem com bons olhos as narrativas sobre seres sobrenaturais contadas por seu José. Esse narrador não nos contou sobre as redes de narradores das quais participa para preservar os outros narradores que conhece, e que se encontram em situações similares.

Nossos encontros foram feitos em segredo na casa de um conhecido em comum. Ficávamos só os três, dentro de uma casa. Mesmo assim, enquanto narrava, o senhor José olhava com apreensão pelo vão da janela para ver se havia alguém que pudesse desconfiar do que ele pudesse estar fazendo lá. Além disso, o narrador nos proibiu de divulgar seu nome real.

Essa situação não é nem um pouco positiva, mas também não significa necessariamente um desaparecimento da memória e nem da autoridade (por contraditório que pareça). Temos aqui o ápice da autoridade marginalizada, e a narração é garantida exclusivamente pela pulsão de ficção. Na falta de uma comunidade definida e coesa, o narrador estabelece redes dispersas de narração, que se comunicam quase secretamente no cotidiano: encontros de conhecidos em praças, no supermercado, no posto de saúde, na rua.

A narração do senhor José constitui uma maneira de fazer particular, que traça trilhas indeterminadas, espaços próprios aparentemente desprovidos de sentido para aqueles que o circundam. Isso porque esses espaços não são coerentes com o lugar onde o narrador vive e movimenta-se: a família e a igreja.

Esse é o exemplo extremo de uma situação que é relativamente comum entre os narradores da região pesquisada. Os narradores diferenciam-se por um narrar que escapa

¹⁷ José - nome fictício.

à dominação de uma economia sociocultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle da consciência esclarecida¹⁸.

A marginalização das culturas de traços caipiras tem sua origem em um modelo social instituído em territórios controlados por relações de poder. É dentro desses territórios que se abrem os espaços de narração. Na região estudada, o homem pobre do campo sempre teve seus direitos explorados, tendo que depender do lugar controlado por um fazendeiro e teve que encontrar meios de formar seus próprios espaços simbólicos, como forma de resistência. Ao contador, sempre foi necessário o *golpe de vista*¹⁹ para aproveitar as brechas em que o aparato institucional não o vigiava. Cada encontro, no trabalho, na cidade ou na roça, no ponto de ônibus, no consultório médico, na porta da igreja, no banco, etc., pode ser tanto uma oportunidade para que se conte uma ou duas histórias. Algo dessa maneira de narrar faz-se presente nas narrações orais implicadas em minha pesquisa, com a diferença de que o lugar controlado estendeu-se da fazenda às instituições sociais em geral, que formam as cidades.

Considerações finais

As redes de narração quanto os *serões* têm dois aspectos fortes em comum: misturam os mais tradicionais dos traços caipiras a aspectos modernos e urbanos; e são a expressão da autoridade narrativa dos narradores.

Para chegar-se a esses aspectos, tivemos que levar em consideração a forte associação entre a conformação social mais abrangente, das cidades, e a constituição do que seja um contador de histórias. No interior de São Paulo, só se pode assumir a possibilidade de existência desse papel hoje se o enquadrarmos na perspectiva de uma conjuntura social difusa e dispersa das sociedades contemporâneas.

É possível afirmar que o contador de histórias como uma presença permanente e legitimada, segundo Candido descreveu, não existe mais nas áreas pesquisadas. O que há é uma motivação, na maioria dos casos, ocasional e temporária, da parte de alguns, em

¹⁸ Certeau (1994, p. 65) identifica a consciência esclarecida à máquina escriturística, afim à lógica do cadastro.

¹⁹ Com a expressão “golpe de vista” referimo-nos à expressão de Certeau (1994), que denomina a habilidade em aproveitar o melhor momento para fazer algo não previsto em uma situação, e afirmar um espaço artístico ou uma prática. Em nosso caso, corresponde à arte de narrar um *causo* em situações quotidianas aparentemente banais nas quais o narrador aproveita os intervalos de tempo entre uma atividade e outra para narrar uma história.

exercer a função de contador de histórias. Mas essa motivação, vinda da pulsão ficcional, estrutura atos de narração que agem *pari passu* aos aparatos de poder, e podem constituir momentos de liberdade e de resistência a processos de massificação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história e da cultura. (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, v.1, 1994.

BENTES, Anna Christina. **A arte de narrar**: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense. 2001, 313f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo.

BORGES, Daniel Batista Lima. **Narrativas caipiras**: trilhas que se refazem. 2014, 210f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo.

_____. **Causos**: uma festa na roça. 2010, 90f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade de Taubaté, Taubaté. São Paulo.

BORSOI, Diogo Fonseca. O mundo urbano colonial: norma e conflito em Mariana /MG (1740 a 1808). **Revista Espacialidades**, v. 4, p. 1-.24, 2011. Disponível em: <<http://cchla.ufrn.br/espacialidades/v4n3/Diogo.pdf>>. Acesso em: 07/11/2017.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo de preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do folclore, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CORDOVA, V. S.; VITAL, J., Territorialidades caipiras: o ser e a identidade do lugar. In: **Iuminuras**, Porto Alegre, v. 17, n. 41, p.80-96, 2016.

- FAUSTO, Bóris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, IMESP, 2000.
- LESSA, Simone Narciso. **São José dos Campos: o planejamento e a construção do Pólo regional do Vale do Paraíba**. 2001, 203f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo.
- OJEDA, Vicente de Capitani. **Gestão de obras habitacionais construídas por mutirão**. 2010, 125f. Tese (Engenharia de Construção Civil e Urbana) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- 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.
- JACKSON, Luís Carlos. O Brasil dos caipiras. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 12, p. 74-87, 4. dec. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25201/26987>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- JOLLES, Andrés. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MATIAS, Fernando. **O significado da ironia no romance 'Triste fim de Policarpo Quaresma', de Lima Barreto**. 2015, 236f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279768>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. Loyola – São Paulo, 5. ed. 1996.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris: Points, 2009.
- SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: FAPESP, 2009.
- [Recebido: 30 out. 2017 – Aceito: 26 dez. 2017]

REESCRITURA, ORATURA E SIMBOLISMO EM ONDJAKI

Demétrio Alves Paz*
Sabrina Ferraz Fraccari**

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar de que forma a oralidade ou oratura, a tradição popular, o simbolismo e sua respectiva reescritura para um novo público estão presentes na obra de Ondjaki, contribuindo para a divulgação da cultura, história e literaturas africanas no Brasil para um público leitor em formação. Ondjaki, pseudônimo literário de Ndalú de Almeida, é o autor dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) que possui mais obras destinadas ao público infanto-juvenil publicadas no país. Seus escritos retomam contos tradicionais de Angola, seu país de origem, preservando características da tradição oral que passam, dessa forma, para as novas gerações. As obras aqui analisadas são: *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009) e *Ombela, a origem das chuvas* (2014). A formação de um público leitor infanto-juvenil foi muito incentivada, em Angola, pela União dos Escritores Angolanos (UEA) e o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALDI), por meio da publicação de obras destinadas aos jovens. Valorizando a tradição oral, Ondjaki enaltece aqueles que contaram histórias antes dele, bem como contribui para que estas sobrevivam e cheguem a um número cada vez maior de leitores.

Palavras-chave: Ondjaki. Oralidade. Reescritura. Literatura Angolana. Literatura infanto-juvenil.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze in which way the orality or orature, the popular tradition, the symbolism and its respective rewriting to a new audience are manifested in Ondjaki's works, contributing to the diffusion of African culture, history and literature in Brazil to a formative reading public. Ondjaki, literary pseudonym of Ndalú de Almeida, is the author of African Countries of Portuguese Official Language (PALOP) that has more children books published in Brazil. His works rescue traditional folktales of Angola, his birthplace, keeping characteristics from oral tradition which pass, in this way, to new generations. The works analyzed in this paper are: *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009) e *Ombela, a origem das chuvas* (2014). The formation of a children reader public was well motivated, in Angola, by the Angolan Writers' Union (UEA) and the National Book and Disc Institute (INALDI), by means of publication of books designed for the young readers. Recognizing the oral tradition, Ondjaki exalts those who told stories before him, as well as he contributes that the tales survive and reach an increasing number of readers.

Keywords: Ondjaki. Orality. Rewriting. Angolan Literature. Children Literature.

Introdução

* Doutor em Letras (PUCRS) – Professor Adjunto 4 de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – Campus Cerro Largo – RS. Coordenador do Projeto de Pesquisa **A contística de Ondjaki**, aprovado no edital 398/UFFS/2017 – Bolsas de iniciação científica PIBIC – CNPq. E-mail: demetrio.paz@uffs.edu.br

** Graduada em Letras – Português e Espanhol na Universidade Federal da Fronteira Sul, bolsista de iniciação científica do CNPq. E-mail: ferrazsabrina13@gmail.com

O presente ensaio analisa de que maneira há a universalização de assuntos tanto por meio do simbolismo presente quanto pela escolha de temas, formas e argumentos da cultura oral e popular em quatro obras do escritor angolano Ondjaki: *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009) e *Ombela, a origem das chuvas* (2014). No que diz respeito à cultura popular e à oralidade, utilizamos as ideias de Câmara Cascudo (1989), Lourenço Rosário (1989), J. Vansina (2010), Hampaté Bâ (2010). Já as obras de Tania Macêdo e Rita Chaves (2007) e de Carmem Lúcia Tindó Secco (2007) serão as referências em relação à literatura infantil e juvenil dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). Consultamos os dicionários de símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1984) e o de Jean Chevalier; Alain Gheerbrant (2000) para a elucidação do simbolismo.

Em Angola, a partir da década de 1980, a prosa de ficção teve um célere aumento, porque se descobriu:

[...] um desejo de recontar o passado longínquo, assim como a história vívida do presente. Uma função desse processo de re-formular a história da nova nação tem resultado em obras que ou re-contam ou re-mitificam, ou questionam e contestam aspectos sociais, políticos e culturais do passado e da história contemporânea. Dessa maneira, a obra de Ndalu de Almeida, cujo pseudônimo literário é Ondjaki, é uma das mais importantes na produção literária de Angola do século XXI. (HAMILTON, 2006, p. 23)

Ondjaki, pseudônimo literário de Ndalu de Almeida, possui uma carreira consolidada, inclusive internacionalmente, tendo publicado mais de 20 obras em um período de 18 anos. Nascido em 1977, na capital Luanda, ele já ganhou prêmios importantes em Angola e também fora de seu país, tais como: Prêmio Sagrada Esperança (Angola, 2004); Grande Prêmio APE (Portugal, 2007); Grinzane for Africa Prize – Young Writer (Etiópia/Italia/2008); Prêmio JABUTI, categoria ‘juvenil’ (Brasil, 2010); Prêmio José Saramago 2013 (Portugal); Prêmio Littérature-Monde (categoria de literatura não francesa - França, 2016).

A infância é um dos temas recorrentes (RUIVO, 2007), a julgar por suas obras “adultas”, tais como o romance *Bom dia camaradas* (2003) e o livro de contos *Os da minha rua* (2007). No Brasil, Ondjaki é o autor dos PALOP com mais obras publicadas, destinadas ao público infanto-juvenil. Até o momento são elas: *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009), *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2009), *AvóDezanove e o segredo dos soviéticos* (2009), *A bicicleta que tinha bigodes* (2012), *Uma escuridão bonita* (2013), *Ombela: a origem das chuvas* (2014), *Há prendisajens com o xão: O segredo húmido da lesma & outras descoisas* (2015) e *O assobiador* (2017).

Em uma entrevista, Ondjaki declara que usa memórias emprestadas, pois a vivência dele é, de certa forma, também a experiência de seus antepassados, que foram assimiladas por ele. Dessa forma, “escrever ficção é também reescrever a estória pessoal e a história do país” (LEITE, 2012, p. 101). Preocupado com a melhoria do bem-estar social e político de Angola, ele vê no passado uma lição a ser aprendida, não repetida.

Ao observar criticamente seu país, não o idealizando, ele compreende os erros e os acertos do período pós-independência. Para ele, um dos erros consiste em certo desconhecimento do passado pelas novas gerações; já um dos acertos é a busca pela assimilação e legitimidade desse passado para o presente, sem antagonismos. Ondjaki acredita que um porvir melhor para a literatura é possível, sendo imprescindível:

Elevar o nível de conteúdos, problematizar sem estar sempre atrás de políticas e de mensagens. Universalizar os conteúdos ainda que se parta de temáticas locais ou tradicionais. Mostrar o mundo interior do escritor sempre há-de levar às coisas mais profundas da cultura local, não é preciso forçar o processo no sentido inverso. (LEITE, 2012, p. 112)

Tendo em vista a sua dedicação à literatura infanto-juvenil, o escritor angolano revela uma congruência entre o seu discurso e sua prática, porque se preocupa com a formação de um jovem público leitor nos PALOP.

1 Literatura para crianças nos PALOP

Os últimos 50 anos possibilitaram uma série de transformações na arte de narrar no continente africano. A literatura, por meio de autores como Dario de Melo e Gabriela Antunes, operou uma ligação entre passado e presente, incorporando elementos da tradição folclórica e popular na escrita, de modo que possibilitou a manutenção de “parte da dinâmica cultural das sociedades africanas” (SECCO, 2007, p. 9).

No caso de Angola, Tania Macêdo e Rita Chaves (2007, p. 155) informam-nos que, “após a independência do país, houve uma preocupação dos órgãos do governo em incentivar a chamada literatura infanto-juvenil, buscando formar hábitos de leitura entre o público mais jovem” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 155). Dessa forma, não só órgãos do governo como também da sociedade civil colaboraram nesse fomento à leitura: O Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), o Jornal de Angola e a União dos Escritores Angolanos (UEA), por exemplo, criaram coleções ou deram espaço para a divulgação de textos literários, buscando o jovem e novo público leitor no país.

Se durante o colonialismo os poucos livros disponíveis para crianças retratavam o imaginário do colonizador com fadas e lendas europeias, depois da independência o que ocorre é a valorização, redescobrimto e reescritura de “[...] contos e lendas tradicionais e orais dos grupos etno-linguísticos do país” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 155).

O sistema literário de Angola mostrou-se muito eficiente após a independência em 1975. Tanto a União dos Escritores Angolanos (UEA) quanto o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) incentivaram e promoveram a publicação de obras destinadas à formação de um público leitor, dedicando séries específicas para a infância e juventude. Da mesma forma que outros

escritores antes dele, tais como Raul David, Gabriela Antunes, Dario de Melo e Cremilda Lima, Ondjaki aproveita contos tradicionais de seu país e reescreve-os, utilizando elementos da oralidade, preservando a “memória emprestada” das gerações anteriores e apresentando-as para as novas gerações de seu país.

2 Conto popular, tradição e oralidade

Quatro são as características do conto popular segundo Luís da Câmara Cascudo (1989): antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Assim,

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. (CASCUDO, 1989, p. 27)

E é justamente ao utilizar as particularidades do conto popular que Ondjaki dota suas obras de uma nova roupagem.

Na sociedade africana, segundo Lourenço Rosário (1989), a narrativa é vista como um repositório de valores culturais, educacionais, políticos, religiosos e econômicos. Todos esses aspectos estão presentes, de alguma forma, nos contos. Igualmente, as histórias são vistas como uma fonte de conhecimento, que são passadas de geração em geração. Para o crítico moçambicano,

Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem perfeitamente ter lugar no próprio universo do grupo de que se faz parte. Daí o caráter universal das narrativas de tradição oral porque são ao mesmo tempo e em qualquer lugar, um grande ponto de interrogação sobre os problemas com que o indivíduo se defronta no dia a dia, na sua sociedade. (ROSÁRIO, 1989, p. 48)

As narrativas de Ondjaki realizam muito bem o que a citação acima expõe. Ao partir de uma realidade africana, o alcance da obra torna-se maior, pois diz respeito não a uma cultura específica, mas a valores universais. Os símbolos, os ensinamentos, os enredos têm assimilação pelos leitores, independente do país ou da origem. O caráter simbólico e alegórico das histórias toca o leitor de forma especial.

3 Reescritura em Ondjaki

Ao dar crédito às obras/recolhas da literatura popular em seus textos, Ondjaki manifesta não só o conhecimento e respeito à cultura popular, mas também uma forma de valorização do trabalho feito anteriormente por outros autores, destacando a contribuição deles na formação de uma tradição angolana e africana. Para a reescritura e reelaboração em sua obra, o autor angolano percebe que:

As tradições mais sujeitas a uma reestruturação mítica são as que descrevem a origem e, conseqüentemente, a essência, a razão de ser de um povo. [...] em geral, as tradições refletem tanto um “mito”, no sentido antropológico do termo, como informações históricas. (VANSINA, 2010, p.155-156)

Em *Ombela, a origem das chuvas* (2015) percebe-se muito claramente o que J. Vansina expôs acima. A narrativa de Ondjaki assemelha-se muito a um conto etiológico, na classificação de Câmara Cascudo (1989), pois explica a origem das chuvas, tal como presente no subtítulo. Percebe-se isso também nas primeiras palavras do conto: “Dizem os mais velhos que a chuva nasceu da lágrima de Ombela, uma deusa que estava triste” (ONDJAKI, 2015, p. 5). Ao saber do choro da filha, o pai conversa com ela, explicando-lhe que a tristeza faz parte da vida. A presença da sabedoria popular, do ensinamento passado de geração para geração, de pai para filho está recordada aqui.

No que diz respeito ao simbolismo presente na obra, Cirlot (1984) destaca a fertilização como um dos atributos da chuva, assim como a purificação, porque a “água da chuva provém do céu” (CIRLOT, 1984, p. 159). Igualmente, a chuva é a “fonte de toda prosperidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 237). Em *Ombela* lê-se: “– Estou triste e vou chorar... mas para que as minhas lágrimas não matem os bichos nem as pessoas que vivem na Terra, vou deixar que tenham muito sal e que alimentem todos os mares” (ONDJAKI, 2015, p. 7).

O eterno confronto entre força bruta e pensamento está presente em *O leão e o coelho saltitão* (2009), pois o animal menor, porém mais astuto do que o leão, vence este devido à sua inteligência. Tanto para Cascudo (1989) como para Rosário (1989), as narrativas com animais possuem valor simbólico, mostrando um caminho a ser seguido: o intelecto supera a robustez. Segundo a classificação de Câmara Cascudo, ele pode ser um conto etiológico, pois explica o porquê há inimizade entre o leão e o coelho. “Foi assim que aconteceu. É por isso que, até hoje, na Floresta Grande e mesmo nas outras florestas, o Leão e o Coelho não são grandes amigos” (ONDJAKI, 2009, p. 37). Há

também o índice da oralidade no final: Foi assim que aconteceu, o que pressupõe um narrador que ouviu e transmite a história como real/verdadeira.

O leão pode representar um “Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, um tirano, crendo-se protetor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 538). No conto, ele é extremamente arrogante e não cumpre o que combinou com o coelho: “O Leão juntou a melhor carne para ele, os ossos maiores, as melhores peles, deixando para o Coelho Saltitão apenas a carne presa aos ossos mais pequeninos” (ONDJAKI, 2009, p. 26).

O coelho, em oposição a essa representação do leão, é um herói e um mártir para Chevalier; Gheerbrant (2000). Ele engana o Leão e vinga, de certa forma, os outros animais no final da narrativa:

- Claro. Não acho bem dar tanto trabalho ao rei da Floresta Grande. Peço que me desculpe e que me faça um último favor.
- Que favor?
- Um favor muito simples. Para não te cansar mais, fica aí e faz como dizia minha avó: fecha os olhos e abre bem a boca. Eu próprio me atiro para dentro dela.
- Muito bem, Coelho, vejo que afinal és um animal sensato. Assim fez o rei da Floresta Grande. Abriu a boca o mais que podia, e o esperto do Coelho Saltitão atirou lá para dentro um enorme saco de ossos que havia guardado. (ONDJAKI, 2009, p. 35-37)

A relação de inimizade entre os dois animais serve, de certa maneira, também para ilustrar a diferença entre inteligência e valentia.

Lourenço do Rosário (1989) definiria *O voo do golfinho* (2012) como uma narrativa do tipo ascendente, pois “se parte de uma situação inicial de carência para o seu melhoramento ou ultrapassagem” (ROSÁRIO, 1989, p. 91). O Golfinho é o narrador da sua própria história que queria ser pássaro e transformou-se em um.

O conto é muito breve e destinado a crianças bem jovens, porém apresenta um simbolismo significativo. O golfinho, frequentemente visto como um dos mais inteligentes animais, vive no oceano, que é quase tão grande quanto o céu. O seu desejo de virar pássaro, um dos símbolos da liberdade que também serve como o intermediário entre o céu e a terra, é representativo das mudanças que ocorrem na vida.

Eduardo Cirlot (1984, p. 108) informa que “Aves e pássaros, [...], são símbolos do pensamento, da imaginação e da rapidez das relações com o espírito”, assim como “Todo ser alado é um símbolo de espiritualização” (Cirlot, 1984, p. 446). Após transformar-se em ave, o golfinho compreende a nova realidade. Ele encontra outros

animais e “Agora voamos juntos. Somos o Bando da Liberdade. Um bando de pássaros que eram outros bichos e que sempre desejaram voar” (ONDJAKI, 2012, p. 19).

O simbolismo do Golfinho está “ligado ao das águas e ao das transfigurações” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 474) e “Simboliza a força e a vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 689). Portanto, a mudança faz parte da sua essência.

No conto acumulativo, para Câmara Cascudo (1989, p.14), “os episódios são sucessivamente articulados”, e é isso o que ocorre em *Ynari: a menina das cinco tranças* (2010). Dentre as várias estratégias da oralidade utilizadas pelo autor, destacamos aqui a repetição. As cinco tranças da personagem são cortadas e oferecidas em troca de algo. Cada oferenda equivale a um sentido. Logo, as cinco tranças equivalem aos cinco sentidos: audição, tato, visão, olfato e paladar.

A personagem principal quer descobrir qual é a sua mágica, a sua função no mundo. A inserção da menina no mundo dos adultos está presente pela sua avó, que a aconselha. Ynari é uma jovem muito curiosa, que adorava aprender novas palavras e sentidos, além de ser extremamente observadora. Um dia ela encontra o homem pequenino e os dois passam a conversar todos os dias. Em vários dos diálogos entre ambos há brincadeira com o sentido das palavras. No primeiro encontro já ocorre isso:

- Claro, e... O coração é pequeno para ti?
- É... e não é! Cabe tanta coisa lá dentro, o amor, os nossos amigos, a nossa família...
- Vês? – disse o homem menor que ela. – Às vezes uma coisa pequenina pode ser tão grande... (ONDJAKI, 2010, p. 8)

O homem pequenino questiona sobre quem faz as tranças dela e ela responde: “– Ninguém me faz estas tranças, porque elas não se desfazem... A minha avó diz que eu já nasci com as tranças e que um dia vou saber por quê” (ONDJAKI, 2010, p. 9).

Ynari aprofunda a descoberta de diferentes palavras e seus significados junto com o homem pequenino. Ao voltar para sua aldeia, Ynari não conta o que aconteceu à avó e dorme bem. No dia seguinte, a menina e seu novo amigo presenciam uma cena de guerra. Após o fim do combate, o grupo vencedor dorme e o homem pequeno transforma as armas deles em armas de barro. Ynari espanta-se e percebe que “A magia boa, a dos iniciados e dos ‘mestres do conhecimento’, visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173).

Ao levar Ynari a sua aldeia, o homem pequenino apresenta-lhe o velho muito velho, que inventa palavras e a velha muito velha, que destrói palavras. Intrigada com o poder de seu amigo, ela pergunta se todas as pessoas são mágicas. E ele responde: “– Sim, todos. Mas cada um tem que descobrir a sua magia” (ONDJAKI, 2010, p. 19). A menina presencia um ritual em que a velha muito velha destrói as palavras trazidas pelos homens pequenos. Da mesma forma, o velho muito velho inventa novas palavras e as sussurra ao ouvido de cada homem pequeno. Depois Ynari é chamada pelos dois velhos. Cada um profere uma fala para a menina das cinco tranças, que as ouve atentamente. Como Amadou Hampaté Bâ (2010) ressalta:

Nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que é. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168)

Os dois velhos muito velhos dizem em uma só voz a Ynari:

- Não temos uma magia para te dar, tens que ser tu a descobrir tua magia... [...]
- Nós conhecemos a sombra da tua magia, mas só tu podes saber onde está a própria magia. Hoje queremos oferecer-te uma palavra e dar-te uma fórmula. [...]
- Leva contigo a palavra “permuta” – disseram-lhe.
- E a fórmula? – Perguntou Ynari.
- A fórmula está dentro do teu coração. (ONDJAKI, 2010, p. 23-25)

Ao voltar para casa, em sonho, um velho muito velho explica-lhe o significado da palavra ofertada. Ela compreende não só o significado, mas também o resultado da palavra, de tal forma que “a fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172).

No dia seguinte, ao encontrarem-se, Ynari convida o homem pequeno a acompanhá-la a cinco aldeias, pois ela havia descoberto a sua mágica. Na primeira aldeia, as pessoas eram surdas e estavam em guerra com outra aldeia porque não ouviam os passarinhos. Aqui ocorre a primeira permuta. A menina das cinco tranças troca a palavra guerra pela palavra ouvir. Logo, o que o velho muito velho e a velha muito velha faziam em conjunto, a menina das cinco tranças faz sozinha. Ela realiza um ritual e oferta uma de suas tranças pela palavra que a aldeia quer.

Nas outras quatro aldeias, ocorre o mesmo ritual, que demonstra a repetição e o elemento da oralidade presente na história, assim como ela concede respectivamente por cada uma das suas tranças: falar, ver, cheirar e saborear. Temos, então, uma troca

sinestésica em que cada um dos sentidos é permutado pela guerra. Metaforicamente isto pode querer dizer que a guerra anula os sentidos. Após doar as cinco tranças pela guerra, Ynari percebe que é hora de voltar para casa e de se despedir de seu amigo.

Segundo Cirlot (1984), o cabelo comprido simboliza uma força superior, assim como a trança indica uma relação íntima. Dessa forma, Ynari possui um vigor muito grande que a faz envolver-se com os problemas vistos nas aldeias, propondo-se a resolvê-los. Contudo, a resolução exigirá uma permuta. Cada troca exige uma trança, que ela dá de bom grado pela paz. Nas cinco aldeias, a menina das cinco tranças cede uma delas em troca de um sentido que falta àquela comunidade. Portanto, pode-se dizer que cada trança dela equivale a um sentido.

Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 895) ressaltam que as tranças são utilizadas pelos representantes dos deuses na terra, assim como proporcionam uma ligação entre o nosso mundo e o além. Muito semelhante é a visão de Hampaté Bâ (2010), visto que:

Se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169)

Ynari percebeu que a guerra estava ligada à privação de sentidos de cada uma das aldeias e compreendeu o seu papel, assim como o sacrifício requerido pra o estabelecimento da paz. Ao realizar a permuta, ela abriu caminho para a conciliação e reestabelecimento da ordem no caos. A sua vida e o seu sacrifício eram parte de um todo maior do que ela mesma.

É interessante notar que são os mais velhos que, inicialmente, detêm o poder de destruir e criar palavras o que, conforme Francisco Salinas Portugal (1999), é característico da oralidade, pois esta:

Erige-se [...] num veículo fundamental da transmissão do saber e da regulamentação dos comportamentos individuais e colectivos; neste sentido, a oralidade é uma instituição de prestígio e os “mestres da palavra” possuem um estatuto de poder que não pode ser negligenciado. (PORTUGAL, 1999, p. 35)

Este “estatuto de poder” que possuem os mais velhos é reforçado quando Ynari, após se desfazer de suas tranças para alcançar a paz entre os povos que estavam em guerra, diz ao homem pequenino que está na hora de se despedirem. Para ela, será difícil, pois, desde que o vira, sentiu algo em seu coração. O homem pequeno responde:

- No teu coração?
- Sim, cá dentro, neste coração que é pequenino e que é tão grande... Eu vou te contar um segredo.
- Conta.
- Mas não digas nada ao velho muito velho que inventa as palavras.
- Está bem – sorriu o homem pequeno.
- Eu acho que o meu coração também inventa palavras... no dia em que te vi, logo logo o meu coração inventou para nós a palavra “amizade”.
- Eu sei, Ynari, eu também senti o mesmo.
- Sério?
- Sim – disse o homem pequeno. – Agora já sabes...
- Já sei o quê? – perguntou Ynari, a menina sem tranças.
- Assim como há um velho muito velho que inventa as palavras, também nosso coração, quando precisa, sabe inventar palavras. (ONDJAKI, 2010, p. 43)

No entanto, mesmo nosso coração também possuindo o poder de inventar palavras, é fundamental que se mantenha o respeito pelo velho muito velho que inventa as palavras, assim como pela velha muito velha que as destrói. Eles são as referências em conhecimento e sabedoria, sendo, inclusive, a velha muito velha quem concede à Ynari a palavra permuta, que a ajuda a alcançar a paz. Além desses dois “mestres das palavras”, a avó de Ynari também ocupa papel importante na trajetória da menina, pois é ela quem diz à neta que as cinco tranças que a menina possui serão importantes em algum momento: “– Ninguém me faz estas tranças, porque elas não se desfazem... A minha avó diz que eu já nasci com as tranças e que um dia vou descobrir por quê” (ONDJAKI, 2010, p. 09). Ou seja, a avó de Ynari é a primeira a apontar que as tranças que a menina carrega terão fundamental importância em algum momento, ainda que não explicita qual será essa importância.

Enfatizando o respeito que a menina Ynari tem para com os mais velhos, Ondjaki reforça ainda mais os laços com a tradição oral que, como já dito, é uma instituição de prestígio que reforça o poder dos mais velhos, os “mestres da palavra”. Além da história de Ynari trazer em destaque o respeito que se tem com os mais velhos e sábios, *Ombela, a origem das chuvas*, também enfatiza tal característica, pois o narrador faz questão de iniciar afirmando que a história que está prestes a narrar lhe foi contada pelos mais velhos: “Dizem os mais-velhos que a chuva nasceu da lágrima de Ombela, uma deusa que estava triste” (ONDJAKI, 2015, p. 05). Desse modo, o narrador já inicia dando todo crédito aos mais velhos, pois, se não fosse por eles, a história de Ombela não teria sobrevivido.

A valorização dos “mestres da palavra” contribui, também, para ressaltar o fato de a tradição oral ser a principal fonte de transmissão de valores para a nova geração. Conforme Portugal (1999):

A tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer político-religiosos, quer econômicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. (PORTUGAL, 1999, p. 35)

Desse modo, ancorado pela sabedoria de seus antecessores, Ondjaki pode, por meio de seus escritos infanto-juvenis, contribuir para a formação dos valores que serão repassados às novas gerações: a força não deve ser nossa principal arma, como se observa em *O leão e o coelho saltitão*; a busca por mudanças até estar bem consigo mesmo, como o golfinho-pássaro em *O voo do golfinho*; a necessidade da dor para a compreensão de si e dos outros, como em *Ombela, a origem das chuvas*; e a inutilidade da palavra guerra, como bem percebe a menina Ynari, na história que leva o seu nome, entre tantos outros ensinamentos que podem ser observados nas histórias apresentadas.

Considerações finais

Nas quatro obras anteriormente analisadas, a escrita de Ondjaki pode ser comparada a função que os antigos contadores exerciam. Como destaca Hampaté Bâ (2010),

O homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão. Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora-se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 202)

Homem viajado, conhecedor de diferentes culturas e povos, o escritor angolano leva, assim como aprendeu com os mais velhos, um pouco da sua cultura e a difunde. Assim, nós, brasileiros, podemos desfrutar um pouco não só do conhecimento, mas da sabedoria africana por meio das histórias aqui contadas. Ao usar o simbolismo como forma de universalização, utilizando a tradição, a oralidade e a reescrita/aproveitamento de contos tradicionais, Ondjaki serve-se de símbolos universais para atingir o público infanto-juvenil.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil (Folclore)**. Rio de

Janeiro: Ediouro, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Org.). **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

HAMILTON, Russell. Introdução. IN: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África e Brasil: Letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2006.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. IN: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África 1: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Ver. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITE, Ana Mafalda et al. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial II – Angola e Moçambique: Entrevistas**. Lisboa: Colibri, 2012.

MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

ONDJAKI. **O leão e o coelho saltitão**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (Coleção mama África).

_____. **O voo do golfinho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

_____. **Ombela, a origem das chuvas**. Rio de Janeiro: Palas Míni, 2015.

_____. **Ynari, a menina das cinco tranças**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

PORTUGAL, Francisco Salinas. **Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa**. Laivento: Santiago de Compostela, 1999.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português**. Lisboa: ICALP, 1989.

RUIVO, Mariana. Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência. IN: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Org.). **A Kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.). **Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. IN: Ki-Zerbo, Joseph (Ed.). **História geral da África 1: Metodologia e pré-história da África**. 2ed. Ver. Brasília: UNESCO, 2010.

[Recebido: 31 out. 2017 – Aceito: 30 nov. 2017]

A POESIA E O REPENTE NA OBRA DE LUCAS JOSÉ D'ALVARENGA

Gracineá I. Oliveira*

RESUMO: Analisaram-se as relações entre os improvisos poéticos, de Lucas José d'Alvarenga, publicados no livro *Poezias*, em 1830 e o repente, duelo musical em que os participantes improvisam letra e música. Esta análise foi norteada pela teoria da melopoética (SCHER, 1992), aplicada aos estudos da crítica cultural (OLIVEIRA, 2001). No exame da relação entre os improvisos poéticos e o repente, levou-se em consideração o contexto sociocultural do final do século XVIII e início do século XIX no Brasil, período de muitas transformações artísticas, literárias e políticas que propiciou o surgimento e a consolidação de novas formas poéticas e musicais (TINHORÃO, 2010). Como resultado, verificou-se que essas duas expressões artísticas têm características estruturais comuns como, por exemplo, a presença do mote, o tipo de verso empregado, o uso da décima e a produção em um contexto que envolve performance e música. Além disso, percebeu-se que há indícios de que o desenvolvimento do repente no Brasil pode ter suas origens também em composições de poetas vinculados à cultura letrada do fim do século XVIII ao início do século XIX.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Repente. Improvisos. Lucas José d'Alvarenga. Século XIX.

ABSTRACT: Were analyzed the relations between the poetic improvisations by Lucas José d'Alvarenga, published in the book *Poezias (Poetry)*, in 1830 and the *repente*, musical duel in which the participants improvised lyrics and music. This analysis was guided by the theory of melopoetics (SCHER, 1992), applied to the studies of cultural criticism (OLIVEIRA, 2001). In examining the relationship between *repente* and poetic improvisations, the sociocultural context of the late eighteenth and early nineteenth century was taken into account in Brazil, a period of many artistic, literary and political transformations that led to the emergence and the consolidation of new poetic and musical forms (TINHORÃO, 2010). As a result, these two artistic expressions have been found to have common structural features such as the presence of the motto, the type of verse employed, the use of the tenth, and the production in a context involving performance and music. In addition, it has been noticed that there are indications that the development of the *repente* in Brazil can have its origins also in compositions of poets linked to the literate culture of the late eighteenth century to the beginning of the nineteenth century.

Keywords: Brazilian poetry. *Repente*. Improvisation. Lucas José d'Alvarenga. Nineteenth century.

Introdução

Lucas José d'Alvarenga foi um romancista, memorialista, poeta e repentista brasileiro. Nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1768. Formado em Leis na Universidade de Coimbra, Portugal, foi governador de Macau entre 1809 e 1810, possessão portuguesa na Ásia. Retornou ao Brasil em 1817, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1831. Sua obra é composta de três livros de memórias, nos quais destaca sua atuação na Ásia; de uma novela - *Statira, e Zoroastes* (1826), primeira do gênero publicada no Brasil e considerada, por Oliveira (2016), um texto-chave para o entendimento da gênese

* Professora e Coordenadora do curso de Letras da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte – FACISABH, doutora pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: gracineaoliveira@hotmail.com

do romance em terras brasileiras. Além desses textos em prosa, escreveu *Poezias* (1830), composto de poemas dos mais diversos gêneros: cantigas, ditirambo, epigramas, improvisos, madrigais, sonetos, vilancetes e outros (OLIVEIRA, 2016). Os poemas desse livro foram criados no decorrer da vida do poeta, em um período considerado crucial para a formação da literatura brasileira: final do século XVIII e início do século XIX (CANDIDO, 2000). Além disso, nota-se, na leitura dessa obra, que há um estreito vínculo entre muitos poemas e a música, fato que motivou e que justifica esta análise.

Há muitos estudos sobre a relação entre literatura e música nesse período no Brasil, mas a maioria concentra-se na influência da música italiana (árias e cantatas) na poesia, sobretudo nas de Silva Alvarenga e nas de Domingos Caldas Barbosa (CANDIDO, 2000). Dos poucos que abordam a inter-relação entre “as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil (modinhas e lundus)” (LIMA, 2005, p. 46), o repente e a poesia erudita da época, pode-se citar o de Silva Júnior (2005), que analisou a produção poético-musical dos poetas românticos da terceira geração. Analisar o diálogo entre essas artes é uma oportunidade para melhor compreender a gênese da música popular e da poesia no Brasil, incluindo a apropriação dessas manifestações artísticas por diversas classes sociais, fato ainda pouco compreendido.

Supõe-se que o livro *Poezias* de Lucas José d’Alvarenga apresente elementos que podem ajudar a compreender o intercâmbio entre essas artes e suas mobilidades sociais. Muitos de seus poemas foram, ao longo do tempo, incorporados a coletâneas de modinhas (SILVA, 1878), de hinos, canções e lundus (SILVA, 1878). Não se sabe se o poeta os compôs para a música ou, se depois de terem sido compostos, foram adaptados à pauta musical, mas vários foram feitos em disputas poéticas em saraus musicais, como ele mesmo afirma. Sendo esse autor repentista (SILVA, 2001) e poeta, presume-se que seus improvisos poéticos tenham elementos híbridos que podem ajudar a entender a relação entre esses dois campos artísticos: poesia e repente.

Para se entender esses elementos, esta análise foi norteadada pelo conceito de Melopoética de Scher (1992), que segmenta os estudos da relação entre estas duas artes – música e poesia – em três categorias: “music and literature, literature in music, and music in literature” (SCHER, 2004, p. 175), sendo a primeira, a categoria na qual se encaixa o repente. Além disso, pode-se dividir a Melopoética em dois campos complementares: o primeiro é formal e apoia-se em noções teóricas, críticas e metodológicas subjacentes às especificidades da literatura e da música e o segundo é cultural (OLIVEIRA, 2002):

1) The formalist school, which concerns itself with intrinsic relationships within the work and correlation between text and music in terms of structure, form, rhythmic and metrical patterns and phrases [...]; 2) the historicist approach, which concerns the study of art works as products of, and influences upon, the environment in which they were produced [...].¹ (WHITE, 1992, p. 290)

Embora o foco desta pesquisa seja a análise das relações entre a estrutura do repente e a dos improvisos poéticos de Lucas José d’Alvarenga, o contexto sócio-histórico também será considerado para melhor se compreender essa relação, considerando-se que “The relationship between music and words is perhaps the most complex and multifaceted of the various connections among the arts”² (GRIM; WORCESTER, 1999, p. 238). Além disso, para Scher (1992), essas duas formas de análise não são excludentes, mas complementares.

1 O repente

1.1 Conceito e contextualização

O repente, atualmente, faz parte do desafio de cantadores, “comum entre violeiros do Nordeste brasileiro” (DOURADOS, 2004, p. 106). Sendo assim, para melhor entendê-lo é necessário, primeiramente, contextualizar o universo músico-poético do qual ele faz parte: a cantoria ou o desafio. Trata-se de uma “Disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores” e o “Repente é a resposta inesperada e feliz, aturdindo a improvisação do adversário” durante a batalha do desafio (CÂMARA CASCUDO, 2012, p. 60; 611). Já para Sautchuk (2009), o repente é o mesmo que cantoria e, conseqüentemente, desafio. Foi essa concepção que norteou esta análise.

De origem controversa, a maioria dos estudiosos, como Câmara Cascudo (2002, p. 260), vincula sua gênese ao “canto amebou dos pastores gregos”. Entretanto, há outros que discordam dessa posição e o vinculam ao canto árabe (MONTEIRO, 2004; SOLER, 1978, etc.). Apesar disso, os pesquisadores são unânimes em admitir que o desafio de cantadores, do qual o repente faz parte atualmente, foi introduzido no Brasil pelos colonos

¹ 1) A escola formalista, no que concerne a seu trabalho com as intrínsecas relações e correlações entre texto e música, em termos de estrutura, forma, ritmo e métrica nas frases [...] 2) a abordagem historicista, que diz respeito ao estudo das obras de arte como produtos e influências sobre o ambiente em que foram produzidas (Tradução nossa).

² A relação entre música e literatura é talvez a mais complexa e multifacetada das várias conexões entre as artes. (Tradução nossa).

portugueses. Mesmo assim, Monteiro (2004) afirma que só foram encontrados registros ou referências ao desafio e, conseqüentemente, ao repente no século XIX. Câmara Cascudo (2012), por exemplo, chama a atenção para o fato de ele aparecer como divertimento típico de portugueses, no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio Almeida, publicado, pela primeira vez, em 1852. Anterior a isso, na segunda edição do dicionário de Moraes Silva, em 1813, repente é definido como “[...] glosar, poetar de repênte, sem estudo, ou reflexão notavel prévia” (SILVA, 1813, v. 2, p. 60).

Entretanto, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, em artigo publicado na *Revista Niterói*, no ano de 1862, diferencia o repente do fazer versos de improviso:

Em todos os séculos de sua curta existência tem possuído o Brasil seus poetas repentistas de grande merecimento e não pequena nomeada, que unindo a prenda do improviso à graça do canto, e o canto ao som de seus bandolins, souberam tornar-se ainda mais agradáveis à sociedade. As vilas do Brasil se ufanam de possuí-los e as cidades do reino metropolitano os acatavam com a maior benevolência como os melhores bem-vindos deste mundo aos amáveis anfitriões. Gregório de Matos, Loureço Ribeiro, Domingos Caldas Barbosa e Lucas José de Alvarenga, não obstante as suas altas profissões, se entregaram a este entretenimento com grande aplauso e gosto das pessoas que se ajuntavam para ouvi-los. Outros foram, apenas, dotados do talento de improvisar, e como tais cabe honroso lugar a José de Santa Rita Durão, a José Basílio da Gama [...]. (SILVA, 2001, p. 306)³

Como se vê, repentista era a pessoa que improvisava e cantava versos ao som dos bandolins, já o improvisador apenas os fazia de improviso. A diferença entre essa definição para a da atualidade está no instrumento de acompanhamento, que mudou do bandolim para a viola ou violão.

Em relação a Lucas José d’Alvarenga, percebe-se que ele estava na primeira categoria – era um repentista. Isso, com certeza, está associado à sua formação, já que a aprendizagem da música, tanto instrumental, quanto vocal, e da dança começou ainda em sua infância. Conforme ele mesmo informa em suas *Memórias*, a partir da idade de seis anos, teve mestres particulares que lhe ensinaram essas artes (ALVARENGA, 1830a). Apesar de afirmar que, após se formar em Leis em Coimbra, tenha deixado de tocar, cantar e dançar – “Logo que me formei, e cheio de saudades deixei a Cidade de Coimbra, onde nas aprazíveis margens do Mondêgo deixei também, [e para sempre] entre as Musas,

³A edição consultada foi a de 2001, organizada pelos professores José Américo Miranda e Cecília Boechat, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

e as Graças, com a minha Lyra as minhas prendas de improvisar, tocar, e cantar &c.”⁴ (ALVARENGA, 1830a, p. 42), sabe-se que ele continuou a exercitar essas “prendas” após esse período, como descrito em um de seus livros, publicado três anos antes de sua morte, em que rebate a uma crítica de um contemporâneo seu, que o censura pelo ócio e pela dedicação a essas artes.

Mas registros de ocorrência de repente não constam apenas no século XIX. Em suas memórias, Lucas José d’Alvarenga relata um desafio havido no século XVIII, entre ele e algumas pessoas importantes da então Capitania de Minas Gerais:

Em fim para poder dar agora [como em miniatura] huma bem resumida idea dos meus sentimento já naquelle tempo; eu vou transcrever a glosa, que fiz de improviso á huma colchêa, que se deo em huma Companhia das principaes da terra; e que apezar desta ser glosada naquella noite por algumas pessoas de bom gosto, e de muito maior idade, do que a minha, entre ellas o Ouvidor José Caetano Cezar Manitti, que tinha hum gosto particular para a poesia, e queria nisso rivalisar [mas de balde] com o infeliz Ouvidor Gonzaga, [Author da Marilia de Dirceô] foi comtudo esta glosa a unica, de que se pedio por duas vezes a repetição; e que o mesmo Ouvidor por fim, e algumas pessoas mais até me pedirão, que escrevesse; e que por isso mesmo, e porque depois disso a tenho repetido algumas vezes, me ficou até hoje na memoria. (ALVARENGA, 1830a, p. 41)

É bom lembrar que crotchet, além de significar, na notação musical, “figura rítmica que corresponde a um oitavos de uma SEMIBREVE, um quarto de uma MÍNIMA e metade de uma SEMÍNIMA” (DOURADOS, 2004, p. 86), significa também, na literatura popular brasileira, uma sextilha: “Estrofe de seis versos de sete sílabas, com o segundo, o quarto e o sexto rimados; versos de seis pés, colcheia, repente” (FERREIRA, 2009). Na verdade, trata-se de outro nome para o repente.

Em relação à época do ocorrido, deduz-se que esses episódios sejam do século XVIII, visto que, nessa parte de suas Memórias, Alvarenga (1830a) estava contando fatos ocorridos na sua juventude, e as pessoas que aparecem citadas são personalidades conhecidas, que viveram em Minas na segunda metade desse século: o poeta e desembargador Tomás Antônio Gonzaga, degredado para África em 1792, por envolvimento na Inconfidência Mineira e o desembargador José Caetano César Manitti, que era Ouvidor e Corregedor da comarca de Sabará nesse período. Isso mostra que o repente, nessa época, ocorria em casas de famílias tradicionais – “principaes da terra”.

⁴ A citação, por ser direta, obedece fielmente a grafia da época, assim como as demais feitas de textos de outras épocas.

Essa informação é importante para se entender a gênese e a disseminação dessa arte no Brasil, já que os poucos registros históricos mais antigos que existem vinculam-no, como visto anteriormente, a divertimentos típicos de portugueses no Rio de Janeiro. Entretanto é possível questionar essa restrição, já que essas fontes indicam que o desafio estivesse disseminado também em Minas Gerais em época anterior.

Outra diferença é o caráter popular e regional do repente hoje, cuja maior expressão ocorre no Nordeste brasileiro, sendo a maioria dos cantadores de origem camponesa (SAUTCHUK, 2009) e alguns analfabetos. Entretanto, pelo exposto, percebe-se que, nos séculos XVIII e XIX, muitas pessoas de origem citadina e com forte formação erudita, como Lucas José d'Alvarenga, praticavam-no. Mas isso não quer dizer que indivíduos de outras camadas sociais e com níveis de escolarização baixíssimos não o tenham praticado antes do século XIX, apenas que estes não foram registrados pela história ou que os registros se perderam.

1.2 O improviso poético no repente

O elemento principal na tradição do repente é o improviso poético. Este é o traço distintivo do cantador e condição para que a performance⁵ ocorra. Por isso, o improviso de letras e de música “sobre formas métricas predeterminadas e frequentemente estruturadas sobre um único ACORDE” (DOURADOS, 2004, p. 106) é sua característica. Para Sautchuk (2009, p. 22), o repente tem uma forma clássica ou tradicional de apresentação “em que dois cantadores cantam versos em diálogo um com o outro e atendem aos pedidos da plateia”. Os versos são cantados em uma sequência de estrofes “compostas e enunciadas alternadamente pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (sextilha, décimas com versos de sete ou de dez sílabas etc.), do mesmo assunto e cantadas na mesma melodia” (SAUTCHUK, 2009, p. 22).

O improviso poético é caracterizado pelo fato de o “[...] tempo da composição [ser] o tempo da performance” (SAUTCHUK, 2009, p. 63). Por isso, o que notabiliza o repentista é a resposta rápida ao que o parceiro canta e aos incidentes no ambiente da cantoria. É importante ressaltar que “Mais que uma composição no ato, no momento, no curso da apresentação, o improviso é uma interação, um jogo de intervenção e resposta

⁵ Performance é entendida como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

ao ato, ao momento, ao curso da apresentação” (SAUTCHUK, 2009, p. 65). Tanto os cantadores, quanto os ouvintes, valorizam o resultado dos improvisos, “a estrofe acabada, que pode então ser memorizada e declamada em outros contextos ou registrada em uma antologia” (SAUTCHUK, 2009, p.65), fato que Lucas José d’Alvarenga praticava, já que registrou em suas memórias e, sobretudo, em seu livro *Poezias*, o resultado de seus improvisos. Como se vê, mais do que fazer versos de improvisação, o que caracteriza o improviso é o diálogo com a situação inesperada proposta no momento da composição. Tanto é que em alguns poemas de sua autoria, esse poeta informa, em nota de rodapé, o contexto em que foi produzido.

É importante ressaltar que, apesar do nome – improviso –, este não surge do nada, já que o ritmo incorporado à poesia, as temáticas recorrentes, as associações gravadas de rimas e de ideias são recursos usados pelos cantadores na hora de produzir os repentes (SAUTCHUK, 2009).

Em relação aos tipos poéticos utilizados, tomou-se como modelo a forma tradicional usada no Nordeste brasileiro. Nesse, chama-se baião à sequência de estrofes da mesma modalidade poética utilizada na performance. O termo poema designa as composições feitas de acordo com as regras do repente. Parte delas é cantada em toada própria e acompanhada ao baião-de-violão, com acordes de lá e ré maiores; a outra é de poemas para declamação. Na concepção dos cantadores, sua poesia se baseia em três fundamentos: métrica, rima e oração. Esta última é entendida como a coerência entre o improviso e o assunto iniciado por um dos poetas ou solicitado pela plateia. A rima deve ser consoante, já a métrica está diretamente relacionada ao ritmo do poema, sendo do tipo silábico acentual, em que há alternâncias entre sílabas fortes e sílabas fracas (SAUTCHUK, 2009).

Em relação aos tipos de estrofes utilizadas, a principal é a sextilha, que é composta de versos de sete sílabas e deve sempre iniciar uma cantoria. Em seguida, vêm as décimas, que podem ser de 7, 10 ou 11 sílabas métricas. As primeiras são chamadas de Mote em 7 sílabas. Os motes são pedidos aos cantadores e determinam tanto o assunto, quanto as rimas finais. Geralmente é uma frase poética, de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes. Já a glosa é o improviso poético declamado sem canto ou acompanhamento musical (SAUTCHUK, 2009).

Embora os cantadores não se vejam como músicos, mas, sim, como poetas, “a música na cantoria é, ao mesmo tempo, secundária e fundamental, acessória e indispensável” (SAUTCHUK, 2009, p. 34). Entretanto como não se localizou nenhuma

referência aos aspectos técnicos da música que fazia parte dos repentes na época em que viveu e compôs Lucas José d'Alvarenga, a não ser o fato de o instrumento utilizado ser o bandolim, esses aspectos não serão descritos nesta análise.

3 O repente nos improvisos poéticos de Lucas José D'Alvarenga

Alvarenga (1830), embasado em Horácio, afirma que a finalidade da poesia é educar deleitando. Considerando-se agraciado com o dom do improviso, que teria afinado com os estudos, julga que a poesia é resultado de dois fatores: dom divino e leitura de bons autores, escolhidos para modelos. Além da poesia, afirma que a educação para a música e para a dança, recebida na infância, colaboraram para sua interação nos ciclos sociais da elite colonial e do recente império, pessoas que, nas horas de lazer, entretinham-se com música, dança e improvisos poéticos (ALVARENGA, 1828). De memória prodigiosa, resolveu, para agradar a uma pessoa querida, publicar em um livro os versos que trazia, a maioria, decorados.

No primeiro volume de seu livro de poesias foram publicados sessenta e um poemas. Desses, dezessete são improvisos, sendo onze em quadras, quatro em décimas, um em forma de ditirambo e outro em forma de soneto. Este último é intitulado “Nam posso bem dizer-te o que padeço” e foi feito em 1804, na casa de uma senhora no Rio de Janeiro. De acordo com Alvarenga (1830), antes de cantar uma modinha, essa Senhora deu-lhe esse mote para glosar, o que ele fez assim que acabou a “cantoria” dela. Na análise, excluíram-se essas duas formas – soneto e ditirambo – por elas obedecerem à estrutura clássica de composição desses gêneros.

Todos os improvisos se iniciam com um mote, e estes são constituídos de uma frase poética em um único verso, excetuando-se três que são compostos de uma frase dividida em dois versos. É importante registrar que, muitas vezes, um mesmo mote deu origem a mais de um improviso, como os “A mesma respiração”, “Hum coração como o meu” e “Quando o seu bem vai-se embora”, o que leva a inferir que os improvisos foram compostos em momentos diferentes de interação, já que muitos motes, como apontou Sautchuk (2009), podem se popularizar, possibilitando que sejam solicitados em outro evento. Entretanto o cantador não pode repetir os versos, deve criar outros novos, como fez Alvarenga. Abaixo se transcreve parte de dois poemas feitos a partir do mote “A mesma respiração”:

MOTIVO.

A mesma respiraçam.

IMPROVISO.

Estes segredos, Armia,
Que eu guardo no Coração,
Quer às vezes descubri-los
A mesma respiração.

Revéla o segredo às vezes
O bater do Coração;
E às vezes nos atraiçoa
A mesma respiração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 28).

AO MESMO MOTIVO.

IMPROVISO.

Armia hindo a queixar-se,
E apertando-me a mão,
Respirou; disse-me o resto
A mesma respiração.

Para conhecer, quem sofre
Mais, ou menos afflicção,
Basta pouco, e até só basta
A mesma respiração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 31)

Em relação às estrofes, quatro improvisos foram feitos em décimas; onze, em quadras. Todos foram escritos em versos de sete sílabas métricas. Nas décimas, com mote de dois versos, o esquema de rimas é ABBAACCCDDC, sendo que o primeiro verso do mote é sempre o quarto da décima e o segundo verso do mote é o último.

MOTE.

Do teu Coração depende
A paz do meu Coração.

GLOZA.

1

A Minha alma não se entende,
Nem sei, Lilia, o que procura;
Só sei, que a minha ventura
Do teu Coração depende.
Com teu sorriso se acende
A minha ardente paixão;
Com a tua indignação
Cresce a minha dôr interna;
He teu rosto quem governa

A paz do meu Coração. (ALVARENGA, 1830, p. 76, grifos nossos)

O improviso feito em décimas cujo mote é um verso também segue esse esquema de rimas, sendo o mote o último verso de cada décima, como é perceptível no excerto abaixo:

MOTE.

Suspiros do Coraçam.

GLOZA.

1

Hum dia, (funesto dia!)
Vendo eu triste a Marcia bella,
Disse, brincando com ella,
Algumas coizas de Armia.
Marcia, que em zelos ardia,
Fitou os olhos no chão;
Quis suffocar a afflicção
Dos zelos, que a devoravão;
Mas apenas lhe escapavão
Suspiros do Coração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 77, grifos nossos)

Nas quadras, o segundo verso sempre rima com o quarto, sendo o quarto o mote, como mostra o seguinte exemplo:

MOTIVO.

Heide amar-te até morrer.

IMPROVISO.

Nossos olhos se encontrarão,
Marilia, sem eu querer;
Logo te amei; e já agora
Heide amar-te até morrer.
Não posso mudar de gosto,
Nem deixar de te querer;
Com esta mesma paixão
Heide amar-te até morrer.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 25)

A temática de todos esses poemas é o amor. Embora nas décimas “Sou filho da liberdade / tive por mestre a Razão”, a formação iluminista do poeta apareça metaforizada nos temas liberdade e razão, estes estão relacionados à temática amorosa. Na verdade, o eu lírico usa a razão para escapar aos laços do amor.

Outra característica desses poemas é a repetição de algumas palavras e imagens. Isso é um recurso usado nos improvisos, visto que facilita a composição dos versos no curto espaço de tempo do desafio poético, como é perceptível no poema abaixo, cujo motivo é “Quando o seu bem vai-se embora”:

Jonia á vista do seu bem
Só ás diretas namóra:
Depois a torto, e a direito,
Quando o seu bem vai-se embóra.

Na prezença do seu bem
Marília suspira, e chora;
Depois dança, canta, e brinca,
Quando o seu bem vai-se embora.

Marcia, que faz mil excessos
Por hum bem, que tanto adora,
Faz tudo, tudo, o que quer,
Quando o seu bem vai-se embora.

No Theatro dos amantes,
Que eu vi sempre até agora,
Muda-se logo de Scena,
Quando o seu bem vai-se embora. (ALVARENGA, 1830, p. 45)

Outro aspecto importante é a denominação atribuída aos poemas pelo poeta. Os que foram compostos em décimas foram chamados de glosas, já os feitos em quadras, foram chamados de improvisos. Além disso, nos poemas chamados de improvisos, o mote recebe o nome de motivo, termo da música. Isso leva a supor que as décimas foram improvisadas sem acompanhamento de música e as quadras com acompanhamento.

Em relação à performance que originou esses improvisos, no artigo de Silva (2001) sobre poetas repentistas brasileiros, há poucas informações. Em linhas gerais, verifica-se que foram compostos em saraus musicais em casas de famílias tradicionais tanto no Brasil (Sabará e Rio de Janeiro), quanto na Corte (Coimbra e Lisboa). Não há uma descrição detalhada do evento, o que leva a supor que fosse de domínio público na segunda metade do século XIX, época em que o artigo foi publicado pela primeira vez. Em algumas notas de rodapé, no próprio livro *Poezias*, há referências a algumas situações em que o poeta compôs alguns improvisos, todos em eventos sociais privados, em casas de famílias tradicionais, regados à música e à poesia, em que se percebe, também, a influência feminina e a presença da modinha.

2 Convergências e divergências poético-musicais

Do ponto de vista formal, os improvisos poéticos de Alvarenga e o repente têm muitas características comuns: mesma quantidade de sílabas métricas (versos de sete sílabas), o uso de quadras e de décimas, a presença do mote que serve de tema para o poema e, também, de desafio para o poeta e para o cantador. Além disso, as rimas consoantes, a retomada dos versos do mote na finalização das quadras e das décimas e a repetição de palavras e de imagens que facilitam o trabalho de improvisação e de memorização dos artistas são aspectos que também os caracterizam. A improvisação e a memorização são recursos que vinculam a poesia à voz, esse último recurso indispensável à performance.

Em relação à performance, pelos poucos registros que foram encontrados, percebe-se que tanto o repente, quanto os improvisos do século XIX, são artes produzidas em saraus musicais, numa sociedade marcada pela oralidade. Ambas são compostas em contextos de improvisação e de duelos poéticos, em que estão em jogo a maestria e a rapidez do artista na composição da obra feita de improviso. Assim como em outras obras do gênero – canções, óperas, etc. –, repente e improvisos poéticos mesclam música e voz. Mas divergem desses gêneros por serem resultados de um contexto em que a obra é criada na interação entre os artistas e entre estes e o público presente.

Além disso, depreende-se que, no ato da performance no século XIX, poderiam ser produzidos tanto improvisos poéticos sem acompanhamento musical, quanto improvisos acompanhados de música (estes chamados de repentes). No caso de Lucas José d'Alvarenga, percebe-se que ele produziu ambos, diferenciados em quadras e décimas. Entretanto permaneceram apenas os improvisos poéticos, a música perdeu-se e parte do contexto do duelo poético-musical ficou registrada apenas em algumas notas de rodapé do livro *Poezias*.

Uma questão que esta pesquisa coloca, numa perspectiva diacrônica, é a migração do repente e dos improvisos da cultura erudita do século XIX para a cultura popular nos séculos XX/XXI. Sendo, na atualidade, produtos da cultura popular e regional; no início do século XIX, o repente e os improvisos eram frutos da elite letrada da época. Exemplo disso é a obra de Alvarenga, poeta de clara tendência neoclássica, que não só produziu improvisos poéticos e repentes, mas também os publicou junto a formas clássicas como ditirambo, ode, sonetos e outras. Além disso, como exposto neste artigo, percebe-se que,

apesar da distância temporal, os improvisos e repentos oitocentistas mantêm muitas características comuns com os da atualidade. Isso demonstra que a migração dessas formas poético-musicais para a cultura popular não foi motivada por mudança formal significativa porque a estrutura permanece quase a mesma. Isso é um contributo importante para o entendimento da gênese e da transmissão do repente no Brasil, visto que a maioria dos estudos centra-se em seu desenvolvimento a partir do início do século XX, quando já era uma manifestação da cultura popular.

Conclusão

Verificou-se nessa análise que os improvisos de Alvarenga e o repente são obras produzidas em duelos poético-musicais. Levando-se isso em consideração, o fato de esse poeta ter sido também repentista e as semelhanças formais entre esses dois gêneros artísticos, há fortes indícios para se afirmar que seus improvisos poéticos sejam oriundos de repentos dos quais ele participou, apesar dos poucos registros do contexto de sua produção.

Além disso, percebeu-se que esses improvisos poéticos, apesar de terem sido escritos e publicados com poemas neoclássicos, são textos híbridos que apresentam muitas estratégias para improvisação e memorização, típicas da música e de gêneros da cultura oral, como o repente. Esse fato mostra que a voz, em relação ao repente e ao improviso poético, é o elemento de ligação entre música e poesia.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Lucas José de. **Artigo adicional á memoria**. Rio de Janeiro: Typographia do diário, 1828.

_____. **Observações à memória de Lucas Jose d'Alvarenga, com as suas notas, e hum resumo da sua vida**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1830.

_____. **Poezias**. Rio de Janeiro: Tipografia Ogier, 1830.

_____. **Observaçoes à memória de Lucas Jose d'alvarenga com as suas notas e hum resumo da sua vida**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1830a.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2v.

DOURADOS, Henrique Autran. **Dicionários de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Positivo, 2009.

GRIM, William E; WORCESTER, MA. Musical form as a problem in Literary Criticism. In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner. **Word and music studies**. Amsterdam; Atlanta, GA, 1999.

LIMA, Edilson V. Modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. **Revista do IEEE América Latina**, Brasília, p. 40-46, 10 jul. 2005.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos**, 2004, 152f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

OLIVEIRA, Gracinéa Imaculada. **Edição e estudo da novela *Statira*, e *Zoroastes*, de Lucas José d’Alvarenga**. 2016, 455f. Tese (Doutorado Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Leituras intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 7, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758>>. Acesso em: 24 maio 2017.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. 2009, 222f. Tese (Doutorado Antropologia). Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília.

SCHER, Steven Paul. Literature and music. In: BERNHART, Walter; WOLF, Werner (Org.). **Word and music studies: essays on literature and music (1967-2004)** by Steven Paul Scher. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.

SCHER, Steven Paul. **Music and text: critical inquiries**. Cambridge: University Press, 1992.

SILVA, Antonio Moraes. **Dicionário da língua portuguesa** – recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. [Edição e notas de José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat].

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Nova collecção de modinhas brasileiras, tanto amorosas como sentimentaes.** Rio de Janeiro: Garnier, 1878.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. **Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioió: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX.** 2005, 258 f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOLER, L. **As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino.** Recife: Universitária, 1978.

WHITE, Hayde. Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse. In: SCHER, Steven Paul. **Music and text: critical inquiries.** Cambridge: University Press, 1992. P. 288-329.

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

[Recebido: 17 out. 2017 – Aceito: 12 dez. 2017]

A ORALIDADE NO IMPRESSO: O ‘EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO’ DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Julie Dorrico*

RESUMO: Este artigo versa sobre a emergência da literatura indígena contemporânea no país, buscando mostrar a qualidade estética adveniente desde a oralidade e fazendo-se presente na literatura impressa dos diferentes escritores indígenas. Nosso argumento central consiste em defender que a literatura indígena apresenta a ancestralidade como matéria para a expressão estética e a violência histórica enquanto matéria para resistência, possibilitando um trânsito entre os dois mundos: o da oralidade, em que os saberes, os rituais, os cantos fazem parte da cultura indígena fundamentalmente oral até o século XXI; e o do impresso, onde a expressão oral faz-se presente somando-se ao estilo criativo dos escritores na contemporaneidade. Esta literatura apresenta caracteres específicos, tais como a evocação da pessoa singular ‘eu’ indissociável do coletivo étnico ‘nós, e a expressão literária ‘lírica’ evoca a resistência ‘política’. Por isso, defendemos o conceito do ‘eu-nós lírico-político’ na conjuntura literária indígena, justificando uma *voz-práxis* que protagoniza a presença e a atuação do indígena desde si mesmo.

Palavras-Chave: Tradição. Literatura Indígena. *Voz-práxis*. ‘Eu-nós lírico-político’.

Abstract: this paper explains the emergence of the contemporary Indian literature in Brazil, aiming to show the aesthetic qualities which become from orality and are inserted in the printed literature of different Indian writers. Our central argument consists in defending that Indian literature presents the ancestry as matter for aesthetic expression and the historical violence as matter for resistance, allowing a correlation between two worlds: that of orality, in which the knowledge, the rituals and the songs are part of the Indian culture in a fundamentally oral way since to XXIst century; and that of the printed, in which the oral expression is present, adding to creative style of contemporary writers. This literature has specific characteristics, such as the evocation of the singular “I” linked to ethnic collective “We”, the same as the “lyrical” literary expression evokes the “political” resistance. Therefore, we argue that the concept of “lyrical-political I-We” in the conjuncture of Indian literature justifies a *voice-praxis* that stars the presence and the actuation of the Indian by himself.

Keywords: Tradition. Indian Literature. *Voice-Praxis*. Lyrical-Political I-We.

Introdução

Dalcastagné (2012) aponta para a necessidade de pensarmos a literatura de minorias (indígena, negra, LGBTT, feminista) nas novas abordagens e enquadramentos que ela suscita, bem como nas questões éticas que as especificidades dessas literaturas em seu próprio universo levantam. Nesse sentido, neste artigo, propomo-nos a refletir sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil e as características que ela apresenta, no seu sentido estético e político. Para tanto, dividiremos este trabalho em duas partes: na primeira, refletiremos as considerações tecidas pelos críticos que teorizam sobre a literatura indígena no país reconhecendo sua forte

* Doutoranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq. E-mail: juliedorrico@gmail.com

ligação com a oralidade, tais como Risério (1992) e Bicalho (2007), que tratam da presença incontestável do caráter estético entre os povos de tradição oral.

Na segunda parte, apresentaremos uma classificação do sistema literário indígena que ainda está em desenvolvimento, apresentado por Behr (2017), além de alguns autores e suas respectivas obras como componentes do *corpus* que reconhecemos como literatura indígena, tais como Daniel Munduruku (2016), Olívio Jekupé (2009) e Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). Nosso argumento central consiste em defender que a literatura indígena tem na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcando a cena literária pela sua conjuntura cultural, representativa e estética concomitantemente. Isto é, a tradição ancestral e a violência histórica são matérias para autoafirmação, autovalorização e resistência (re-existência) no presente, dos indígenas por si mesmos.

1 A literatura indígena desde a tradição oral e o seu deslocamento para o impresso

Risério (1992) reafirma, na esteira do trabalho do antropólogo Viveiros de Castro (1986), a existência de uma poética no povo indígena araweté, povo fundamentalmente de tradição oral e sem contato ainda com a escrita alfabética. Tendo como base o estudo *Araweté – os Deuses Canibais* do acima citado antropólogo, Risério enfatiza a linguagem esteticamente eficaz dos povos indígenas no país. Tal afirmação vai na contramão do pensamento que atribui capacidade de abstração somente às sociedades com escrita alfabética.

Sabemos que o critério do letramento é muito usado para negar a existência de uma expressão estético-literária em sociedades orais. Aliás, esse é um dos primeiros parâmetros de exclusão social apontados aos povos indígenas, tal como afirma Finnegan (2006) como podemos ver a seguir:

Quando se quer fazer uma distinção entre sociedades ou períodos históricos diferentes, um dos critérios comumente usados é o do letramento. Em particular, quando se quer evitar conotações de “primitivo”, “não-civilizado”, “aborígene”, tende-se a elaborar descrições em termos de “não-letrado” ou “pré-letrado”. Certamente, outras características também são levadas em consideração (particularmente a tecnologia), mas a presença ou ausência da escrita é cada vez mais destacada. (FINNEGAN, 2006, p. 64)

Partindo da premissa de que existe literatura em sociedades tradicionais, que seguem modelos alheios à ocidentalizada (escrita alfabética), a autora sustenta que essa aparente ausência trouxe consequências graves para as culturas não-letradas. Para isso, Finnegan compara as diferentes expressões existentes na oralidade em diferentes povos às expectativas associadas ao termo *literatura*. No primeiro, listam-se a presença de diferentes gêneros, como a lírica, o panegírico, o poético, as canções de amor, as narrativas em prosa ou drama diretamente ligadas à

conjuntura *performance*, audiência, compositor e ouvintes. Nesse ponto, quando se compara a expressão oral à impressa, vale ressaltar que “[...] cada obra é diretamente influenciada e, portanto, moldada pela audiência, tanto quanto pelo compositor” (FINNEGAN, 2006, p. 83).

A aproximação entre ouvinte e *performador* na expressão oral, e leitor e autor na expressão escrita deve ser vista, portanto, como uma *questão de grau*. Isto é, sabendo que, na tradição oral, os ouvintes podem tomar parte mais direta na *performance* e dar uma contribuição mais óbvia do que na literatura escrita, é preciso ter em mente, todavia, que “[...] o público para o qual qualquer obra é dirigida sempre exerce alguma influência sobre ela e nunca é verdadeiro pensar em poetas como ilhas isoladas, não sendo afetados pela sociedade na qual vivem” (FINNEGAN, 2006, p. 83).

Em face disso, pensar a literatura apenas nos suportes do livro, de modo impresso, desqualifica outros tipos de expressões, quando, na verdade, vemos na oralidade diferentes formas de manifestações estéticas que podem ser denominadas como literatura, não tomando como parâmetro a ocidentalizada, mas aquela que tem na sua expressão uma assertiva cultural ligada à tradição oral e às práticas ritualísticas (portanto, não somente sob a forma impressa, livresca).

No que se refere à expectativa em torno do termo literatura, duas funções são apontadas como características do que seria a base da literatura no Ocidente: a *expressão intelectual* e o *distanciamento artístico*. Estas funções, de acordo com Finnegan, contribuem para enfatizar o abismo entre a cultura letrada e a cultura oral. A ambivalência entre esses dois polos se destaca mais ainda quando se atribui ao indígena a imagem do “primitivo”, como sendo essencialmente um ser emocional, próximo da natureza, incapaz de distanciar-se e de ver as coisas de forma intelectual. Dito de outro modo, ao atribuir estas noções herdadas da colonização, reforça-se uma estereotípia discriminadora que não reconhece as diferentes formas de literatura dos diferentes povos na contemporaneidade, literatura esta que inclui suas religiões, mitos, rituais sagrados, cânticos, pensamentos e mesmo a escrita alfabética sob a forma impressa e publicada. Nesse sentido, argumenta Finnegan:

Não é mais possível, portanto, aceitar a velha imagem do “primitivo” (ou do não-letrado) como inconsciente e alienado, incapaz de contemplar o mundo com afastamento intelectual, uma imagem transmitida a nós (talvez inconscientemente) por meio de nossas associações desses atributos à falta de letramento e, por conseguinte, imaginamos, de literatura. (FINNEGAN, 2006, p. 77)

Segundo César (2011) é na concepção tradicional de alfabetização “como desenvolvimento de competência individual entre um sujeito que aprende e o material escrito, um trabalho de decodificação solitário, frequentemente associado à escolarização” (CÉSAR, 2011, p. 87) que se operam os equívocos de associação entre a alfabetização como porta principal para o

desenvolvimento cognitivo, contribuindo para a discriminação dos analfabetos (pensando somente na educação da leitura e escrita alfabética), na maioria das vezes retratados como seres incapazes de pensar e agir, ou de dominar sistemas complexos. César argumenta ainda que:

Essa concepção de alfabetização associa-se a concepções igualmente equivocadas em relação à *escrita e oralidade*, atribuindo à primeira qualidades intrínsecas capazes de transformar estruturas mentais, e faz acreditar que a escrita favorece um pensamento mais abstrato, mais lógico, mais reflexivo. Por outro lado, conferem-se à fala características como informalidade, pouca sistematicidade e incapacidade de conduzir a abstrações necessárias ao pensamento lógico. (CÉSAR, 2011, p. 89)

O resultado de tais equívocos persistentes é a atribuição da inferioridade aos povos de tradição oral ou, ainda, da inaptidão ao desenvolvimento tecnológico e às técnicas da tradição letrada, legitimando o abismo e a impossibilidade de articulação entre essas duas tradições. Nesse sentido, o reconhecimento da expressão indígena em seu viés estético impulsiona a desconstrução de noções ossificadas e negativas sobre os povos tradicionais.

Entre os povos indígenas a expressão estético-artística já não se manifesta unicamente nas formas orais, uma vez que, na contemporaneidade, têm-se usado, cada vez mais, a escrita alfabética e a impressão para divulgar, em sua literatura, as especificidades ligadas à tradição ancestral enquanto ferramenta de autoafirmação, resistência e re-existência. Se nesse primeiro momento queremos reunir as discussões teóricas realizadas pelos autores não indígenas acerca da expressão estética adveniente da oralidade entre os povos tradicionais, não podemos deixar de tecer algumas considerações sobre as especificidades que elas suscitam e que caracterizam a literatura indígena como uma *voz-práxis* ligada à tradição ancestral.

Situando a expressão estética araweté, Risério afirma que a palavra-canto tem fortíssima expressão na organização cultural desse povo, uma vez que, partindo dela, explica-se a separação do mundo divino e do humano arquetípico. Em linhas gerais, o tema do mito fundador dá-se do seguinte modo: *in illo tempore* não se fazia distinção de homens e deuses, mas Aranãmi, demiurgo araweté, insultado por sua mulher, toma o chocalho do xamanismo e começa a cantar e a comer a fumaça. Cantando, os deuses tornam-se divinos e sublevam o solo de pedra até formar a abóboda celeste. Seguidos por outros *Mai* (divindades araweté) e outras categorias sobem ao céu e, assim, ocorre a separação no mundo entre deuses e humanos.

Podemos observar que a palavra-canto possui grande importância, uma vez que é dela que resulta a invocação, celebração, rituais, práticas cotidianas, posto que foi levada pelos deuses e cultivada na Terra pelos humanos, passando a existir tanto no céu quanto na terra. Assim como separou a Terra e céu pela palavra-canto, é tão somente por meio dela que pode haver uma reconexão desses dois mundos. É, segundo o autor, pelo canto que os deuses e mortos descem à

terra falando aos humanos. Em outras palavras, a palavra-canto, além de permitir que os humanos se comuniquem com o outro mundo, torna possível religar ou ressolidarizar “o que um dia se rompeu para gerar o cosmos como o conhecemos” (RISÉRIO, 1992, p. 30). Nesta seara verbi-musical está uma altíssima função da produção poética na arte verbal ameríndia.

Desse modo, diante dessa dupla tradição, oral e escrita, amalgamada na conjuntura indígena lançada no mercado editorial sob a tutela de literatura indígena, torna-se necessário reconhecer as elevadas funções criativa, estética e literária que são desenvolvidas na tradição oral e estão em consonância com o sentido cultural de cada etnia: os munduruku expressam-se a partir da sua tradição ancestral, de igual modo os krenak, os guarani, os maxacali etc., e, unindo-se, promovem a militância em prol dos povos nativos no país. Tendo em mente essa especificidade literária, herança ancestral e oral travestida para o impresso sob a forma de literatura, que abarca diferentes formas (romance, contação de história, crônica, conto, memória, depoimento, autobiografia, etc.) podemos refletir no sentido de que tais obras pretendem significar no impresso e sob a forma de livro, em particular, e de literatura indígena, de modo mais geral. Tal visão admite a expressão ancestral como matéria para expressão literária na contemporaneidade, isto é, assume que a função estética é tradicionalmente entendida no interior da etnia (cada um a seu modo), valendo-se dela para constituir esse mosaico literário contemporâneo que pode vir sob a forma de ritos, cantos, mitos, ficção, histórias, entre outros.

Outro exemplo que podemos trazer para reforçar o argumento do uso da matéria ancestral como literatura compreendida nos próprios termos culturais ameríndios está em Bicalho (2007). O autor propõe-se analisar um gênero da poética maxakali, o *yãmîy*, como sendo de ordem paratática (composição que se organiza por coordenação) em oposição à ordem hipotática (organização que se articula graças às conjunções subordinativas), o que o aproximaria de gêneros tidos como ideogrâmicos. Para isso, o autor faz uma comparação com o gênero de poesia africana *oriki*.

Evocando as significações próprias das referências maxakali, ele desloca o leitor primeiro ao plano do conhecimento e da compreensão do que representam esses termos em que se classificam o gênero indígena, o *yãmîy* e o *yãmîyxop*, para depois mostrar a importância, a este povo, do escrito e do impresso na defesa de seus costumes e tradições. O gênero nativo maxakali é o *yãmîy*, que significa em língua materna “canto” e também “espírito”. O *yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura maxakali, uma vez que *yãmîy* são os cantos sagrados e “[...] verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais” (BICALHO, 2007, p. 119). Uma breve descrição sobre os rituais e os termos utilizados na língua materna que designa esse gênero nativo vemos a seguir:

A palavra que designa os rituais maxakalis é *yãmîyxop*. *Xop* é partícula que indica plural. Os *yãmîyxop* são cerimônias religiosas, verdadeiras festas, que

envolvem toda a comunidade de uma aldeia. São realizadas para agradecerem aos deuses por uma boa colheita, ou para pedirem uma. São realizadas também para pedir a cura de um doente. Nelas se cantam uma variedade de *yãmîys* incessantemente. Durante todo o dia que precede a noite do ritual, todos os membros da comunidade de uma aldeia ficam envolvidos com os preparativos do *yãmîyxop*. (BICALHO, 2007, p. 120)

O *yãmîy* classifica-se como gênero poético performático, posto que “tudo provém dos espíritos, que trazem todo o conhecimento sobre o mundo e o sobrenatural quando interagem com os humanos nos rituais” (BICALHO, 2007, p. 120). No gênero nativo encontra-se o *yãmîyxop*, espetáculo que nos rituais mescla canto, dança, poesia e teatro concomitantemente, incluindo neles a poesia *yãmîy*. Como dito acima, a preocupação com a manutenção dessa lírica é elementar, por isso, diante das tentativas de passar-se esse gênero poético para o impresso, buscou-se preservar os elementos rítmicos oriundos da tradição oral. Retomando o conceito de transcrição utilizado por Haroldo de Campos (1986) e Risério (1996), Bicalho trata, portanto, os poemas maxakalis evitando a tradução literal quando passada da língua materna para a língua portuguesa. Aqui, podemos retomar o mesmo argumento de Risério (1992) que se refere à defesa de uma expressão estética nos povos tradicionais. Percebemos, inclusive, a música, vista também no povo araweté como forma de expressão baseada nos modos de vida tradicionais.

Mas, se os arawetés ainda são povos fundamentalmente orais, os maxakalis, além de orais, passam, desde a década de 1960, a ter contato com a escrita com Harold Popovich, do Summer Institute of Linguistics – SIL, que alfabetizou alguns maxakalis. Mas é a partir da efetivação, em 1995, do Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais – PIEI-MG que a literatura, que costuma ser bilíngue, antes fundamentalmente oral, passa a ser publicada sob a forma de livros, ao lado de cartilhas de alfabetização, livros de geografia, história, matemática, etc., fortalecendo a prática da alfabetização e da escrita literária entre os membros da comunidade. Segundo Bicalho, “[...] é assim que vemos nascer um novo e rico acervo literário a ser consumido também pela sociedade envoltória” (BICALHO, 2007, p. 120).

A literatura maxakali impressa, oriunda da oralidade (da tradição ancestral), vem com suas próprias especificidades. Para o autor, sua recepção também demanda os cinco sentidos do corpo, uma vez que se centra no aparato performático. A leitura da matéria ancestral alude a uma leitura e conhecimento de mundo maxakali, ao conhecimento ancestral, aos saberes deste povo, à forma particular que esta cultura tem enquanto sabedoria. Essa experiência ancestral, agora encontrada no impresso, imprime os entendimentos sagrados e de resistência, também uma recepção de morfologia e sintaxe, cujos sentidos vão tomando forma paulatinamente sob o guarda-chuva da literatura indígena. Nos maxakali, a adoção da escrita alfabética e da língua portuguesa para a publicação dos livros acompanha a língua materna (tronco linguístico macro-

jê), e enfatiza a importância dela, como podemos ver na obra *Livro de cantos rituais maxakali* (2004)¹.

Neste processo do oral ao impresso, no qual transitam os povos indígenas, vemos uma conexão cultural que não se dissocia da tradição ancestral, mas inscreve outros sentidos que, adaptando-se dentro desse novo suporte (o livro, as mídias sociais) e nessa nova rede que atua (mercado editorial, academia, concursos literários)², alcança leitores não indígenas e, por consequência, maior espaço para reivindicação de saberes e demandas, seja no campo epistemológico, seja no campo político. Graúna (2013) refletindo sobre as faces desse gênero emergente (sob a forma do escrito), reitera que devemos ler a literatura indígena sob o signo da tradição e das relações que ela vai apresentando nesse processo híbrido de culturas (indígena com não indígenas) e práticas (da oralidade para o impresso), uma vez que:

Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional. (GRAÚNA, 2013, p. 19)

A herança da tradição e as diferentes relações que, paulatinamente, ganham forma nesse decurso podem ser vistas nas obras dos autores indígenas. Nesse conjunto literário indígena escrito pelos autores desde si mesmos, a partir de suas próprias culturas e levando-se em conta a situação de marginalização em que vivem, vemos uma constelação de formas e sentidos que se originam conforme a ancestralidade e as práticas adotadas (como a escrita alfabética) desde o contato com o “branco”. Os efeitos resultantes do contato não podem ser vistos como ambivalentes ou dicotômicos, nesse cenário, ou como uma imediata anulação da alteridade ameríndia, mas a partir do modo como, nessa relação, movimentam-se os escritores, as lideranças e os artistas e qual o sentido dessa relação na atuação estética e política deles enquanto diferença.

2 A sistematização da literatura indígena: do mito transcrito à autoria atribuída aos indígenas e o ‘eu-nós lírico-político’

Behr (2017) situa três momentos da literatura indígena no país: os mitos transcritos, as literaturas ditas didáticas e a literatura de autores individuais autoproclamados indígenas. O

¹ Ver on-line: <http://livrosdafloresta.lettras.ufmg.br/cantos_sons_01.php>.

² Daniel Munduruku recebe em 2017 o prêmio Jabuti com a obra *Vozes Ancestrais*. Ver on-line: <<http://premiojabuti.com.br/apuracao/f2-dt311017-1507/>>.

reconhecimento desses três momentos sistematiza muito bem desde a emergência até a atualidade do movimento literário indígena contemporâneo.

O primeiro momento consiste no resultado material de um trabalho não indígena com origem indígena, ou seja, a coleta dos mitos indígenas transpostos para o impresso por outrem não indígena, desde viajantes, antropólogos a linguistas e assessores. Nesse primeiro momento, não há uma atribuição de autoria aos indígenas, nem de caráter coletivo, tampouco individual. Para Barra (2014), a ação colonizadora extremamente violenta “visando o completo apagamento da cultura dos povos indígenas deu lugar ao quase desaparecimento da autoria indígena até o final da década de 70 do século XX” (BARRA, 2014, p. 61). A figura do autor indígena, portanto, já havia sido inaugurada no período colonial por meio da ação de escritores e tipógrafos guarani, tal como aponta Eduardo Neumann (2009).

Em considerações acerca da alfabetização nas reduções guaranis pelos jesuítas, D’Angelis (2007, p. 12) conclui que a escrita em língua indígena, “a despeito de o Guarani e o Tupi terem sido escritos e até impressos em várias obras já nos séculos XVI e XVII”, não era uma necessidade e nem interesse das sociedades indígenas no Brasil durante aqueles séculos, e sequer no século XIX e a maior parte do século XX. Contudo, concordamos com Barra (2007, p. 61), quando ela afirma que “[...] a figura do autor indígena precisou de alguns séculos de incessante resistência para se fazer sentir como presença viva”. Em outras palavras, não se tratava, como situa D’Angelis acima, de estar interessado em aprender a língua portuguesa e a conseqüente escrita alfabética, mas de sobreviver ao colonizador ainda sem as políticas mínimas em defesa do indígena no Brasil, como o reconhecimento das tradições, territórios e saberes. Nas palavras do escritor indígena Olívio Jekupé (2009), sobre o povo guarani, resistir já é uma grande vitória:

[...] nossos parentes guaranis, até os dias de hoje, com 500 anos de resistência, ainda falam a língua e vivem ainda as histórias que sempre foram faladas de geração em geração. Isso é uma grande vitória, porque não foi fácil viver 500 anos de massacre e violência e ainda manter a própria cultura. (JEKUPÉ, 2009, p. 17)

O segundo caso refere-se à literatura que emana de projetos pedagógicos. Aqui, sob a coordenação do Ministério da Educação e da Cultura, as universidades e as ONGs “se encarregam dos diferentes projetos que dão origem a uma literatura pedagógica produzida por e para os próprios índios em áreas indígenas, as mais das vezes em cursos de formação para professores indígenas” (BEHR, 2017, p. 267). Barra (2014), aludindo Almeida (1999) e seu *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, observa que as obras publicadas ditas de caráter pedagógico passaram a significar para os professores indígenas “um trabalho de editoração: texto verbal, imagem, projeto gráfico” (BARRA, 2014, p. 5). Isto é, não se trata apenas do trabalho na

edição bilíngue ou na mensagem textual, senão que isso também reflete as intenções culturais de cada etnia, muitas vezes procurando passar os traços étnicos vividos no oral, no corpo, em rituais como preocupação de representá-los no impresso.

Lima (2012) investigando as características da emergência do livro indígena postula duas dimensões encontradas a fim de salvaguardar a oralidade, a historicidade e a cultura no registro impresso: a primeira dá-se por meio do texto, da mensagem e da língua; e a segunda refere-se ao livro como objeto físico, ao seu projeto gráfico, isto é, a plataforma visual (*layout*) em cores, tipografia, design, etc., bem como seu aspecto editorial (textos, linguagem, conteúdo). Essas dimensões apresentadas pela autora são recorrentes em outros projetos que visam à publicação de material pedagógico para a aldeia e para o dar-se a conhecer extemporâneo a ela. Essa confecção, em sua maioria, envolve um coletivo de professores e alunos indígenas, pesquisadores, linguistas, antropólogos, assessores, etc., e “são editados em programas de formação, financiados e distribuídos pelo Estado, em parceria com universidades e ONGs, tais como a Comissão Pró-Índio do Acre ou o Instituto Socioambiental” (LIMA, 2012, p. 60).

Lima apresenta em seu trabalho uma catalogação que contabiliza 538 títulos indígenas, incluídos aí os de autoria individual e também coletiva (em sua grande maioria) até a data de publicação de sua dissertação, no ano de 2012. Sabemos que outros autores indígenas publicaram obras depois dessa data e seguem atualizando esse número, tais como Daniel Munduruku, Davi Kopenawa, Cristino Wapichana, Jaider Esbell, Márcia Kambeba, para citar alguns.

A seguir apresentamos algumas obras que fazem parte desse segundo momento, resultantes de projetos pedagógicos. A título de esclarecimento, a pesquisa apresentada a seguir foi retirada da minha dissertação (PERES, 2015) e é o resultado de um breve levantamento de obras de autoria coletiva que correspondem às confecções realizadas pelos indígenas e ajudantes, seja no formato de livro ou de cartilha, ou de manuais. O Ministério da Educação e a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – MEC/SECAD publicou, no ano de 2008, em parceria com o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras, vinculado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a organização de Nilza Figueiredo e Susana Grillo Guimarães, um conjunto de livros no total de 84 obras, sob o título de *Materiais Didáticos e Para-Didáticos em Línguas Indígenas*. Esses materiais são resultados de políticas voltadas à promoção da efetividade dos direitos culturais, linguísticos e educacionais dos povos indígenas. Esta coletânea reúne várias obras de autoria coletiva, dentre elas podemos citar algumas que abarcam a região do Acre: *Aprender Nukini*, do **povo Nukini**; *kene Yositi*, do **povo Katunina**; *Nixi Pae – O espírito da Floresta*, do **povo Huni Kui**. Da produção que abarca a Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT estão as seguintes obras: *Iypwiwe Arexemoonãwa Ra'ygãwa*, do **povo Tapirapé**, sendo que esta obra é resultado do trabalho do professor Xarió'i Carlos Tapirapé, da aldeia Tapi'itãwa.

Podemos citar, ainda, o Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento – LACED. O LACED está localizado no Setor de Etnologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional/UFRJ. Entre as várias obras que podem ser encontradas no sítio online, podemos citar: *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*, publicada em 2006, de Gersem dos Santos Luciano – Baniwa; *Povos indígenas e a lei dos “brancos”: o direito à diferença*, publicada em 2006, de autoria coletiva reunindo Ana Valéria Araújo, Joênia Batista de Carvalho – Wapixana, Paulo César de Oliveira – Pankararu, Lúcia Fernanda Jófej – Kaigang, Vilmar Martins Moura Guarany e S. James Anaya; *A escola na ótica dos Ava Kaiowá*, publicada em 2012, de Tônico Benites.

Como podemos perceber, as publicações das obras são recentes e abrangem uma gama de etnias geograficamente descentralizadas que fomentam a pesquisa e o ensino aos povos indígenas, dando auxílio e muitas vezes subsídio para a produção e propagação de seus materiais produzidos individual e coletivamente.

As características das obras indígenas que pudemos observar são as *dimensões do texto, mensagem e língua*, ao lado de seu projeto gráfico, tal como postulado por Lima (2012). Outra característica dessa literatura de caráter mais didático é que o sujeito principal da narração é o “nós”, autor coletivo, resultado do trabalho da comunidade em conjunto, como vimos acima. Behr argumenta, nesse sentido, que o livro torna-se uma ferramenta para os indígenas “para se representarem perante o mundo exterior à aldeia, mas também meio de definir a própria identidade” (BEHR, 2017, p. 269). As palavras de Olívio Jekupé mostram a importância da educação escolar e de como tais projetos colaboram para a formação cidadã e também para a preservação cultural e a resistência indígena:

Acredito que nossas comunidades têm que lutar para que haja escola em suas aldeias, porque o futuro da defesa de nosso povo está na educação. É através do conhecimento que teremos líderes fortes e preparados. O dominante usa dessa arma para nos enfrentar, para nos humilhar. Se temos que enfrentá-los, por que não usar dessa arma? Uma arma que não precisa de guerra; só de conversa, discurso. (JEKUPÉ, 2009, p. 16)

O terceiro caso, por fim, trata dos autores indígenas que dão ênfase à sua alteridade e que escrevem livros e são publicados por editoras, começando a ser conhecidos e a consolidar-se no cenário artístico-literário nacional. Como argumenta a autora, neste terceiro momento, a escrita tem um papel de combate e defesa dos valores indígenas, como também podemos ver na fala de Olívio Jekupé:

Nós indígenas temos que ser como os grandes líderes que lutaram pelo nosso povo; temos que ser fortes e acreditar na arma que usamos para lutar que é

escrever. O presente, o futuro está mudando e a literatura será nossa grande arma para defender nosso povo. (JEKUPÉ, 2009, p. 15)

Tomamos como ponto de partida este terceiro momento para analisarmos a especificidade que argumentamos haver nas obras indígenas, às vezes de modo exposto, outras de modo mais implícito, que é o conceito da voz-práxis em termos do *eu-nós lírico-político*, condição central para a atuação dessa voz-práxis indígena nos cenários acadêmicos e político-sociais. Compreendemos o ‘eu-nós’ como uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual, o ‘eu’ enquanto sujeito histórico, o ‘nós’, a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária. Isto é, esse conceito problematiza e leva-nos a teorizar a especificidade do material indígena publicado no impresso que envolve esse conceito que consideramos fundamental no âmbito literário indígena contemporâneo: a autoria coletiva e a autoria individual enquanto correlação intrínseca. O primeiro refere-se à manufatura da obra em caráter coletivo, explicitado no momento da sistematização apresentada por Behr; o segundo representa este terceiro momento em que encontramos os escritores indígenas na atualidade, apropriando-se de ferramentas como a escrita e a mídia para autoexpressão.

Em outras palavras o ‘eu-nós’ é o reconhecimento das formas das pessoas (eu, singular, sujeito histórico; nós, plural, sujeito mítico) coabitando a narrativa indígena como forma de expressão que se formula na alteridade indígena, ainda que a narrativa, crônica, romance, conto, ficção (todos ao modo indígena) assinale nome individual e automaticamente dê-se a alcunha de autoria individual. Nesse caso, é preciso ver a matéria ancestral existente na criação estética, é preciso reconhecer que “os mitos da comunidade constituem fonte de inspiração extremamente presente e inesgotável” (BEHR, 2017, p. 275). Em obras assinaladas como sendo de autoria coletiva também encontramos o ‘eu’, sobretudo em obras que assinalam o coletivo ‘Pataxó, Maxakali, Tupinambá’, etc. Nestas, o conceito cunhado por Costa (2014) de *autobiografia extrospectiva* destaca a inscrição do sujeito histórico, o autor indígena em sua individualidade, capaz de exprimir a sua voz. Contudo, apesar de destacar a importância da voz individual isolada, descontextualizada, a autora ressalta a tradição à qual é pertencente. Em síntese, com o conceito do ‘eu-nós’ trata-se de perceber que a *história pessoal* e o *destino coletivo* são a matéria para a voz-práxis indígena via literatura.

Compreendemos o predicado ‘lírico-político’ partindo de uma epistemologia própria ao universo indígena e considerando o movimento de resistência pelo qual militam. O termo lírico-político é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas que, buscando na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam. ‘Lírico-político’, portanto, é a expressão da memória e da alteridade sob o signo de resistência. Tal conceito ‘eu-nós lírico-político’ justifica o que temos chamado de voz-práxis

indígena, atuação literária e política em defesa de sua condição de minoria, a partir da sua diferença e da sua singularidade (DANNER; DORRICO, 2017, p. 130).

Desde os mitos transcritos, passando pela literatura que emana de projetos pedagógicos até a autoria individual, reconhecemos que os momentos situados não são períodos delimitados no tempo ou no espaço. Essas diferentes ações acontecem, ainda nos dias de hoje, simultaneamente em aldeias e com escritores publicando livros em caráter individual. Para Behr, “a adoção da escrita não distancia das raízes o indígena que escreve: pelo contrário, permite-lhe reafirmar seu legado e tradições” (BEHR, 2017, p. 277). Nesse sentido, Daniel Munduruku (2016), pode ser tomado como exemplo. Se a obra de Daniel Munduruku é vista como sendo de autoria individual, logo em sua apresentação ele desmistifica qualquer pretensão de autoria moderna, aquela que afirma que o autor é um sujeito solitário e destituído de qualquer contexto social e cultural. Walter Benjamin (1987), em sua obra *Magia e técnica, arte e política*, afirma ser o romancista o indivíduo solitário, figura correspondente ao nascimento do romance na modernidade:

Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. [...] O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1987, p. 59)

Contrário a esta compreensão de autoria moderna, de um escritor individual, solitário e descontextualizado, temos o exemplo do escritor indígena Daniel Munduruku que reforça em sua escrita sua voz histórica inextricavelmente à voz ancestral, herança tradicional de seu povo munduruku, isto é, apresentando uma autoria individual ligada ao seu contexto étnico e cotidiano. Se nesta obra a ênfase está na voz do sujeito histórico, enquanto liderança e militante indígena, diretor do Instituto Uka – Casa de Saberes Ancestrais, que visa à promoção da literatura indígena, a voz ancestral, isto é, o ‘nós’, manifesta-se na valorização da tradição e da memória (individual e coletiva):

Nessa época, a gente vivia um pouco isolado dos grandes centros, e por isso ficamos na curiosidade. À noite, os velhos contavam histórias antigas que traziam fenômenos semelhantes: tremores de terra. Nas histórias, diziam que era a fúria dos ancestrais. Eles estavam tristes com os seres humanos, e por isso faziam a terra tremer para que as pessoas tomassem juízo. Eu ouvia tudo aquilo sempre agarrado à saia de mamãe. Estava com medo de que os ancestrais quisessem me pegar por eu ter feito alguma coisa ruim. (MUNDURUKU, 2016, p. 16)

A presença manifesta da subjetividade, do ‘eu’, na composição das memórias dispostas de Daniel ao longo da obra, vem acompanhada das experiências do conhecimento tradicional. Mas não só, elas também estão adjuntas da consciência da violência histórica pelo qual passam os povos indígenas no país, como podemos ver na passagem a seguir:

A literatura é, para nós, uma forma de atualizar nossos conhecimentos antigos. Por intermédio dela, pretendemos desconstruir a imagem negativa que fizeram de nós [...]. É isso que procuramos manter vivo nos livros que escrevemos, nos filmes que produzimos, nas músicas que compomos, nos cantos que dançamos, nas universidades que frequentamos. Atualizar nossos saberes ancestrais usando os equipamentos que a sociedade, dita civilizada, criou é a nossa maneira de mostrar que não somos seres do passado, muito menos do futuro. Essa atualização mostra que estamos na Terra para ficar e queremos ensinar nossa maneira de manter o planeta vivo, queremos gritar para o mundo todo que somos parte e que ainda dá tempo de reverter o quadro vermelho de sangue que foi pintado ao longo de nossa história. Ainda dá tempo. (MUNDURUKU, 2016, p. 192-193)

O predicado ‘lírico-político’ sintetiza bem a expressão ameríndia porque expõe as formas de expressão da escrita indígena. Em Daniel Munduruku vemos, simultaneamente, a literatura como veículo para anúncio dos saberes tradicionais, quando ele afirma ser a literatura o veículo de atualização dos saberes antigos, e para a enunciação da voz indígena desde si mesma junto à denúncia da violência histórica sofrida e vivida pelos povos indígenas, uma vez que ele enfatiza, por meio da metáfora *quadro vermelho de sangue pintado ao longo da história*, sua consciência política.

Olívio Jekupé é outro escritor indígena que marca a cena literária contemporânea no país. Em seu texto, já aludido anteriormente, *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), ele elenca oito títulos em que assinala autoria individual, marcando os anos de 1993 até 2007: *Leopólis Inesquecível* (1993), *500 anos de angústia* (1999), *O saci verdadeiro* (2000), *Iarandu, o cão falante* (2002), *Xerekó arandu a morte de Kretã* (2002), *Arandu Ymanguaré* (2003), *Ajuda do saci Kamba’i* (2006). Também podemos encontrar do autor *A mulher que virou urutau* (2011), autoria junto à sua esposa Maria Kerexu, *Tekoa – conhecendo uma aldeia indígena* (2011) e *As queixadas e outros contos guaranis* (2013). A escrita voltada à literatura está no cerne do fortalecimento da luta indígena no papel de liderança assumido por Olívio Jekupé. Para ele, a escrita não é assumida como o sinônimo de apagamento da tradição oral, mas como ferramenta essencial de resistência no presente:

Através dela [da escrita] podemos mostrar ao mundo nossos problemas que acontecem no Brasil diariamente: terra sendo roubadas, rios sendo destruídos,

índios assassinados, índias estupradas e tantas outras coisas mais. E poucos sabem disso. Por isso eu via na escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo. (JEKUPÉ, 2009, p. 13)

O eu-nós na obra de Olívio encontra-se na ficção (ao modo indígena, na contação do conhecimento ancestral guarani) que reúne “coletividade, mitos e encantos nos modos de constituir o nome próprio do indígena” (COSTA, 2014, p. 77). Em *O saci verdadeiro* (2002), composta por duas histórias, vemos o Saci Pererê (kamba’i) na versão indígena constituída e reapropriada no estilo criativo de Jekupé. Em outras palavras, a versão folclorizada na cultura brasileira por Monteiro Lobato, agora é recontada nas palavras de um indígena que se vale da matéria ancestral para estetizá-la a seu modo partindo da ancestralidade guarani. A ficcionalização indígena não se dissocia dos saberes tradicionais, mas o enfatiza, reorienta-se à visão indígena do autor, trazendo a especificidade da própria cultura: as personagens são os seres ancestrais, o espaço é o da aldeia e o da cidade, contudo, sempre ligado à natureza, o tempo é ao mesmo tempo o mítico e o presente, e a intenção possui caráter lírico-político, uma vez que busca mostrar os saberes tradicionais e reforçar a militância indígena. Para Costa (2014), o *nós* está sempre nos modos de coletivizar as ações e os sentimentos de pertencimento, tal como podemos ver na obra de Olívio Jekupé e nos demais escritores indígenas na contemporaneidade. Em outras palavras, nas autorias e vozes individuais, de sujeitos indígenas singulares, vemos que a coletividade está associada na formulação criativa dos diferentes gêneros (romance, conto, contação de histórias, crônica, memórias, depoimentos, testemunho, etc.) e em diferentes suportes (livros e mídias sociais).

A queda do céu: palavras de um xamã yanomami (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, narra a trajetória do xamã yanomami Davi Kopenawa na constante relação de história pessoal e destino coletivo. Classificada como autobiografia, depoimento, memória, biografia, encontramos nela o ‘eu-nós lírico-político’ que explicita a pessoa indígena em sua diferença epistemológica e ontológica. O livro traz uma especificidade acerca da autoria, ou da relação do que chamamos de ‘eu-nós’: 1) a autobiografia indígena por meio da narração de Kopenawa em que o “eu” é singular, mas também plural, ‘eu’, enquanto sujeito histórico, e o ‘eu’ enquanto sujeito mítico e ancestral, foco do nosso estudo neste texto. Segundo Albert, co-autor do texto, responsável pela escrita, o que encontramos em *A queda do céu* é visto do seguinte modo:

O “eu” narrador não é apenas duplicado pelo efeito autobiográfico. Pode também ser habitado por uma multiplicidade de vozes que constituem um verdadeiro mosaico narrativo. Esse é particularmente o caso de Davi Kopenawa, como ele mesmo sempre lembra em suas falas. Em primeiro lugar, para além de suas reflexões e lembranças pessoais, suas palavras se referem constantemente aos valores e à história de seu povo, e nos são transmitidas enquanto tais. Nesse caso, o “eu” narrador é indissociável de um “nós” da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz. Portanto, o que

ouvimos é um “eu” coletivo tornado autoetnógrafo, movido pelo desejo ao mesmo tempo intelectual, estético e político de revelar o saber cosmológico e a história trágica dos seus aos brancos dispostos a escutá-lo. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 539)

A *queda do céu* intercambia elementos antropológicos, literários, etnográficos e autobiográfico ao modo indígena. A etnografia surge nessa obra a partir do sentido contemporâneo, ou seja, ela abrange diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação do participante. Esta visão, que “supõe mútua projeção” (KLINGER, 2006, p. 119), valoriza e oportuniza a expressão indígena não a derrocando como subalterna na produção de conhecimento, mas permitindo um papel ativo e protagonista. Por outro lado, a autobiografia evidencia a presença multicultural do xamã yanomami, pois, ao falar da própria vida, ele ressalta fronteiras entre sua vida individual e subjetiva, bem como da vida política e coletiva própria do grupo. Essas múltiplas perspectivas convidam-nos ao exame das particularidades que os povos indígenas, os autores indígenas, apresentam na publicação de suas obras.

A obra pode ser considerada *autobiográfica, mas não pertence a um gênero narrativo tradicional em que o antropólogo transcreve uma narração*. Para Albert, os registros do depoimento de Davi não cabem nos cânones autobiográficos clássicos (nossos ou dos Yanomamis), pois os relatos dos episódios cruciais de sua vida mesclam *inextricavelmente história pessoal e destino coletivo*. Significa dizer que o ‘eu-nós lírico-político’ capta a expressão e a forma indígenas nas suas múltiplas manifestações. Segundo Costa e Xucuru-Kariri (2014):

Essa simbiose entre “eu” e “nós” não significa a diluição da autoria ao ponto de a perdermos de vista, mas sim uma autoria que se realiza na ambivalência dos efeitos desses dois extremos. Nessas histórias não há um “eu” absoluto, posto que sempre surge mediado, ou mesmo implicado, no “nós” narrativo. Tampouco se pode dizer que a autoria coletiva seja absoluta, pois há um reconhecimento na apresentação das obras de que se trata de uma versão da história de um povo dentre outras versões, *mediada em língua portuguesa por um antropólogo*. Por vezes, parece que a narrativa é distante do próprio narrador, que simplesmente relata algo do passado, aparentemente desconexo à sua história de vida, mas em outras oportunidades o texto é recheado de referências biográficas, pelo fato de o mito ser constituinte do próprio narrador, que relata a sua vida por meio da história de seu clã. É essa ambivalência entre a primeira pessoa e a terceira pessoa do singular que sugere não só a ampliação da noção de gênero autobiográfico, da qual falamos, mas também a desmontagem da ideia de um eu indivíduo individualizante. (COSTA E XUCURU-KARIRI, 2014, p. 96, *grifo nosso*)

No que se refere à autoria, seja em termos de narrador (Davi Kopenawa) junto ao antropólogo (Bruce Albert), ou de autoria individual (Daniel Munduruku, Olívio Jekupé) vemos que, o que Costa e Xucuru-Kariri chamam de ambivalência entre a primeira pessoa do singular e

a primeira pessoa do plural, pensada em termos autobiográficos e no seu alargamento conceitual, é uma ênfase na desmontagem da ideia de um eu indivíduo individualizante, solitário e descontextualizado. Esse postulado nos leva a refletir acerca da recepção das produções de um único autor na relação com o coletivo étnico da tradição ancestral, ao ‘nós’, tal como pudemos ver em alguns exemplos acima.

Considerações finais

A tradição ancestral e a violência histórica são apresentadas, neste texto, como matéria para autoexpressão, autovalorização, resistência e re-existência via literatura como crítica que se faz necessária ao presente. No primeiro capítulo, observamos que nas tradições orais do povo araweté e do povo maxakali encontram-se um elevado caráter estético nos cantos, nos rituais, que justificam uma qualidade literária, reforçando o argumento de que há literatura em sociedades orais. Essa matéria, quando passada para o impresso, quando os indígenas adotam ferramentas antes de uso quase exclusivas dos “brancos”, traduz-se no livro, em diferentes formas de expressão como crônica, (auto)biografia, memória, ficção, etc., no sentido de autoexpressão e luta. Isto é, trazendo como marca sua alteridade e apresentando características próprias à sua tradição, tais como as pessoas ‘eu-nós’ e o predicado ‘lírico-político’, conceituados como termos capazes de legitimar algumas das características dessa literatura emergente. A breve sistematização da literatura indígena contemporânea, o mito transcrito, a literatura adveniente de projetos pedagógicos e a literatura assinalada por escritores como sendo de caráter individual (desde si mesmos), faz um panorama dessas diferentes formas que se acumulam nessa conjuntura literária. Desse modo, nosso objetivo foi fortalecer a voz indígena por meio de comentários críticos acerca de sua produção, que, apresentando suas histórias ancestrais (sua oralidade), também aproveitam para denunciar o despejo, a exclusão e a morte, ou seja, a violência histórica.

Tais matérias, advenientes da cultura e da história indígena no país, possibilitam, como argumenta Behr, a revisão das noções de literatura, buscando perceber como as diferentes expressões reversas à noção ocidentalizada também podem ser postuladas como “literatura” ligadas à própria cultura. Os escritos contra-hegemônicos ocupam um espaço de tensão, mas é nessa tensão, diz Dalcastagnè (2012), que se constrói o mundo do conhecimento, fugindo ao mito da homogeneidade que se supõe compor a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O Índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. Literaturas de autoria indígena e revitalização das línguas indígenas. In: **Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva**. Anari Braz Bomfim e Francisco Vanderlei Ferreira da Costa (Org.). Salvador: Empresa Gráfica da Bahia/EGBA, 2014.

BEHR, Héloïse. A emergência de novas vozes brasileiras: uma introdução à literatura indígena no Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Momentos da ficção brasileira**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017, p. 259-279.

BENITES, Tonico. **A escola na ótica dos Ava Kaiowá: impactos e interpretações indígenas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BICALHO, Charles. Yãmîy maxakali: um gênero nativo de poesia. In: **Aletria**, v. 16, jul-dez, p. 119-132, 2007.

CÉSAR, América Lúcia Silva. **Lições de Abril: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha**. Salvador: EDUFBA, 2011.

COSTA, Suzane Lima. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. In: **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 50, p. 65-82, jul-dez., 2014.

COSTA, Suzane Lima; KARIRI, XUCURU-KARIRI, Rafael. Conversações sobre povos indígenas em práxis autobiográficas, In: **Pontos de Interrogação**, Bahia, v.4, n.2, jul./dez., 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha. **Como nasce e por onde se desenvolve uma tradição escrita em sociedades de tradição oral?** Campinas, SP: Curt Nimuendajú, 2007.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie. A literatura indígena como crítica da modernidade: sobre xamanismo, normatividade e universalismo – notas desde *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* de Davi Kopenawa e Bruce Albert. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 129-156, 2017.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. FALE: MG, 2006.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

JEKUPÉ, Olívio. **Literatura escrita pelos povos indígenas**. São Paulo: Scortecci, 2009.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006, 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação de Letras: Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ Rio de Janeiro, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**, 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade de Minas Gerais, 2012.

LIMA, Antônio Carlos de Souza; BARROSO, Maria Macedo (Org.). **Povos indígenas e universidades no Brasil: contextos e perspectivas, 2004-2008**. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio: uma quase autobiografia**. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

NEUMANN, Eduardo. De letra de índios cultura escrita e memória indígena nas reduções dos guaranis do Paraguai. In: **Varia História**, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 177-196, jan./jun, 2009.

PERES, Julie Stefane Dorrico. **Autoria e performance nas narrativas míticas indígenas amondawa**. 2015, 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, Rondônia, 2015.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: **Revista USP**, São Paulo, n.13, p. 26-43, mar./abr./mai. 1992.

_____. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 04 dez. 2017]

MEMÓRIAS DE ÍNDIO: UMA LEITURA HUMANIZADORA DA LITERATURA INDÍGENA DE DANIEL MUNDURUKU

Nathally Regina M. N. Campos*

RESUMO: O artigo em questão pretende compor uma análise da função humanizadora da literatura indígena tendo como objeto específico de trabalho a obra *Memórias de Índio: uma quase autobiografia* de Daniel Munduruku. O autor e professor paraense pertence ao povo Munduruku, que, até o século XIX, ocupava o Vale do Tapajós de forma dominante. Esta nação indígena, hoje, luta para manter-se na região e preservar sua tradição guerreira. Objetiva-se articular considerações acerca do caráter autobiográfico e, ao mesmo tempo, ficcional da obra e elaborar uma reflexão acerca do papel da literatura indígena no âmbito social e de sua relação com o conceito de humanização proposto por Antonio Candido em alguns de seus textos. Busca-se problematizar a cristalizada condição ordinária que esta escrita parece ocupar em comparação a literaturas produzidas no contexto ocidental e ressaltar a relevância dos referidos textos para a difusão e conhecimento desta pluricultura meramente denominada cultura indígena.

Palavras-chave: Literatura indígena. Humanização. Civilização.

ABSTRACT: This article intends to compose an analysis of the humanizing function of the indigenous literature having as specific object of work in *Indian Memories: an almost autobiography* of Daniel Munduruku. The Brazilian author and professor belong to the Munduruku people, who until the 19th century occupied the Tapajós Valley in a dominant way. his indigenous nation today struggles to stay in the region and preserve its warrior tradition. It aims to articulate considerations about the autobiographical and, at the same time, fictional character of the work and to elaborate a reflection on the role of indigenous literature in the social sphere and its relation with the concept of humanization proposed by Antonio Candido in some of his texts. It is tried to problematize the crystallized ordinary condition that this writing seems to occupy in comparison to literatures produced in the occidental context and to emphasize the relevance of the mentioned texts for the diffusion and knowledge of this pluriculture, merely denominated of indigenous culture.

Keywords: Indigenous literature. Humanization. Civilization.

1 Uma “quase” autobiografia

E o que serei? Pó, apenas pó que se juntará ao universo e alimentará a fantasia de nossa própria humanidade. Eu me juntarei a todos os outros seres que andaram por aqui e dos quais também eu sou memória a granel.

MUNDURUKU, 2016

Memórias, literatura, ancestralidade, engajamento. Expressões que buscam sintetizar de forma genuína o que Daniel Munduruku propõe disseminar com a idealização de *Memórias de Índio: uma quase autobiografia*. O autor paraense, de origem indígena, pertence ao povo Munduruku, que hoje habita regiões nos estados do

* Mestranda em Estudos de Literatura, UFF. E-mail: nathallyregina@hotmail.com

Amazonas, Pará e Mato Grosso. Daniel não viveu em sua aldeia de origem, mas conviveu com os costumes aldeenses passados por seu avô e seu pai. O autor permaneceu envolvido pelas tradições indígenas durante toda sua infância e, ao ingressar numa escola salesiana, passou a ter contato com pessoas fora de seu convívio recorrente.

De acordo com o último censo realizado pela Secretaria Especial da Saúde Indígena (Seasi), em 2014, existiam apenas 13.755 representantes do povo Munduruku, concentrados principalmente em aldeias próximas ao rio Cururu, afluente do Rio Tapajós. Devido à perda de território para áreas de garimpo, esses indígenas de tradição guerreira, modificaram seus hábitos de vida e atividades produtivas incorporando a prática garimpeira aos trabalhos desempenhados pelo grupo. Desde o início do século XX, missões religiosas atuam nas aldeias e convivem harmoniosamente com os rituais culturais e sagrados praticados pelos indígenas.

Quanto ao aspecto cultural, as atividades desenvolvidas pelos Munduruku mostram-se bastante diversificadas e profusas envolvendo uma compilação de canções e poesias, o uso de instrumentos musicais, confecção de cestas, peneiras e artigos em cerâmica. Ainda que em grande contato com grupos externos não indígenas e sofrendo interferências de distintas culturas, o povo Munduruku permanece com suas tradições e costumes e convive pacificamente com as diversidades que lhe são apresentadas. Conduta esta que, se amplamente adotada, permitiria absolutas compensações e parcos infortúnios.

Ainda em crescente atividade literária, Daniel Munduruku formou-se em Filosofia e atuou como professor do ensino básico. Produziu uma vasta bibliografia e mantém-se como um dos principais representantes e propagadores da literatura indígena brasileira. Destaca-se por seu envolvimento nas questões de preservação da cultura indígena por intermédio da educação e da escrita. Em *Memórias de Índio: uma quase autobiografia*, obra publicada em 2016, o professor traz uma narrativa relativamente ímpar em relação às suas produções anteriores que objetivam aproximar a literatura indígena “oral” da prática literária desenvolvida para um público infantil não indígena.

Colaborador enfático da literatura infanto-juvenil por meio de seus livros de contos, mitos e histórias de seus ancestrais indígenas, o autor traz nesta obra uma narrativa autobiográfica permeada de inventividade, sonhos e realizações. Percebe-se uma composição que se pretende autobiográfica, no entanto, não ambiciona uma representação fiel da realidade, em virtude, pressupõe-se, dos relatos mais distantes ocorridos em sua primeira infância e descritos de forma mais imaginativa. Pressupõe-se uma preocupação evidente em apresentar o cunho social e transformador de sua escrita, contudo a narrativa

constitui-se de pequenas crônicas propositalmente estruturadas a focar na composição subjetiva central filtrada por acontecimentos rotineiros e genéricos.

Eu tinha 6 anos ou menos quando a rede em que eu estava deitado começou a balançar sozinha. Comecei a chorar compulsivamente, e logo minha mãe foi ao meu encontro. Por alguns minutos, a casa balançou e a gente pensou que ia desmoronar. (...) Algumas vezes, cheguei a perguntar sobre o ocorrido, mas meus pais diziam que não se lembravam disso. O interessante é que meus irmãos também não se lembram do ocorrido. (MUNDURUKU, 2016, p. 17-18)

Dividida em três capítulos centrais que destacam os ciclos de sua formação humana e intitulados de *Criança*, *Juventude* e *Vida adulta*, a obra é composta de pequenas crônicas que giram em torno de sua vida de modo geral, contam memórias de sua infância, a dificuldade de adaptação na escola fora da aldeia, a experiência de exclusão, a adolescência no seminário, a educação religiosa, as realizações na vida adulta e, principalmente sua atividade literária voltada para a ruptura de inúmeros paradigmas nocivos que margeiam a literatura indígena e não permitem que seja vista por sua importante contribuição cultural e função humanizadora:

A literatura é, para nós, uma forma de atualizar nossos conhecimentos antigos. Por intermédio dela, pretendemos desconstruir a imagem negativa que fizeram de nós e mostrar que somos parte da aventura de ser brasileiros, ainda que tenhamos diferenças em nossa compreensão de humanidade. (...) Atualizar nossos saberes ancestrais usando os equipamentos que a sociedade, dita civilizada, criou é nossa maneira de mostrar que não somos seres do passado, muito menos do futuro. Essa atualização mostra que estamos na Terra para ficar e queremos ensinar nossa maneira de manter o planeta vivo, queremos gritar para o mundo todo que somos parte e que ainda dá tempo de reverter o quadro vermelho de sangue que foi pintado ao longo de nossa história. (MUNDURUKU, 2016, p. 192-193)

Assim como os capítulos sugerem uma evolução de caráter biológico, a escrita também parece amadurecer. As crônicas iniciais mostram-se ainda absorvidas da fantasia própria das lembranças infantis; a narrativa percebe-se, embora envolvida numa perspectiva central autobiográfica, induzida à ficção. No entanto, de acordo com a sequência temporal designada inicialmente pelos títulos dos capítulos, os textos tornam-se cada vez mais comprometidos com a representação genuína de sua trajetória, visto que seu objetivo precípuo configura-se no registro da importância de seu percurso para o desenvolvimento de seu trabalho social por intermédio da literatura.

É na infância que Munduruku passa a ter contato com o mundo fora da aldeia e a escola aparece como instituição responsável por este encontro e pelas transformações experienciadas pelo jovem. A transição entre o menino que devorava mangas direto do

pé e transformava seus carços em brinquedos, o jovem que se tornaria gráfico offset e o adulto que recebeu uma educação religiosa, tornou-se seminarista, decidiu-se pela carreira acadêmica e pelo envolvimento nas causas sociais; inaugura-se por intermédio das convenções da ordem religiosa mantenedora da instituição escolar frequentada pelo autor por determinação do governo. A educação mostrou-se fundamental para a sua competente e efetiva trajetória de dedicação social.

Embora o menino gostasse da escola, a convivência com os colegas e o aprendizado de uma nova língua, desde o início, foram ocorrências complicadas a serem administradas por uma criança. A organização social e as práticas coletivas adotadas na cidade confundem o garoto que traz, de sua vida simples na aldeia, valores distintos daqueles apresentados a ele agora. O narrador relembra a difícil adaptação na escola devido à rejeição da maioria dos alunos e do rótulo de “índio” que recebera em sua chegada. Contudo, destaca não reconhecer as diferenças que os afastavam e que pareciam tão visíveis aos olhos de seus companheiros e rememora, comparativamente, a educação recebida na tribo e as condutas sociais da comunidade indígena. O autor ressalta que o termo “índio” produz uma conotação pejorativa, ou mesmo, idealizada do verdadeiro sentido da palavra.

(...) quando fui me aproximando do local, um deles apontou o dedo para mim e gritou: “Olha o índio que chegou na nossa escola!!! Olha o índio! Eu fiquei olhando para todas as partes, procurando o tal índio! Achei que era um passarinho que eu não conhecia! (MUNDURUKU, 2016, p. 21)

Como já citado anteriormente, Daniel Munduruku não pretende, precipuamente, nesta obra, difundir a cultura e as histórias pertinentes ao seu povo de forma ficcional, entretanto, alguns trechos invocam lembranças que fazem referência, superficialmente, aos hábitos de vida da aldeia com o objetivo de comparação entre a comunidade indígena e a comunidade em que fora “incluído”. Estas memórias de cunho essencialmente crítico em relação a uma sociedade excludente que parece se colocar acima das demais, na verdade, reforçam a sapiência e a temperança de um povo estigmatizado como “primitivo”.

Lembro de meu avô dizendo que é preciso valorizar nossa história para não nos deixar vencer por esta sociedade de consumo que quer a gente escravos do ter. Ele afirmava que a gente corria o risco do esquecimento quando se deixava levar pela ingratidão. Nós não podemos nunca esquecer de onde viemos para não desejar humilhar, escravizar, diminuir ou desmerecer as pessoas com as quais a gente convive em nosso cotidiano. (MUNDURUKU, 2016, p. 56)

O autor sugere uma segmentação das atribuições entre homens, mulheres, idosos e crianças, embora essa divisão não hierarquize esses grupos. De maneira oposta, todos participam das práticas coletivas de forma igualitária desempenhando papéis distintos e uniformemente valorizados para que a comunidade em geral seja beneficiada, e não apenas poucos. A família é valorizada e cada membro desempenha papel distinto e fundamental na criação dos jovens. Os idosos, por suas experiências, são respeitados e estimados, bem como, as mulheres que atuam categoricamente na rotina familiar e coletiva.

Com o passar do tempo, a gente vai entendendo a função que cada uma dessas pessoas ocupa em nossa vida. Vamos descobrindo que os pais são nossos provedores e educadores. São eles que nos alimentam, nos banham, nos ensinam a andar (...) Depois percebemos que os irmãos servem como suporte para esse aprendizado. Servem também para brigar com a gente. Os primos são nossos colegas de jogos e brincadeiras. Tios e tias são nossos outros pais. Mas para que servem um avô e uma avó? Eles servem para educar nosso espírito. (...) Trazem consigo a experiência de ter vivido e compreendido os sentidos de existir. (MUNDURUKU, 2016, p. 30)

Desse modo, pelo exposto acima, faz-se imperativo uma reflexão acerca do papel da literatura indígena transmitida por Daniel Munduruku. O autor almeja, especialmente, que a sua literatura humanize, à medida que “é um grito de libertação” (MUNDURUKU, 2016, p. 204) e pretende “formar pessoas conscientes de seu pertencimento ao mundo em que vivemos” (MUNDURUKU, 2016, p. 201). À luz de Antonio Candido, ao postular acerca das funções desempenhadas pela literatura na formação do homem, pode-se atribuir à literatura aqui analisada um caráter humanizador, visto que agrega dentre outras interpretações, a função psicológica, que provê a necessidade humana de fantasia; e a função social, que contribui para uma concepção crítica do ser social em formação, asseguradas pelo crítico como fundamentais.

Entretanto, verifica-se uma visão, por vezes, paradoxal e ativa em relação às literaturas produzidas em contextos específicos. Acerca das proposições supracitadas, pretende-se problematizar a interpretação de Antonio Candido em relação às acepções de literatura humanizadora em alguns de seus textos e contrapô-las à obra analisada.

Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. Tendo assim demarcado os campos, vejamos algumas coisas sobre a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime

o homem e depois atua na própria formação do homem. (CANDIDO, 1972, p. 82)

2 A função humanizadora da Literatura Indígena

Antonio Candido afirma, em muitos de seus textos, a atuação da literatura na organização de uma sociedade e sua capacidade de humanização. Segundo o crítico, não há organização social que não sofra influência de manifestações literárias, se forem concebidas de forma ampla, como exposições escritas ou orais provenientes das práticas coletivas de um determinado grupo; visto que todo e qualquer indivíduo, em algum momento, de alguma forma, pôs-se em proximidade a gêneros como canções populares, anedotas, histórias em quadrinho. Desta forma, Candido afirma:

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2011, p. 177)

Entende-se por literatura, nesse contexto, instrumento essencial para formação de uma sociedade e seu equilíbrio, ferramenta atuante na educação e responsável pelo posicionamento ideológico e cultural dos indivíduos. Isto posto, pressupõe-se que, para o autor, ligado ao conceito de humanização está o conceito de civilização e a literatura constitui componente imprescindível neste processo humanizador capaz de organizar uma sociedade e dar-lhe civilidade por meio do contato com sua construção ordenada.

Ainda consoante Antonio Candido, a literatura exerce função elementar na sociedade como parte da formação social e educacional de um indivíduo. A obra literária representa o homem e contribui para a construção de sua identidade social, funcionando como esboço da experimentação humana. Deste modo, o crítico afirma que ao pensarmos em literatura, algumas de suas funções destacam-se como indissociáveis de sua característica humanizadora, e, ao tomarmos como objeto de análise a obra de Munduruku, observa-se a imediata justificabilidade de sua teoria.

A função psicológica a qual o autor se refere fundamenta-se “numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares” (CANDIDO, 1972, p. 82-83). A literatura supre a indispensabilidade de ficção que o homem manifesta, visto que frequentemente relaciona-

se com a realidade, por vezes sendo uma representação ou tentativa de explicação de ocorrências factuais. Outrossim,

(...) as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos. (...) Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança ou adolescente. (CANDIDO, 1972, p. 84)

A obra literária, do ponto de vista de Candido, ainda teria uma função educativa, no sentido de que, atua na vida do indivíduo para que este seja naturalmente apresentado a lúdica sociedade em que se insere, mesmo que a intenção e a conveniência tradicionais esforcem-se em submetê-la aos moldes de uma sociedade conservadora. A literatura “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 1972, p. 84). Por último, contudo, não menos importante do que as outras funções, Candido afirma que a literatura tem a atribuição de conhecimento do mundo e do ser, o que consiste na apresentação de uma realidade “inspirada no real”, mas com autonomia significativa. Portanto, cabe à literatura comunicar distintas experiências e realidades ao leitor, todavia, ao desviar-se de uma interpretação contextual fidedigna e moldar uma perspectiva baseada na fonte real de inspiração, o autor confere maior expressividade ao texto, o que confirma sua função humanizadora.

Infere-se, portanto, a partir do disposto, que a literatura indígena produzida por Daniel Munduruku participa do conceito de literatura humanizadora estabelecido por Candido, visto que, atendendo às funções designadas, representa o real e o ficcional em uma narrativa autobiográfica que, além de prover a necessidade humana de fantasia mediante às composições imaginativas, também não almeja uma representação mimética dos fatos; além de alcançar uma temática social a partir da apresentação da realidade indígena e por meio dela construir uma interpretação própria, engajada e nem sempre conveniente para a sociedade tradicional.

No entanto, a trajetória paradoxal de Candido acerca dos aspectos sociológicos que envolvem a literatura configura-se à medida que, na soma de alguns de seus textos, o autor, ao mesmo tempo em que reconhece a presença de formas de literatura em todas as culturas, as hierarquiza. Observa-se que os conceitos difundidos pelo professor em relação à literatura humanizadora referem-se a uma literatura específica, de características e particularidades delineadas por Candido em distintos textos redigidos em diferentes

contextos produtivos de sua vivência profissional; logo, foram analisados alguns de seus textos para que se chegasse à composição do conceito de literatura humanizadora proposto por ele e se fizesse uma contraposição com a narrativa indígena *Memórias de Índio*.

Em *O Direito à Literatura*, Candido, primeiramente, declara que a literatura constitui ferramenta de expressão humana e organização social, no entanto, a partir do aprofundamento de suas observações, percebe-se um estreitamento do conceito de literatura anteriormente empenhado.

Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele me impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. (CANDIDO, 2011, p. 180)

Assim, constata-se que a aplicabilidade de uma literatura verdadeiramente humanizadora dar-se-á por suas propriedades formais satisfatórias ligadas a um conteúdo igualmente expressivo. As construções mais formais, ao contrário das orais ou populares, mostram-se mais eficientes quanto à sua competência humanizadora, de acordo com o crítico.

Mesmo em *Formação da literatura brasileira*, Candido confere um lugar secundário à literatura brasileira desde sua origem ao defini-la como produto de um contexto social associado às influências estéticas das produções européias.

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.

Se isto é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? (CANDIDO, 1959, p. 9)

O autor propõe uma valorização da literatura produzida na Europa, apontada como universal e suficiente em si mesma. Desta forma, a partir deste modelo literário ocidental, outras literaturas ainda em construção obrigam-se ao espelhamento em sua composição bem-sucedida e, de maneira ajustada, agregam as particularidades locais numa associação próxima ao ideal. Desde sua concepção, “comparada às grandes, nossa literatura é pobre e fraca” (1959, p. 10), pois, frequentemente, aproveita-se das questões locais para compor enredos excessivamente provincianos que reduzem as obras a meras composições

desprovidas de valor universal. Sua validade e relevância estão numa produção de sentido localizada que circula entre interlocutores específicos.

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países da velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura. (CANDIDO, 1959, p. 18)

Neste contexto, constata-se que a literatura indígena, exemplar de literatura brasileira, embora há muito renegada como tal, constitui, para Antonio Candido, literatura menor, não só pelo já exposto, mas também por diversas características que a tornam muito mais uma elaboração folclórica do que propriamente literária na visão do crítico. Contudo, faz-se imperativo assinalar que este ponto de vista deveras linear e hostil corrobora a concepção quase global de que, entre culturas, há etapas de progresso e que os povos indígenas situam-se num estágio ínfimo em relação às culturas ditas “civilizadas”, e que por este motivo, não há importância em suas produções. A obra escrita por Daniel Munduruku revela o quão condenável mostra-se esse paradigma. O autor pretende com sua literatura difundir as tradições de seu povo e torná-las universais, bem como provar que também têm papel humanizador, à medida que promovem transformações sociais e orientam o indivíduo a coexistir harmonicamente.

A tarefa a que nos propomos é reeducar as novas gerações de brasileiros para que consigam nos olhar com a dignidade que merecemos. Para isso, não podemos fazer um enfrentamento violento como nos tempos antigos, mas usar das mesmas armas que foram utilizadas para estabelecer seu preconceito: a escrita e a literatura. Por meio delas, inventaram rivalidades, criaram guerras de extermínio, difundiram os estereótipos e preconceitos e, principalmente, dividiram-nos para poderem dominar nossos saberes ancestrais. (MUNDURUKU, 2016, p. 191)

Segundo Daniel Munduruku, a literatura foi usada como instrumento de desagregação social e, subsistir neste propósito é permanecer no lugar comum de que ela é produzida por poucos e para poucos. No entanto, se a expectativa maior da literatura é a humanização, nada mais coerente do que utilizá-la como fonte de integração entre povos e culturas distintas, não inferiores ou superiores.

Antonio Candido refuta a noção de que a literatura brasileira seja resultado de culturas que conviveram simultaneamente no processo de colonização do país, já que declara que as contribuições africana e indígena não exerceram influência significativa

na construção de uma literatura nacional e que essas manifestações não passaram de atividades folclóricas sem amplitude e permanecem como tal. O autor ressalta que:

Levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (CANDIDO, 2006, p. 199)

Do mesmo modo que Candido reconhece a imposição dos padrões literários europeus de forma eversiva, também ratifica sua superioridade em relação ao produto cultural nacional da época, o que colaborou para a perda de espaço da literatura indígena no processo de elaboração de uma identidade literária nacional. Ao considerar a cultura aqui desenvolvida como primitiva, o autor ratifica a premência de outras, inclusive no processo de dominação territorial. Para que a cultura nacional fosse substituída gradualmente pela do colonizador, foi necessária uma literatura deveras eficiente no que tange a imposição de novas referências. Em outras palavras, a imposição de uma nova cultura deu-se a partir da supressão das manifestações já existentes.

Se o termo genocídio remete à idéia de “raça” e à vontade de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida), mas para a destruição de sua cultura. O etnocídio, portanto, é a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito. (CLASTRES, 2010, p. 78-79)

De acordo com Clastres, além do extermínio de uma raça, realizou-se uma aniquilação das formas de expressão desses povos. A representatividade indígena na literatura brasileira passa pela ficção e pelos aspectos alegóricos, além de produzir um discurso de valorização distinto da prática de anulação vivenciada por estes povos. A questão indígena, por conseguinte, percebe-se apenas representada no contexto literário brasileiro por autores não indígenas, mas se conserva dissociada de uma autoria propriamente original. Acerca desta proposição, Librandi-Rocha reitera:

O fato é que civilizações aborígenes sempre fizeram parte do programa da literatura brasileira; no entanto, os modos de sua inserção sempre foram via delegação; salvo engano, não há nenhum discurso aborígene, assinado por índios até o século XX, como parte da literatura brasileira, a não ser como citação, fonte ou inspiração. Trata-se, pois, de um lugar-comum desabitado, despovoado das gentes que intenta representar, situação que vem mudando radicalmente com a

inserção de escritores indígenas e a multiplicação de estudos sobre as poéticas ameríndias no século XXI. (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 173)

Neste contexto, Daniel Munduruku revela-se como intérprete de parte da cultura indígena brasileira desvelada por intermédio da literatura, para uma sociedade que por muito tempo mostrou-se apática ao que de mais expressivo e característico irrompe de nosso território.

Em *Literatura e Subdesenvolvimento*, Antonio Candido, mais uma vez, ao referir-se à cultura e à literatura, institui as manifestações literárias europeias como influência fundamental para a estruturação de outros sistemas simbólicos, sem qualquer destaque para as demais produções literárias, visto que defende o que chama de debilidade cultural ocasionada pelo baixo desenvolvimento econômico de países latinos. Dentre alguns fatores de ordem social, o analfabetismo e o convívio com inúmeras línguas contribuiriam para a degradação da literatura (CANDIDO, 2006, p. 172). Infere-se, neste contexto, que a produção literária oral elaborada pelos indígenas não participa do conceito de literatura defendido pelo professor, posto que sua abordagem pressupõe a escrita como exigência compositiva desta. No entanto, ao considerar-se o objeto de análise em questão, percebe-se, em alguns apontamentos feitos por Daniel Munduruku, a importância da oralidade como meio de integração social e valorização dos ensinamentos provindos dos ancestrais e que trazem o equilíbrio natural e instintivo necessário a humanização.

Educar a sociedade brasileira para que veja com outros olhos sua diversidade ancestral é uma jornada dura, difícil. Requer constância, confiança, fé. Não é um passe de mágica, mas um exercício de perseverança. Especialmente quando se lida com uma história que vem sendo construída há muitos séculos. Uma história contada a partir de um ponto de vista. (...) Essa história eurocêntrica foi forjada junto com a sociedade brasileira. Nesse novo povo não cabia ancestralidade indígena, apenas a europeia. Os ancestrais da terra deviam ser esquecidos, excluídos, exterminados, deletados para que nascesse um país novo. O resultado desse olhar foi a perseguição implacável contra os naturais da terra e contra suas espiritualidades, consideradas “coisas do demônio”. (MUNDURUKU, 2016, p. 190-191)

Quanto à atividade artística, para Antonio Candido, há distinções entre as produções de homens ditos civilizados e primitivos. Ao compor esses níveis de produções, o autor agrega valores a determinadas manifestações e as relaciona mais com a organização social dos grupos do que propriamente com a autoria. A literatura oral dos povos “primitivos” vincula-se à ordenação coletiva e às tradições culturais destes, pois sua total interpretação não tem autonomia no próprio texto e está enleada a outras manifestações secundárias. As performances, os gestuais compõem a interpretação final:

Feitas para serem incorporadas imediatamente à experiência do grupo, à sua visão do mundo e da sociedade, pouco significam separadas da circunstância, pois, sendo palavra atuante, são menos e mais do que um registro a ser animado pelo deciframento de um leitor solitário. (CANDIDO, 2006, p. 57)

Portanto, percebe-se que, para o autor, a literatura configura manifestação representativa de uma sociedade, contudo não se obriga ao arraigamento a contextos secundários. O texto verdadeiramente humanizador submete-se a ele mesmo, e não necessita de exhibições de outra natureza para cumprir esse papel. Quanto mais “civilizada” a literatura for, mais distante dos hábitos sociais conservar-se-á. Os imbróglis cotidianos com que uma sociedade rústica conviveria, desencadeariam uma necessidade de representação em suas manifestações literárias, enquanto, numa sociedade desenvolvida sem privações, a literatura voltar-se-ia para concepções mais simbólicas e metafóricas, atendendo a expectativas imateriais, fora do âmbito meramente concreto.

Observa-se, entretanto, que a literatura humanizadora de Daniel Munduruku pretende transpor a fragmentação social e gradação literária qualitativa impostas desde a composição de nossa literatura e compromete-se também com a apresentação de uma comunidade que não se simplifica por suas carências, mas pelas experiências de convívio sintônico com a natureza, pela interação ímpar com o etéreo, pelo respeito desierarquizado aos outros seres sem hierarquização de espécies e pela responsabilidade coletiva.

(...) do lugar de onde vim, no meio da floresta e em comunidade indígena. Ajudar as pessoas nada tinha de caridade ou altruísmo. Gostar dos outros era algo muito comum, especialmente porque todos nós vivíamos como iguais, não havendo aqueles que tinham mais e outros que tinham menos; não havia crianças passando necessidades ou abandonadas nas ruas; não havia fome ou necessidades básicas não satisfeitas. Tudo era relativamente harmônico e funcionava bem. (MUNDURUKU, 2016, p. 85-86)

O autor em questão promove, de certo, uma percussão no modelo de literatura humanizadora proposto por Candido, porquanto nos submete a uma reflexão acerca da sociedade que, de fato, reuniria competências de humanização por meio de sua literatura. Faz-se fundamental o questionamento de que uma sociedade exclusora promotora de literatura semelhante não parece apta a humanizar e/ou civilizar. No entanto, uma literatura “primitiva” que traduz a conduta e os hábitos de um grupo social baseados na sabedoria ancestral justifica a humanização que as manifestações literárias são capazes de alcançar.

3 Considerações finais

Nossa literatura é um grito de libertação. E este nasce quando há opressão entalada na garganta. O Brasil tem esse grito entalado, mas ainda não conseguiu descobrir como libertar-se porque foi educado para ser submisso, para aceitar sem questionar.

MUNDURUKU (2016)

A partir da obra indígena, objeto de análise deste trabalho, oportunizou-se uma postura cuidadosa à temática social desenvolvida por Daniel Munduruku e a importância da divulgação da cultura indígena no âmbito escolar e literário em geral. Percebe-se significativo apreender a literatura indígena como constituinte da literatura brasileira e representante de uma atual minoria intensamente produtiva culturalmente.

Munduruku relata em sua obra a dificuldade de adaptação numa sociedade moralmente distinta de seu grupo social, em que as disparidades são acentuadas e encaradas como algo nocivo e inferior, contudo essa rejeição e intolerância sofridas por ele mesmo ainda criança, tornaram-no consciente de seu papel como educador. O autor concentrou sua produção literária em histórias para crianças não indígenas, proposta que vai ao encontro das perspectivas de incentivo à interação com a literatura indígena ainda nas primeiras etapas escolares e consequente apropriação das experiências relatadas como parte da formação do homem.

Em *Memórias de índio: uma quase autobiografia*, o professor reflete sobre a inclusão do indígena na sociedade “civilizada” tomando por base suas experiências como tal e sua relação com esta condição. Por vezes, quis esquecer suas origens, pois, desse modo, esse processo teria sido menos complicado, entretanto seu físico não lhe permitia negar suas origens. Isto posto, faz-se imperativo a problematização dessa sociedade “civilizada” que trucidada e aniquila culturas específicas até que seus representantes anseiem a perda de sua identidade e sua transformação em simulacros de um percurso usurpado.

O trabalho de humanização obriga-se à percepção do indivíduo inserido social e culturalmente, à compreensão de sua natureza e à contribuição em sua formação como ser social. Daniel Munduruku cercou-se de iniciativas em prol da humanização pela literatura em seu sentido amplo, utilizou o meio acadêmico para ajudar o povo Munduruku com os trabalhos de pesquisa desenvolvidos e decidiu que a literatura

favoreceria seu projeto de transformação social levando ao conhecimento das pessoas a pluralidade cultural indígena.

Munduruku (2016, p. 189) apresenta uma literatura “capaz de mudar pensamentos errados, estereótipos, preconceitos”, que “aproxima mundos, constrói pontes, gera elos, amarra sonhos”. Sua literatura humaniza, ao passo que, sem nos privar do alento e do contentamento que a fantasia proporciona, renova as concepções de literatura indígena já cristalizadas apresentando composições empenhadas numa mudança de perspectiva social em relação à cultura indígena. A literatura o humanizou, à medida que o transformou em instrumento de propagação do saber coletivo e o incentivou a empenhar-se para que “o Brasil finalmente desperte de sua catarse coletiva e alcance, enfim, sua liberdade” (MUNDURUKU, 2016, p. 205).

Embora os estudos neste artigo debatidos tenham ganhado força nas últimas décadas, cabe ressaltar que distante estamos de esgotá-los e, a partir das breves considerações desenvolvidas, tenciona-se uma despretenhosa contribuição aos trabalhos de divulgação e reconhecimento da literatura indígena.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. Revista Remate de Males: Antonio Candido. Campinas: DTL – Unicamp, 1999.

_____. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Martins, 1959.

_____. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CLASTRES, P. Do etnocídio. In: **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LIBRANDI-ROCHA, M. A carta guarani kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília: UnB, n. 44, p.165-191, jul./dez. 2014.

MUNDURUKU, D. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

RAMOS, A. **Povo Munduruku**, 2003. Disponível em:
<<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/munduruku>>.

[Recebido: 05 nov. 2017 – Aceito: 05 dez. 2017]

EXPERIMENTALISMO, *PERFORMANCE*, RESSIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA: COMENTÁRIOS E BREVE ANÁLISE DE “ERRATA (EM FORMA DE SONETO)”, DE FERNANDO AGUIAR

Priscila Vasques Castro Dantas*

RESUMO: Neste artigo, trato sobre Experimentalismo, resignificação, *performance* e resistência. Apresento, inicialmente, uma pequena contextualização do Experimentalismo em Portugal, comentando tanto sobre o grupo *Poesia 61* quanto sobre o grupo *Po-Ex*, iniciadores do Experimentalismo naquele país. Em seguida, falo brevemente da associação da poesia aos meios digitais e também sobre a poesia performática e a Polipoesia. Trato ainda das questões da resignificação e da resistência e, por fim, no intuito de demonstrar, ainda que de modo breve, de que maneira dialogam todas essas questões em um poema-*performance*, faço uma rápida análise de “Errata (em forma de soneto)”, *performance* realizada em 09 de maio de 2009 pelo experimentalista português Fernando Aguiar. Para as discussões aqui suscitadas, conto com a ajuda de textos de E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, Fernando J.B. Martinho, António Carlos Cortez, Denise Guimarães, Paul Zumthor, Enzo Minarelli, Michel Foucault, Ernesto Sousa e do próprio Fernando Aguiar.

Palavras-chave: Experimentalismo. Resignificação. Resistência. Poesia portuguesa. Fernando Aguiar.

ABSTRACT: In this paper, I talk about Experimentalism, redetermination, performance and resistance. I show, initially, a small context of Experimentalism in Portugal, commenting on both Poesia 61 and Po-Ex group, initiators of Experimentalism in that country. Then, I talk briefly about association of poetry with digital media, about performative poetry and polypoetry. I still talk about the issues of redetermination and the resistance, and, lastly, in aim to show, even briefly, how all these issues dialogue in a performance poem. I do a quick analysis of “Errata (em forma de soneto)”; performance held on May 9, 2009 by Portuguese experimentalist Fernando Aguiar. For all discussions made here, I count on the help of texts by E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, Fernando J. B. Martinho, António Carlos Cortez, Denise Guimarães, Paul Zumthor, Enzo Minarelli, Michel Foucault, Ernesto Sousa, and by Fernando Aguiar.

Keywords: Experimentalism. Redetermination. Resistance. Portuguese Poetry. Fernando Aguiar.

1 Acerca da Poesia Experimental Portuguesa

O Experimentalismo, como exercício literário, pode ser visto ao longo de toda a história da literatura. Experimentar é próprio da criação literária. É possível dizer, portanto, que o Experimentalismo, ou seja, que a criação poética que foge dos padrões canônicos, é recorrente em toda a Literatura.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rita Barbosa de Oliveira.

Contextualizando a situação portuguesa, vou aos anos de 1960, época em que o país vivia sob o regime ditatorial salazarista. Nesse tempo, surgiram duas manifestações artísticas no país, o grupo *Poesia 61* e o grupo *Po-Ex*, os quais reviveram a tradição vanguardista. Comento brevemente a seguir.

O grupo *Poesia 61*, que inaugura, por assim dizer, essa revivescência vanguardista em Portugal, retoma o espírito transgressor do início do século XX, reunindo, em cinco *plaquettes* as poesias de Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta. Segundo Fernando J. B. Martinho (2011), estes poetas operam transgressões que se situam, fundamentalmente, no nível dos códigos fônico-rítmicos e da sintaxe.

Antônio Carlos Cortez afirma que *Poesia 61* pode definir-se:

I) pelo investimento na dimensão textualista do poema; II) pela experimentação lexical e sintática entendida como revolta da linguagem poética contra uma opressora linguagem (ou língua) política; III) pela redescoberta das vanguardas, em particular o simbolismo e o modernismo; IV) pela elaboração de uma subjetividade renovada, a qual deve erguer-se no plano da poesia e no próprio engendramento do texto; V) na assunção de uma ideia de pesquisa e arqueologia no sentido do discurso poético perante uma realidade esvaziada de lógica narrativa (uma historicidade sem teleologia); VI) pela exploração da imagem e a liberdade conferida à palavra; VII) pela declaração da importância do corpo como *leitmotiv* literário, mas também enquanto questionamento da própria identidade pessoal; VIII) pela destruição de uma poética confessional e de teor psicologizante; IX) pela renovação do lirismo, agora entendido como interrogação das próprias noções de fingimento, assegurando, em todo o caso, a herança pessoana da poesia como pensar que sente e sentir que pensa; X) subversão do real à luz de uma ótica de transfiguração desse real; XI) pela reflexão metapoética e avanço para a concepção do texto como objeto orgânico, segundo uma certa atomização da palavra; XII) pelo desejo de mostrar sem ajuizar, posição contrária às poéticas presencista e neo-realista; XIII) por fim, pela radical ideia de poema como expressão linguística extremada. (CORTEZ, 2011, p. 29)

O grupo *Po-Ex*, que decidiu escolher a designação de Poesia Experimental para catalogar as suas atividades, não difere muito, em termos de fazer poético, do grupo *Poesia 61*. Tudo que Cortez afirma servir para definir o *Poesia 61* também poderia ajudar na compreensão acerca do grupo *Po-Ex*, no entanto, o grupo *Po-Ex* optou por ir além da experimentação com a palavra que fazia o *Poesia 61*. Foi com o grupo *Po-Ex*, ao qual se filiam nomes como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Rui Torres, António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona, Herberto Helder, Salette Tavares, dentre outros, que a Poesia Experimental Portuguesa extrapolou os limites da palavra impressa para alcançar a visualidade e a *performance*, o que seria explorado por muitos anos ainda em

Portugal e, no fim dos anos de 1970 e início dos de 1980, seria explorado pelo poeta Fernando Aguiar, de quem falarei aqui mais adiante.

Ana Hatherly, uma das poetisas do grupo *Po-Ex*, demonstra, em sua obra *A casa das musas* (1995), numa espécie de arqueologia do Experimentalismo Português, que as origens deste remontam ao Barroco e ela busca comprovar isso com imagens de textos da época barroca em que é possível verificar com clareza o uso da experimentação. Hatherly diz, na referida obra, que o seu desejo por pesquisar as origens da poesia visual e experimental em Portugal veio não de uma necessidade de comprovar que o Experimentalismo Português tinha uma origem e sim de um desejo de compreender o trajeto que, em Portugal, essa atitude estética havia feito (HATHERLY, 1995, p. 09-10). Segundo ela mesma nos conta na referida obra, o que ela percebeu, ao longo dos mais de vinte anos que a pesquisa demandou, foi

a existência de um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação, mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente.

[...] Para mim, o valor de conhecermos esses textos antigos é a certeza de que essas formas existiram, que estão na constelação geral das artes onde tudo coexiste, que estão disponíveis e válidas no seu horizonte de expectativa, e que as podemos apreciar e estimar sem necessidade de copiar, embora nada nos impeça de as glosarmos, reinventando-as, reintegrando-as no nosso convívio. (HATHERLY, 1995, p.10)

Vale destacar que o termo *Po-Ex* surgiu pela primeira vez em 1964, quando se organizou o primeiro número da Revista Poesia Experimental. O termo findou por nominar também o livro *Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, organizado por Melo e Castro e Ana Hatherly em 1981. Nas palavras de Rui Torres na sua “Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa”, presente no catálogo eletrônico da Po-Ex (2006), verifica-se o seguinte sobre esse grupo:

A PO-EX opõe-se ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional em geral; rejeita a rigidez da métrica e da rima; propõe o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar uma herança demasiado pesada de psicologismo individualista próprio da geração do Orpheu; sugere a resistência e o internacionalismo como forma de rejeitar o projecto nacionalista do Futurismo português; e rejeita o discurso ideológico do Neo-realismo e o automatismo do Surrealismo, propondo em vez disso uma aproximação ao cientismo. (TORRES, 2006)

Para E. M. de Melo e Castro, todo o burburinho que se fez nos anos de 1960 e que se faz até hoje em torno da Poesia Experimental em Portugal (seja sobre o *Poesia 61*, seja sobre o *Po-Ex*) só demonstra a sua força de vanguarda desmistificante, renovadora em vários níveis. Segundo o autor, “o facto de ter sido persistentemente contestada pelo *establishment* cultural do seu tempo deve ser hoje interpretado semiologicamente como um sinal do caminho novo e certo que se tentava abrir na abulia cultural da noite (geradora de equívocos e incertezas) que Salazar impunha ao País” (MELO e CASTRO, 1981, p. 10).

Após essa introdução acerca da Poesia Experimental Portuguesa quando dos seus primeiros caminhos, passo a comentar sobre a evolução desta para uma associação com os meios digitais no fazer poético, na qual se integra a *performance*, e sobre a Polipoesia.

2 Sobre a poesia digital, a *performance*, a Polipoesia, a ressignificação e a resistência

Falando acerca do avançar da tecnologia e da conseqüente interação da poesia com os meios digitais, E. M. de Melo e Castro afirma, em sua *Poética do ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis* (2014), que, embora muitas sejam as questões nas quais o progresso tecnológico foi maléfico para a humanidade, como no caso do desenvolvimento das armas de destruição em massa e dos agrotóxicos, grandes foram também os avanços que as tecnologias trouxeram às chamadas “artes tecnológicas” e isso possibilitou, inclusive, o surgimento de novas linguagens visuais, as quais trouxeram à luz diferentes formas de leitura e de fruição estética, exigindo assim, uma nova abertura emocional e mental dos leitores/espectadores, que passaram a interagir com a arte de maneira direta (MELO e CASTRO, 2014, p. 18-19).

E. M. de Melo e Castro diz, ainda, que o avançar da tecnologia vai levar o poeta a um nível de envolvimento com a máquina tão significativo a ponto de este se tornar um “poeta ciborgue”. Em suas palavras: “agora o ‘eu’ encontra-se potenciado pela sinergia com a máquina, o que vai marcar não só a dinâmica do processo criativo como as características poéticas das imagens assim obtidas. Essa sinergia é o princípio do que hoje se chama de ciborgue” (MELO e CASTRO, 2014, p. 21).

Ainda discutindo sobre a associação da poesia com os meios digitais, Denise Guimarães, em sua obra *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007),

assim como Melo e Castro, diz que a poesia, mesmo que se associe aos meios digitais vai sempre ser poesia, sendo os meios digitais apenas mais uma possibilidade de acontecimento estético desta.

De início, uma indagação se faz presente: seria possível aplicar o conceito de poema – entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos – às manifestações poéticas em novos suportes?

Minha hipótese é que, salvaguardadas as devidas limitações, a poesia reitera seu *status* enquanto resguarda suas marcas e elementos visuais e sonoros em qualquer tipo de suporte; sendo que os multimeios lhe impõem nova roupagem, mas não retiram o essencial, o caráter ambíguo e auto-reflexivo da linguagem, que se torna mais polissêmica dadas as especificidades das novas mídias. (GUIMARÃES, 2007, p. 82)

Voltando a Melo e Castro, observo que ele finaliza essa reflexão acerca do envolvimento do poeta com a tecnologia evidenciando que, dentro dessa sinergia que se estabeleceu entre poeta e meios digitais, tornaram-se possíveis significações poéticas diversas e o “poeta ciborgue” (MELO e CASTRO, 2014, p. 21), interagindo com o mundo nesse novo contexto digital que está posto na atualidade, passou a estabelecer um novo tipo de relacionamento com seu leitor. “Ler será então a reconstrução de um transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser re-inventado por cada leitor” (MELO e CASTRO, 2014, p. 22).

Essa nova relação com o leitor, que acaba por se constituir parte da construção de significação poética para o poeta experimentador, está muito presente no fazer poético de Fernando Aguiar, autor do poema-*performance* escolhido para análise neste artigo. Fernando Aguiar constrói, em sua obra, uma significação que se apoia não apenas na palavra escrita, mas também na voz dada a essa palavra e na associação dessa palavra à tecnologia e à recepção/percepção/fruição do seu leitor/espectador em relação a sua obra, especialmente em suas *performances*, embora a experimentação do artista se associe a vários campos das artes.

Segundo o próprio Aguiar (2010), essa recepção/percepção/fruição, alcançada na interação direta com o público na *performance*, seja por meio da presença física do espectador na cena performática, seja por meio de sua presença virtual, possível por conta da publicação dos vídeos das *performances* nos blogues do autor, possibilita ao poeta alcançar o “poema total”, ou seja, o poema na sua plenitude comunicacional e informacional. Aguiar afirma que, numa *performance*, o fato de “o poeta estar no centro da ação, confere ao poema uma noção de objectualidade que representa, de certo modo,

(um)a ligação entre este e seu ‘fruidor’ (AGUIAR, 2010). Assim, na concepção de Aguiar, “a súpula de uma intervenção poética reside precisamente no binômio ação/reação” (AGUIAR, 2010), ou seja, o “poema total” se estabelece na interação com o fruidor, que, ao receber a obra, imprime nesta sua própria existência e, assim, a ressignifica.

Ainda sobre a sua compreensão de “poema total” e, conseqüentemente, de *performance*, Aguiar (2010) postula que a poesia performática é a “poesia viva”, que amplia os sentidos de quem a recebe em fruição. Ele afirma que essa poesia precisa ter uma certa composição para que alcance suas máximas possibilidades, precisando contar com os seguintes itens: “volume”, representado na multiplicidade dos objetos em cena; “movimento”, percebido na animação que o poeta imprime nos objetos, no modo como os manipula, no ritmo sonoro, na forma como a luz é aplicada ao espaço e na utilização de suporte tecnológico; “som”, identificado no ritmo sonoro da fala, na presença de alguma música de fundo ou mesmo na presença de ruídos, sejam eles pensados para a *performance* ou não; “cor”, presente por meio dos objetos e da luz; e “tridimensionalidade”, conceito que ele empresta da escultura para a poesia e que, na *performance*, aparece no modo como o poeta pensa a cena toda e dispõe os objetos cênicos (AGUIAR, 2010).

É, portanto, a partir dessa construção muito bem pensada da *performance* que Aguiar entrega ao seu leitor-espectador a capacidade de interagir com a obra e, assim, por meio da fruição que a partir disso se estabelece, ressignificar conceitos enraizados e estabelecidos socialmente, como acontece na *performance* que escolhi discutir neste artigo.

Refletindo sobre o termo *performance*, Aguiar propõe, em seu texto intitulado “A in(ter)venção poética”, publicado na obra *A essência dos sentidos* (2001), a seguinte sistematização conceitual:

A *performance*, ou mais concretamente a “intervenção poética” (já que enquanto na *performance* o corpo é o principal elemento na concretização da obra, na “intervenção poética” o corpo funciona mais como instrumento de escrita, sendo a escrita em si o mais importante), tem como principal característica em relação a outros suportes usados na poesia o envolvimento físico do próprio poeta como despoletador e fator de consecução do poema. A intervenção direta do poeta, ao usar o corpo como veículo de transmissão poética e como manipulador dos referentes em cena vem, pela primeira vez, tornar a poesia verdadeiramente interativa em todos os níveis. Quer no aspecto de conceitos, materiais, técnicas e suportes (porque simultaneamente podem ser utilizados outros suportes, como os diapositivos, o gravador, o computador

ou o vídeo), quer também no sentido das relações criador/fruidor. (AGUIAR, 2001, p. 39)

A experimentação advinda da associação aos meios digitais já tomou voz nesse artigo nas falas de Melo e Castro e de Denise Guimarães. Do mesmo modo, já houve o espaço para o próprio Aguiar demonstrar sua concepção de *performance* e fruição. Deixo vir ao texto, então, a fala de Enzo Minarelli, que discute, para além da *performance*, as questões da voz e, é claro, da poesia oral.

Minarelli é o responsável pelos postulados teóricos da obra *Polipoesia – entre as poéticas da voz no século XX* (2010), na qual, por meio de descrições e análises, o autor apresenta a voz como centro do espetáculo poético, num minucioso olhar lançado sobre a construção da cena poética nas vanguardas do século XX. Para o autor, portanto, na arte da *performance*, a voz é a essência do ato performático:

A voz em *performance* [...] é a voz autêntica, arquétipo, xamã oriundo das profundezas do corpo, de um corpo do além, voz metafísica, ontológica, uma voz sempre dialética, uma voz crítica em sua entidade social, eletrônica em sua intermedialidade, natural e artificial, sopro bucal regenerador e deformador, voz aleijada, fluxo fonético como fala divina, aceita sem contestação, voz régia, voz superior, em sua singularidade, voz vital, força utópica. (MINARELLI, 2010, p. 13)

Essa voz que se apresenta no centro da poesia performática é, segundo o autor, construída a partir de múltiplas experimentações, apoiando-se em suportes diversos, sendo os mais atuais os suportes tecnológicos. O autor postula que a construção da poesia oral se dá por meio de um minucioso planejamento desta em “partituras” para que, assim, o poeta sonoro seja capaz de saber usar a voz da maneira exata para levar o seu espectador à fruição (MINARELLI, 2010, p. 17).

Minarelli diz também que o poeta sonoro parte da noção de que “poesia” é um termo “tão marcado quanto o corpo ferido de um soldado fenício, vocábulo cheio de implicações, talvez inadequado, não à altura daquilo que exprime” (MINARELLI, 2010, p. 42). Diante dessa dificuldade de trabalhar a poesia a partir de um conceito, parte o poeta sonoro, segundo o autor, da sua capacidade de explorar a linguagem como um fértil terreno de pesquisa e, por meio das palavras, libertar a voz, as sonoridades, a poesia (MINARELLI, 2010, p. 43-44). Essa poesia sonora é definida pelo autor como Polipoesia, na qual a linguagem é desenvolvida por meio da voz do poeta, dentro do ato

performático e usando todos os elementos que compõem este, deixando claro, contudo, que o centro da ação é sempre a voz (MINARELLI, 2010, p. 171).

Ainda discutindo as questões da voz, Minarelli afirma, na obra *As razões da voz* (2014), que o corpo, dentro de uma *performance* polipoética, torna-se a voz, ou seja, o corpo movimenta-se para colocar a voz no centro da ação poética e essa ação do corpo em cena é pensada pelo polipoeta quando da escrita da sua “partitura” para a *performance* e seguida à risca quando da execução do polipoema (a seguir, o exemplo de como isso se dá na execução do polipoema “Musicamimica”, de sua autoria):

nada acontece por acaso [...], tudo se deve a uma decisão predeterminada; [...] minhas mãos e meus braços enfatizam os fonemas que estou desenvolvendo oralmente, tentando dar um significado para uma série de consoantes sem significados; eu usei gestos típicos de simbolismo comum, como “ir embora”, “ganhar dinheiro” ou dedo para cima (vida), ou dedo pra baixo (morte) usado pelos romanos no final de seus jogos violentos. O corpo, é então, um poema; no meu caso, isso é realmente evidente, sem esquecer que para a ação polipoética há outros elementos, como a imagem (do vídeo ou a fixa), os objetos, as luzes, as roupas, que dão sua importante ajuda para o resultado final. (MINARELLI, 2014, p. 227-228)

E o autor finaliza esse raciocínio dizendo que a diferença entre o polipoeta, o poeta sonoro, e o poeta linear, aquele do texto escrito, é o fato de que o polipoeta pensa o poema para a voz, para a cena em que a voz vai assumir o centro das coisas, enquanto que o poeta linear, mesmo que leia seu poema em voz alta, não o concebe para dar a voz o seu devido reconhecimento (MINARELLI, 2014, p. 228).

A teoria formulada por Minarelli, portanto, aproxima-se do pensamento de Paul Zumthor, pesquisador da oralidade nos povos antigos, que também enxergava na voz o alicerce do fazer poético. Sobre a voz que se associa aos meios digitais na atualidade, Frederico Fernandes, no ensaio “Voz, futuro da arte”, que abre o livro *As razões da voz* (2014), de Minarelli, comentando o pensamento de Zumthor formulado em sua *Introdução à poesia oral* (1997), diz que “as oralidades mediatizadas, para Zumthor, têm por função libertar a voz das limitações espaciais, ao passo que as condições naturais de seu exercício se acham alteradas. [...] Assim, a voz expressa um sentido ou comunica uma intenção para além da palavra, quando a presença do interlocutor se dirige a um público” (FERNANDES apud MINARELLI, 2014, p. 23).

Agora para tratar da questão da resignificação que vem da fruição, recorro aos escritos de Paul Zumthor acerca da *performance* na obra *Performance, recepção, leitura* (2007). Nessa obra, Zumthor postula que pensar em *performance* significa

necessariamente pensar em corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 38). E corpo, para Zumthor, é uma noção absolutamente individual (ZUMTHOR, 2007, p. 38), ou seja, quando ele fala em “corpo”, ele se refere tanto ao corpo do *performer*, com todas as suas particularidades, quanto ao corpo de cada indivíduo que compõe a plateia da *performance*, pois, para cada um deles, a percepção da *performance* manifesta-se de um modo, ou seja, significa de um modo específico para cada corpo ali presente (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

É, então, dessa tensão estabelecida entre todos esses corpos que se encontram na *performance* que se extrai a “energia poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Trazendo, portanto, a noção de fruição que vem de Aguiar para o encontro da fala zumthoriana, posso chegar aos conceitos de “poema total” e também de “poema vivo” formulados pelo poeta, pois é na totalidade do ato performático que o poema acontece e é também nessa totalidade que se possibilita ao espectador atingir o nível da fruição e, conseqüentemente, da ressignificação de conceitos consolidados.

Ainda aproximando o pensamento do poeta dos excertos de Zumthor, é possível dizer que a noção de “fruição” que vem de Aguiar se aproxima da noção zumthoriana de “percepção/concretização”. Zumthor busca estabelecer uma distinção entre a pura recepção de um conjunto de informações, que seria o natural no recital de poesia, para mantermos aqui o raciocínio de análise de um poema-*performance* que estabelecemos neste artigo, e a percepção – e conseqüente concretização – de um conjunto de informações, na qual verdadeiramente acontece a fruição, pois a informação recebida é ressignificada a partir do próprio espectador.

Assim, Zumthor diz que a percepção produz a concretização (o que seria a fruição, nos termos de Aguiar):

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolúvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. [...] O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Para discutir a questão da resistência, presente nas encenações performáticas experimentalistas, recorro a Michel Foucault. Na obra *Em defesa da sociedade* (2000),

Foucault postula que os mecanismos de controle social evoluíram ao longo do tempo até atingirem o nível que ele classifica como biopoder. Esclarecendo o que seria esse biopoder, Foucault diz que, nos tempos da soberania, o poder do soberano era sobre a vida e a morte, ou seja, era essencialmente um poder de espada: o soberano decidia quem vivia e quem morria. Contudo, essa “vida” que o soberano permitia aos que ele deixava viver era a vida natural, ou seja, a vida que estes teriam naturalmente no curso de suas histórias. Não havia, portanto, uma intervenção sobre as questões biológicas da existência (FOUCAULT, 2000, p. 286-287). A partir do século XVII, no entanto, e mais especificamente a partir do XIX, tomou corpo a biopolítica, que passou a atuar pelos mecanismos de controle do biopoder:

De que se trata nessa nova tecnologia do poder, nessa biopolítica, nesse biopoder que se está instalando? Eu lhes dizia em duas palavras agora há pouco: trata-se de um conjunto de processos, como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa Biopolítica. (FOUCAULT, 2000, p. 290)

Fica claro, desse modo, que os mecanismos de controle evoluíram para uma regulação da existência em si, uma vez que trabalham para controlar os corpos e, conseqüentemente, a longevidade sobre a Terra. Com isso, são muito maiores e muito mais eficazes que o poder de espada dos tempos de soberania; o controle do biopoder sobre a humanidade é, sem dúvida, muito mais amplo e efetivo. E o pior de tudo: as pessoas nem se percebem controladas, na maioria das vezes, pois a atuação destes mecanismos não se pretende intimidatória, como nos tempos da soberania; ela é, antes, fluida, e busca se estabelecer do modo mais natural possível (FOUCAULT, 2000, p. 294). É preciso, então, refletir que os mecanismos de controle social são e serão cada vez mais sutis e eficazes e a poesia não pode se excluir da resistência a eles.

Encerrada essa fala inicial acerca da poesia digital, da *performance* e da Polipoesia, passo, a seguir, à análise do poema-*performance* “Errata (em forma de soneto)”, realizado, em 09 de maio de 2009, no Instituto Português da Juventude. Ressalto que o referido poema-*performance* é parte da coletânea “ArteserieS – ciclo de *performances*”¹

¹ Disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

3 Breve análise de “Errata (em forma de soneto)”: *performance*, fruição, ressignificação e resistência

De início, transcrevo o texto de “Errata (em forma de soneto)”², para que, a partir dele, seja possível encaminhar a análise. Uso como base da transcrição a versão do poema publicada na obra impressa de Aguiar *Estratégias do gosto*, de 2011 (p. 44-45); destaco, porém, que a *performance* aqui analisada data de 09 de maio de 2009, é, portanto, a versão performática do poema anterior à versão publicada em texto. O vídeo da *performance* está disponível em <http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>:

“Errata (em forma de soneto)

- Logo na primeira página, precisamente na primeira linha, onde se lê **era uma vez...**, leia-se **finalmente...**
 - Na página catorze, na linha quatro, onde se lê **quadro**, leia-se **quarto**.
 - Na página seguinte, na linha oito e meio, onde se lê **por meio de**, leia-se **no meio que**.
 - Quase na página trinta, na linha férrea, onde se lê **tanto mar**, leia-se **pouca terra**.”
 - Na página rasgada, na linha de fogo, onde se lê **força**, leia-se **força**.
 - Numa página inexistente, na linha do horizonte, onde se lê **deveria ler**, leia-se **mesmo**.
 - Na página do meio, na linha do equador, onde se lê **em paralelo**, leia-se **em diagonal**.
 - Na página solta, na linha terra, onde se lê **chão**, leia-se **cãho**.
 - Numa página distante, na linha do pensamento, onde se lê **não penso**, leia-se **mas existo**.
 - Ao virar da página, na linha do infinito, onde se lê **tem muito que ler**, leia-se o **muito que se tem**.
 - Na página em branco, na linha do imaginário, onde **não se lê**, **não se leia**.
 - Numa página perdida, numa linha ao acaso, onde se lê **mesmo assim**, leia-se **assim mesmo**.
 - A páginas tantas, na linha com que um se cose, onde se lê **entrevista-se**, leia-se **entredispa-se**.
 - Na última página, mesmo na última linha, onde se lê **finalmente**, leia-se **era uma vez...**”
- (AGUIAR, 2011, p. 44-45 – disposição gráfica dos versos da página, negrito e sublinhado do autor).

² O vídeo da *performance* está disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

A cena performática é bem simples: o poeta aparece sentado, atrás de uma mesa, com papéis nas mãos, nos quais estão os versos do poema, que ele lê. Contudo, na edição do vídeo da *performance*, para a divulgação desta no blogue do poeta, é aplicado um tipo de filtro, que faz com que a imagem mescle nuances de azul e vermelho e a imagem do poeta se apresente sempre desfocada³.

Interessante dizer sobre essa edição específica para o vídeo que aquelas características da *performance* sobre as quais o próprio Aguiar (2010) pontua, especialmente as suas falas sobre o uso da cor e do movimento na cena performática podem aparecer quando da edição, como notamos nessa *performance* especificamente, sendo, portanto, destinadas ao exercício de fruição do seu público digital, que terá acesso à *performance* por meio de sua publicação no blogue do autor.

Acerca da aproximação do Experimentalismo Português com o Barroco, Ana Hatherly, em *A casa das musas* (1995), diz que os experimentalistas portugueses revisitam o Barroco por meio da valorização da atitude estética barroca, especialmente no que tange ao ludicismo, ao gosto pela sátira e pelo burlesco (HATHERLY, 1995, p. 190-191). Essa atitude estética barroca, sem dúvida pode ser notada no poema-*performance* aqui em questão, seja no ludicismo proporcionado pela cena performática, seja no jogo de claro-escuro (fundo preto, azul em oposição ao vermelho no filtro aplicado ao vídeo da *performance*) que lembra a escolha de pintores barrocos como Caravaggio, seja pelo uso da linguagem verbal de um modo não exclusivista, tal como fica demonstrado por Hatherly em sua referida obra (HATHERLY, 1995 p. 187-189).

Sobre a escolha da forma fixa “soneto” (embora haja uma disposição gráfica específica dos versos podemos claramente notar, por conta dos travessões que iniciam cada verso, que se trata de um soneto, pois se busca manter a estrutura dos catorze versos), pontuo que a escolha dele para um poema-*performance* é, certamente, um modo de questionar o padrão estrutural de formas tão arraigado entre nós, pois, como todos sabemos, o soneto é uma forma fixa e consagrada. A meu ver, o questionamento suscitado pelo poeta no poema em análise inicia-se já nessa escolha da forma e, é claro, estende-se para a ressignificação que ele vai atribuindo aos vocábulos no decorrer da “Errata”.

A própria construção de uma errata, é uma maneira de levar o espectador a uma reflexão sobre os padrões socialmente estabelecidos para a nossa existência. Esse

³ É possível verificar a aplicação dos filtros acessando o blogue no endereço eletrônico <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>.

questionamento que é provocado no espectador é o que o possibilita avançar à condição de fruidor, pois, ao se sentir tocado pelo questionamento suscitado pelo poema-performance, ele torna-se capaz de ressignificar questões cotidianas e perceber que a vida não segue uma padronagem exata nem uma linha reta, havendo, isso sim, uma infinidade de possibilidades, de “erratas” no nosso caminho. É, portanto, possível atribuir significações múltiplas aos fatos da existência e o que se vive num determinado momento não precisa ser mantido como padrão para todo o sempre. Como fruidores do poema, se formos capazes de perceber isso, seremos capazes de entender que os rumos das nossas decisões nos pertencem e devemos fazer, em nossas existências, quantas erratas forem necessárias, sem permitir que os mecanismos de controle sociais que se imprimem em nós cotidianamente tomem todas as decisões.

Baseada nos excertos de Paul Zumthor (2007), destaco que, na “Errata (em forma de soneto)”, podemos perceber a questão do corpo e da voz como centro da cena performática, na qual a voz do poeta torna-se a grande presença em cena, sendo por meio dela que a interligação com o público ocorre e, conseqüentemente, a fruição e ressignificação do que está sendo discutido por meio do poema.

Agora, para discutir a questão da resistência, pertinente na análise de “Errata (em forma de soneto)”, ressalto que a encenação performática desse poema é também um modo de resistir aos mecanismos de controle social que oprimem e impossibilitam a reflexão, conforme já aponte anteriormente com as falas de Michel Foucault. É preciso pensar que os mecanismos de controle social são e serão cada vez mais sutis e eficazes e a poesia não pode se excluir da resistência a eles. Fernando Aguiar, sem dúvida, busca resistir em seu fazer poético e, desconstruindo conceitos e contestando significações, como no caso de “Errata (em forma de soneto)”, o poeta resiste às tentativas do biopoder de se imprimir também na arte.

Para encerrar essa breve análise de “Errata (em forma de soneto)”, trago a voz de Ernesto de Sousa, que no texto “Oralidade, futuro da arte?”, o qual integra uma antologia de textos do autor reunidas em livro homônimo, buscando construir um entendimento sobre o modo como o espectador sai da condição de mero receptor passivo da arte para a de fruidor desta, afirma que já se deu por findada a dicotomia criador-ativo-isolado/espectador-passivo-anônimo. Ele diz que há claramente uma integração do espectador ao espetáculo e, nessa integração, o espectador-ativo retoma por sua conta o gesto encenado e o confunde com a sua própria estrutura de mundo (SOUSA, 2011, p. 33).

Portanto, é nessa tomada de consciência sobre o que arte pretende transmitir e ainda na integração que é possível fazer com ela, agora dessacralizada, que o leitor-espectador-fruidor ressignifica a mensagem recebida e, assim, resiste aos mecanismos de controle.

Considerações finais

O corpo, a voz do poeta no centro da *performance* são, sem dúvida, seus instrumentos de resistência aos mecanismos de controle do sujeito a que Foucault faz referência. Mais que isso, são os responsáveis por levar o espectador a perceber a atuação desses mecanismos quando, por meio da ressignificação, elevam o espectador à condição de fruidor e, portanto, capaz de concretizar o que é recebido na *performance*.

E se resistir é também saber utilizar os avanços tecnológicos em prol da luta contra os mecanismos de controle, Fernando Aguiar faz isso quando, quebrando os limites temporais e geográficos, disponibiliza os vídeos de suas *performances* na Internet. Desse modo, o poeta faz fruir a poesia pelo mundo inteiro, utilizando os recursos tecnológicos contemporâneos em favor de sua arte.

Existindo a obra do poeta em meio digital, sempre haverá um novo espectador/fruidor que estará presente à plateia de suas *performances*. Sempre haverá, portanto, a possibilidade de ressignificar e resistir, freando, desse modo, a atuação dos mecanismos de controle sobre a obra do poeta e, conseqüentemente, sobre seus leitores.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Fernando. **Poesia**: ou a interação dos sentidos – texto publicado em 25 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

_____. **A essência dos sentidos**. Lisboa: Associação Poesia Viva, 2001.

_____. **Estratégias do gosto**. São Paulo: Escrituras, 2011 (Coleção Ponte Velha).

_____. Vídeo do ciclo de performances “ArtesérieS – realizado em Faro, Portugal, no dia 09 de maio de 2009. Disponível em: <<http://fernando-aguiar.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CORTEZ, António Carlos. *Poesia 61* hoje: uma necessária heterodoxia. **Revista Colóquio – Letras**. Revista Quadrimestral da Fundação Calouste Gulbenikian. Lisboa, n. 177, maio/agosto de 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995 (Coleção Teoria da Arte).

MARTINHO, Fernando J. B. Texto e contexto de *Poesia 61* num quadro tardo-modernista. **Revista Colóquio – Letras**. Revista Quadrimestral da Fundação Calouste Gulbenikian. Lisboa, n. 177, maio/agosto de 2011.

MELO e CASTRO, E. M. de. **Poética do ciborgue – antologia de textos sobre tecnopoiesis**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MELO e CASTRO, E. M. de; HATHERLY, Ana. **Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981 (Coleção Margens do Texto).

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia – entre as poéticas da voz no século XX**. Tradução, comentários e posfácio de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

_____. **As razões da voz**. Organização de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2014.

SOUSA, Ernesto de. **Oralidade, futuro da arte?** – e outros textos, 1953-87. São Paulo: Escrituras, 2011 (Coleção Ponte Velha).

TORRES, Rui. Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa – texto publicado em 17 de maio de 2006 no catálogo eletrônico da Po-Ex. Disponível em: <<http://po-ex.net/>>. Acesso em 17 jul. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 14 nov. 2017 – Aceito: 09 jan. 2017]

FICCIONALIZAÇÃO DE SI E OUTROS TRAÇOS PERFORMÁTICOS EM *POEMS & INSULTS*, DE BUKOWSKI

Samuel Velasco*

RESUMO: Este artigo trata do contexto de produção e circulação da performance *Poems & Insults* de Charles Bukowski, e também faz uma breve análise da leitura de poemas gravada em 1973 (é imperativo distinguir entre a análise da performance e da mídia gravada), enfatizando o imbricamento de formas culturais na sociedade americana, cuja identidade nacional privilegiava a cultura popular. O conceito de performance é apresentado a partir das definições de Bert States, Peggy Phelan, Paul Zumthor, Mikel Dufrenne, Richard Schechner, Irving Goffman, Ruth Finnegan e Richard Bauman, e a leitura de poemas é analisada segundo os traços performativos demonstrados e a ficcionalização de si executada pelo autor, o qual performatiza sua persona literária no palco, ao invés de “si mesmo”. Assim, poemas escritos são tornados em breves narrativas durante a performatização, alterando as sensações e sentidos originais do texto escrito pelo meio da voz do autor, recepcionado pela “comunidade de fala” que circundava a histórica livraria *City Lights*.

Palavras-chave: Voz. Performance. Ficcionalização. Bukowski. Circulação oral de poemas escritos.

ABSTRACT: This article deals with the composition and circulation context of Charles Bukowski's *Poems & Insults*' performance, and also intends a brief analysis of the poetry reading recorded in 1973 (it's imperative to distinguish between the analysis of the actual performance and of the recorded media), emphasizing the imbrication of cultural forms in the American society, whose national identity privileged popular culture. The concept of performance is presented according to the definitions proposed by Bert States, Peggy Phelan, Paul Zumthor, Mikel Dufrenne, Richard Schechner, Irving Goffman, Ruth Finnegan, and Richard Bauman, and the poetry reading is analyzed according to the displayed performative features and the fictionalization of self by the author, who performatizes his literary persona on stage, instead of “himself”. Thus, written poems are turned into brief narratives during performatization, changing the original sensations and meanings of the written text by the medium of the voice, received by the “speech community” that gathered around the historic *City Lights* bookstore.

Keywords: Voice. Performance. Fictionalization. Bukowski. Oral circulation of written poems.

1 Contexto e o conceito de performance

Ao se analisar comparativamente a poesia escrita e oralizada *a posteriori* em performance, frequentemente surgem questões relativas à oposição entre alta cultura e

* Mestrando em Literatura Comparada da Universidade Estadual de Londrina (2017), Bacharel em Sociologia (2012) e Licenciado em Ciências Sociais (2015) pela Universidade Estadual de Campinas, é orientado pela Prof^a Dra. Marta Dantas da Silva e realiza pesquisa sobre a literatura *outsider* de Bukowski dos anos 70 com fomento da CAPES. E-mail: samuelvelasco@gmail.com

cultura popular. Zumthor menciona o problema da identificação precipitada entre cultura popular e cultura oral: “Nada, porém, autoriza a estabelecer-se uma identificação entre *popular e oral*” (ZUMTHOR, 1997, p. 23, grifo do autor). Especialmente no contexto dos EUA esta identificação não é recomendada, visto que a história literária daquele país se consolidou em oposição à alta cultura, como observa Culler:

In Britain, where national cultural identity seemed linked to monuments of high culture – Shakespeare and the tradition of English literature, for example – the very fact of studying popular culture was an act of resistance, in a way that it isn't in the United States, where national identity has often been defined *against* high culture¹. (CULLER, 1997, p. 61, grifo do autor)

Portanto, no contexto americano, as estruturas de recepção subjacentes do público já estavam afeitas à valorização do “popular”, ou seja, o deslocamento típico da experimentação, realizado de forma que seria visto como “popular” em outros contextos, na América sucede com naturalidade. A experimentação em discrepância com o cânone e o clássico encontra nos EUA solo fértil para diversificar-se e mesclar variadas conformações artísticas, justamente por sua formação literária construída em oposição ao passado colonial de dominação inglesa. Ou seja, enquanto no contexto europeu o grafocentrismo era predominante, nos EUA as experimentações com a oralidade não transitavam apenas no *tópos* do “popular”, mas circulavam pelas universidades, livrarias e clubes prestigiados, gestando a *spoken word* e a *jazz poetry*, além de outras variantes.

É neste contexto de valorização da mescla entre o escrito e o oral, numa sociedade altamente mediatizada, que se enquadra a performance a ser analisada. A análise focará a introdução, o enquadramento utilizado pelo autor, as reações da plateia, e alguns poemas, como “The Creation of the Morning Line”, considerando os aspectos textuais escritos como coadjuvantes na performance, privilegiando, assim, os traços performáticos (FINNEGAN, 2008, p. 20). Consiste em uma *poetry reading* intitulada *Poems & Insults*, a qual aconteceu na histórica livraria da editora *City Lights* em San Francisco, em setembro de 1973. A editora ficou conhecida por – apenas três anos após sua fundação – ter publicado *Howl and other Poems*, de Allen Ginsberg, em 1956. O editor e poeta Lawrence Ferlinghetti havia presenciado a leitura do poema em performance no ano

¹ “No Reino Unido, lugar no qual a identidade cultural nacional aparenta ser ligada a monumentos da alta cultura – Shakespeare e a tradição de literatura Inglesa, por exemplo – o simples fato de estudar cultura popular era um ato de resistência, de um jeito que não é nos Estados Unidos, onde identidade nacional frequentemente se definiu em oposição à alta cultura” (CULLER, 1997, p. 61, tradução nossa).

anterior, no influente evento *Six Gallery Reading*, também conhecido como *Six Angels in the Same Performance* (RASKIN, 2006, p. 154) e propôs a Ginsberg que o poema fosse para o prelo. A noite da leitura de poesias na *Six Gallery* fundou o movimento *San Francisco Poetry Renaissance*, como afirma Jack Kerouac em *Dharma Bums*.² É significativo que Charles Bukowski tenha sido convidado para performatizar seus poemas na *City Lights*,³ tendo em vista o prestígio da instituição e a aura de reduto dos poetas subversivos da América, especialmente após o julgamento de 1957 no qual Ferlinghetti foi preso por ter editado *Howl*. *Howl* foi performatizado inúmeras vezes antes de sua publicação em livro, no entanto, devido à efemeridade da performance sem gravações, havia permanecido até então fora do alcance dos censores. Contudo, na primeira edição impressa tornou-se alvo imediato deles. Isto aponta para uma característica da performance oral em um contexto de circulação em sociedades complexas modernas: por sua impermanência (quando não é gravada), permite distender os limites do admissível em termos de expressão poética sem arriscar perseguição dos reguladores dos costumes e da estética. A palavra falada, proferida sem registros, podia, naquele contexto, ir além do escopo do impresso, ousar mais e estender os limites da experimentação. Bukowski encontraria ali um público acostumado com leituras de poesias, afeito à inovação e à poética subversora. Assim sendo, as leituras de poemas escrachados de Bukowski é herdeira do julgamento por obscenidade travado nos anos 50, um prelúdio da contracultura da década seguinte.

Ao se voltar para a gravação fonográfica de uma *poetry reading*,⁴ há que se ponderar a respeito da permanência de uma performance: para Peggy Phelan, não há performance sem evanescência (PHELAN apud STATES, 2001, p. 73), i.e., a performance só pode ser apreciada “ao vivo”, e as gravações são incapazes de capturar o sentimento e a interação que só a presença garante, já para Richard Schechner, a performance tem por característica principal sua capacidade de repetição, ou *twice-*

² Não há registro em áudio ou vídeo do evento. As descrições da performance de *Howl* no *Six Gallery Reading*, inclusive com o trecho de Kerouac, estão disponíveis em: <<https://goo.gl/DB7QZZ>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

³ “[...] uma performance pode não ser, afinal de contas, única, pois é provável que carregue consigo memórias e ecos de outros modos e recriações” (FINNEGAN, 2008, p. 37.). Neste sentido, a própria instalação física na qual se dá a performance influencia na sua recepção, visto ser eco de um evento literário de significância histórica ímpar.

⁴ A expressão *poetry reading* será utilizada no original ou em tradução literal, evitando-se recorrer ao termo *declamação*, o qual carrega um sema de discurso inflamado e pomposo em língua portuguesa. No caso das leituras de poemas de Bukowski, o tom é propositadamente atenuado, despretensioso e a-lírico, tornando o termo *declamação* pouco cabível.

behaved (SCHECHNER apud STATES, 2001, p. 73). Bert States, em seu artigo “Performance as Metaphor” (2001), menciona o posicionamento de Mikel Dufrenne a respeito da natureza da performance: para Dufrenne, mesmo na leitura solitária de um romance ou poema, ocorre performatização⁵ na imaginação do leitor (DUFRENNE apud STATES, 2001, p. 72). Nesse sentido, a *poetry reading* em questão é uma repetição, pois seu substrato não é a improvisação, mas sim poesias previamente publicadas, ou seja, já performatizadas pelos leitores no processo de leitura, os quais, ao acompanhar a performance, experimentam a repetição dela pela voz do autor. No entanto, concomitantemente, ao recepcionar os poemas pelo ouvido, eles adquirem novos sentidos e sensações só possíveis pela performance,⁶ caracterizando um estado simultâneo de repetição e ineditismo. Logo, a *poetry reading*, nesse caso, sintetiza as posições dicotômicas de Schechner (repetição) e Phelan (unicidade), todavia, ao se analisar a performance a partir de sua reprodução fonográfica, há que se ponderar que não é possível apreender a vitalidade que só a interação *in situ* proporciona, restando ao pesquisador a projeção de um momento do passado, um ressoar da voz. Contudo, esta projeção fonográfica, ainda que limite a experiência da performance em sua plenitude, traz um distanciamento topológico e temporal que permite esmiuçar trechos⁷: o *rewind* e o botão de pausa tornam-se aliados do *close listening*.

Zumthor, por sua vez, divide o poema em cinco fases: (1) Produção, (2) Transmissão, (3) Recepção, (4) Conservação, (5) Repetição. Enquanto para Schechner a repetição é característica fundamental, para Zumthor a performance é essencialmente caracterizada pela Transmissão e pela Recepção⁸, fazendo uma distinção entre poética de “transmissão oral” e de “tradição oral” (ZUMTHOR, 1997, p. 34). Segundo Zumthor: “considerarei como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 1997, p. 34). Ruth Finnegan faz

⁵ Esta proposição pode ser encontrada também em Percy Lubbock no prefácio escrito, em 1954 do clássico *The Craft of Fiction*, publicado originalmente em 1921. LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. London: Jonathan Cape Publishing Firm, 1960, p. 6.

⁶ “Um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma” (ZUMTHOR, 2010, p. 40).

⁷ “Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência” (ZUMTHOR, 1997, p. 30)

⁸ “A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3” (ZUMTHOR, 1997, p. 33-34).

alusão ao mesmo procedimento: “Em última instância, tudo que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Neste artigo, a voz e o ouvido não serão interpretados na sua acepção fisiológica, mas dentro da construção social dos sentidos humanos, nas palavras de Marx:

O sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela música não tem significado para o ouvido não-musical, não é um objeto para ele, porque meu objeto só pode ser a corroboração de uma de minhas próprias faculdades. Ele só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe por si mesma como capacidade subjetiva, porquanto o significado de um objeto para mim só se estende até onde o sentido se estende (só faz sentido para um sentido adequado). Por essa razão, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não-social”. (MARX, 2004, p. 2)

Assim sendo, o foco se dará naquilo que uma *speech community*⁹ toma como poético e recebe como tal (de acordo com os sentidos construídos macro-socialmente e no nível da comunidade de fala). Zumthor, apesar de não usar a expressão “*speech community*”, suporta o mesmo posicionamento centrado no receptor:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social” (ZUMTHOR, 1997, p. 40)

Aqui, o *tropo*¹⁰ é uma condensação de significados correlatos à construção social dos sentidos humanos: a performance ocorre dentro de uma comunidade que constrói o próprio enquadramento dela no processo de recepção. Os aplausos, assobios, gritos, vaias, alterações com o poeta, risos, etc, condicionam a conformação da *poetry reading* em um dado contexto, dentro de um grupo que constrói novos sentidos e recebe novos gêneros performativos. No caso da *speech community* que frequentava a livraria *City*

⁹ “[...] cada comunidade de falantes fará uso de um conjunto estruturado de meios comunicativos distintivos, dentre seus recursos, em formas culturalmente convencionadas e específicas de cultura que invocam o quadro da performance, de modo que toda a comunicação que ocorre dentro desse quadro deve ser entendida como performance dentro dessa comunidade” (BAUMAN, 1984, p. 295, tradução nossa).

¹⁰ Do grego “tropós”, adquire em inglês (*trope*), o sentido de um “lugar comum”, todavia, uma “condensação estilística pré-estabelecida” se aproxima mais do sentido usado por Zumthor.

Lights nos anos 70, o não-convencionalismo é esperado e apreciado, caracterizando um *tropo* que sintetiza parcimoniosamente¹¹ o que o público espera da performance.

Além de atentar-se para a recepção da performance pelo público, com todos seus ruídos e imperfeições, Finnegan volta o olhar para o *performer* em si:

Mais do que sobre “arte”, falamos agora sobre artistas e sobre como eles *fazem* as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou “imperfeitas”. (FINNEGAN, 2008, p. 21, grifo da autora)

Assim, ao direcionar o olhar ao escritor, a questão da performance intencional (com um enquadramento criado por quem a executa) entremeia-se com a performance no sentido extrapalco (papéis sociais), como Goffman metaforiza em *The Presentation of Self in Everyday Life* (apud STATES, 2001, p. 67). Este imbricamento dá-se pela natureza autobiográfica da maior parte da produção em prosa e poesia de Bukowski: o público não sabia se iria se deparar com uma versão *live motion* de Henry Chinaski, *alter ego* do autor, e o próprio escritor não sabia se a apresentação de si mesmo sem o filtro da ficção desapontaria aos leitores. Nathan Franklin (2013) menciona esta confusão entre a persona literária e o Bukowski “real”:

Chinaski [no romance *Hollywood*] finds that acting, generally, is a component of humanity: every human is forced to play multiple roles. He finds that social etiquette requires acting when meeting with the French filmmakers Modard and Sanrah [...]. Chinaski sees that public roles generally restrict him from expressing his true feelings. *He finds that he must even perform in the company of fans who falsely assume that he is the same person as his literary alter-ego, who in the novel is also named Chinaski.*[...] In one interaction, bikers who are fans of his work insult him, expecting him to give a biting retort. Chinaski, however, responds neutrally.”

[...] The role of the “Dirty Old Man” is limiting, and while Chinaski does not indulge his fans by playing it, neither can he dismantle it. He finds that his fans likewise have been misguided in their idolization of Chinaski’s authorial persona. Madigan poignantly relates the passage to Bukowski’s own life: “Bukowski realizes that he has helped create a persona which determines the way people relate to him. His readers want him to perform like the characters he creates, regardless of his true identity. He is frustrated by the inability of readers to separate fact from fiction...” (“What Is Life” 458). To apply Madigan’s point to the Hollywood passage, Chinaski has been misidentified

¹¹ Parcimônia no sentido de “mínimo denominador comum”, i.e. qualquer coisa que explica mais com menos.

with his fictive alter-ego by the fans, and he cannot present his actual self without disappointing them¹². (FRANKLIN, 2013, p. 57-58, grifo nosso)

A confusão entre o *author surrogate* (PANDEY, 2005, p. 18) e o autor real compunham a tensão da performance bukowskiana: era comum o escritor ser provocado pelo público, esperando uma reação agressiva ou escrachada dele no palco, como aconteceu na *live reading* no *Viking Inn*, de Vancouver, quando as alterações entre o autor e o público quase levaram a um motim generalizado, resultando no título inusitado da performance: *There's Gonna Be a God Damn Riot in Here*.¹³

2 A performance *Poems & Insults*

Bukowski inicia a performance recorrendo a um *framing* cômico, ao fazer uma piada com menção a John Cage, que teria, em dada ocasião, apenas comido uma maçã em frente ao público – o qual aguardava por suas músicas –, retirando-se posteriormente sem prestar satisfação:

This is Charles Bukowski”: well, just let me sit here and drink beer. What’s it... I heard Cage one time... he got on stage and he... just stood there and he ate an apple and he walked off, got a thousand dollars [*plateia ri*]... I’ll just drink this... I’ll drink this beer and I’ll leave, right? [*risos da plateia*] Okay let’s forget the bullshit and get into the so-called art. [*alguém fala alto na*

¹² Chinaski [no romance Hollywood] descobre que agir, em geral, é um componente da humanidade: todo ser humano é forçado a desempenhar múltiplos papéis. Ele acha que a etiqueta social exige atuação ao se encontrar com os cineastas franceses Modard e Sanrah [...]. Chinaski percebe que os papéis públicos geralmente o impedem de expressar seus verdadeiros sentimentos. Ele descobre que deve atuar mesmo na companhia de fãs que falsamente assumem que ele é a mesma pessoa que o seu alter-ego literário, que no romance também é chamado Chinaski. [...] Em uma interação, os motociclistas que são fãs do seu trabalho insultam-no, esperando que ele dê uma réplica mordaz. Chinaski, no entanto, responde de forma neutra ”.

[...] O papel do "Dirty Old Man" é limitador, e enquanto Chinaski não satisfaz seus fãs ao interpretá-lo, sequer pode desmontá-lo. Ele descobre que seus fãs também foram equivocados em sua idolatria da personalidade autoral de Chinaski. Madigan relaciona pungentemente a passagem com a própria vida de Bukowski: "Bukowski percebe que ele ajudou a criar uma persona que determina a forma como as pessoas se relacionam com ele. Seus leitores querem que ele se comporte como os personagens que ele cria, independentemente da sua verdadeira identidade. Ele está frustrado com a incapacidade dos leitores de separar vida real de ficção ..." (" O que é a vida "458). Para aplicar o argumento de Madigan ao trajeto em Hollywood, Chinaski foi confundido com seu alter ego fictício pelos fãs, e ele não pode apresentar seu próprio eu sem decepcioná-los. (FRANKLIN, 2013, p. 57-58, tradução nossa)

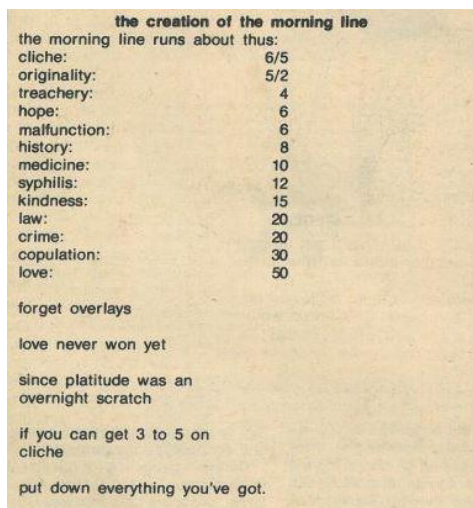
¹³ Informações sobre a performance estão disponíveis no IMDB: <<https://goo.gl/yQ5xbT>>. Acesso em: 01 set. 2017.

plateia] This keeps up I’m gonna have all you guys off this shit. I don’t know if you guys know about horse racing okay... [*pessoa na plateia exclama*: “I think you’re crazy!”] [*Bukowski responde*] I’m glad you let that sentence go on...”¹⁴ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa)

O enquadramento do *performer* ocorre em terceira pessoa (“This is Charles Bukowski”, e não “I am Charles Bukowski”), o que sugere que será apresentada uma versão ficcionalizada do autor para o público, e não o autor em si, caracterizando uma desembreagem enunciativa (BARROS, 2002, p. 54-55), pelo deslocamento da categoria de pessoa para provocar distanciamento do discurso daquele que o profere.

O primeiro poema lido foi publicado inicialmente na coluna “Notes of a Dirty Old Man” do jornal *Los Angeles Free Press* em 1972 (BUKOWSKI, 1972, p. 2). A diagramação do poema torna difícil sua compreensão pelo leitor que não está familiarizado com corrida de cavalos. Assim, a leitura *verbatim* do poema propiciou aos presentes uma recepção diferente da leitura solitária.

Assim foi publicado o poema:



¹⁴ “Este é Charles Bukowski: bem, apenas me deixem sentar aqui e tomar cerveja. O que é isso... eu ouvi que Cage uma vez... ele foi para o palco e ele... só sentou lá e comeu uma maçã e foi embora, ganhou mil dólares [*plateia ri*]... Eu vou apenas beber isso... Eu vou beber essa cerveja e eu vou sair, certo? [*risos da plateia*] Okay chega de besteira e vamos para a tal arte. [*alguém fala alto na plateia*] Se isso continuar eu vou tirar todos vocês dessa merda. Eu não sei se vocês conhecem corridas de cavalos okay... [*pessoa na plateia exclama*: “Eu acho que você é doido!”] [*Bukowski responde*] Ainda bem que você soltou essa frase... (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)”

Figura 1 — Scan da p. 2 da publicação de 17 de novembro de 1972 do jornal *Los Angeles Free Press*¹⁵.

Contudo, pontuar o contraste entre a performance e o poema escrito neste caso não consiste em um reducionismo ao texto escrito,¹⁶ ao contrário, visto que a performance evidencia sonoridades e sentidos que passariam despercebidos por qualquer leitor não-ideal. Ou seja, os traços performáticos em si devem ser valorizados na recepção da poesia em forma oralizada.¹⁷

Antes de iniciar a leitura do poema “The Sex Fiends”, Bukowski recorre a outra piada: “The... Sex Fiends... we all are”. Após a leitura do poema “The Sex Fiends”, ao receber um insulto da plateia, Bukowski responde:

I heard somebody say *funky old guy*, you know don't you think that's a little out-worn expression... not the old guy, but the other part... *funky*. We oughta drop that, *funky*, you know like *groovy* and all that... I'm getting nasty now, I had a couple of beers [*trecho ininteligível*]. God... I'll be ridiculous before this thing is over [*risos da plateia*]; You really like... [*plateia interrompe*] Am I getting ridiculous? Okay. [*pergunta ininteligível da plateia*]. Not yet, not yet, I'm working on it, a'right. This is not a prop, it's a necessity [*risos da plateia*]¹⁸ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa.)

Até esse momento da performance, Bukowski aparentemente encena um personagem de si mesmo, uma versão do Henry Chinaski ao qual o público está habituado. Logo após finalizar a leitura de “Love”, Bukowski afirma que “alguns de seus poemas são sérios” e demonstra se preocupar em atender às demandas da audiência:

Listen... some of these poems are serious... and I have to apologize for those because I know most crowds don't like serious poems... but I gotta give you

¹⁵ Imagem de livre divulgação dentro do regramento de *fair use* da legislação americana, 17 U.S.C. § 107. Legislação disponível em: <<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107>> .

¹⁶ “[...] quando nos confrontamos com qualquer arte na qual as palavras desempenham o mínimo papel que seja nós prontamente nos voltamos para suas qualidades textuais *escritas*.” (FINNEGAN, 2008, p. 19.)

¹⁷ “Os traços “performáticos” eram vistos como contingenciais, secundários à existência durável das palavras no texto escrito” (FINNEGAN, 2008, p. 20).

¹⁸ Eu escutei alguém dizer velho *funky* [N.T.: gíria dos anos 60 de tradução aproximada para ‘malandro’ ou ‘safado’], vocês não acham que essa é uma expressão desgastada... não o velho, a outra parte... *funky*. Nós deveríamos largar isso, *funky*, você sabe, como *groovy* [N.T.: gíria dos anos 60 que expressa entusiasmo por algo] e tudo isso... eu estou ficando desagradável agora, eu tomei algumas cervejas [*trecho ininteligível*] Estou ficando ridículo? Okay. [*pergunta ininteligível da plateia*]. Ainda não, ainda não, estou trabalhando nisso, certo. Isso não é para pose, é uma necessidade [*risos da plateia*] (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)

some now to show that I'm really not a beer-drinking machine, yeah, okay, I'm begging the question, forget it. Now we get back to the standard hard bullshit [risos da plateia]¹⁹ (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa)

Todavia, contrariando a disposição explicitada anteriormente de ler alguns poemas “sérios”, o poema seguinte é um poema-insulto no qual Bukowski associa D. H. Lawrence com *piss snobbery*. O poema “Piss and Shit” é o único que foi performatizado antes de circular de forma escrita, no ano seguinte, no exemplar doze da revista *Pebble*.

Após a leitura de “Style”, alguém grita da plateia e Bukowski responde:

Do I know you? Don't push me around babe, I'll... I'll [hesita], never mind. [plateia ri] One more beer... I'll take you all, all of you [risos e aplausos]. Watch out! I been lifting weights. [outro grito da plateia] What the hell do you want, man? Get away from me, are you some kind of freak or... [plateia gargalha]²⁰. (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa.)

Aqui, novamente, fica marcado o estereótipo da ficcionalização de si mesmo como um *barfly* inconsequente. A sequência de insultos segue de imediato após a leitura de “The World's Greatest Loser”: “God, are you guys belching and puking and... what kind of audience is this?” [alguém grita da plateia] “Alright... lots of you guys hate me, let me go on”.

No começo da performance de “The Last Days of the Suicide Kid”, alguém da plateia grita “Fuck you man!”, ao que Bukowski responde: “Any other comments?”. O poema lida com humor com a situação decrépita de um Bukowski no asilo. Bukowski faz a voz da enfermeira em falsete: “Isn't it a lovely day, Mr. Bukowski?”. Ele também altera sua voz para simular o diálogo entre dois alunos de uma escola que comentam sobre o velho na cadeira de rodas. Esse poema, assim como a maioria dos escolhidos para a performance, assemelha-se mais ao microconto, pequenas narrativas dispostas em versos

¹⁹ “Escutem ... alguns desses poemas são sérios ... e eu tenho que me desculpar por esses porque eu sei que a maioria das multidões não gosta de poemas sérios ... mas tenho que lhes dar alguns agora para mostrar que na verdade não sou uma máquina de beber cerveja, sim, okay. Estou presumindo que isso seja verdade, esqueçam isso. Agora, voltamos para a besteira padrão [risos da plateia]” (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa)

²⁰ “Eu conheço você? Não encha minha paciência, eu vou ... Eu vou [hesita], esqueça. [plateia ri] Mais uma cerveja ... Vou enfrentar a todos, todos vocês [risos e aplausos]. Cuidado! Eu tenho levantado pesos. [outro grito da plateia] O que diabos você quer, cara? Afaste-se de mim, você é um tipo de louco ou ... [plateia gargalha]”. (BUKOWSKI, 1975, gravação, ênfase nossa, tradução nossa).

e estrofes, contudo, ao ser performatizado, “perde-se” a diagramação de poesia e as “quebras de linha” passam a ser marcadas pelo ritmo da respiração do *performer*, o que evidencia seu aspecto de micro-narrativa ou de anedota²¹. Neste ponto Bukowski distancia-se dos *beats*, os quais procuravam marcar o ritmo da leitura de acordo com as pausas de respiração do saxofonista (PANISH, 1997, p. 135), ou no *pizzicato* do contrabaixo acústico.

Durante a leitura de *Shoelace*, poema que trata das pequenas tragédias cotidianas, Bukowski coloca ênfase na enumeração de uma lista de contratempos, em escala crescente, seu tom de voz demonstrando impaciência conforme os enumera. Neste ponto da leitura, o escritor está notoriamente embriagado, todavia seu entusiasmo parece sugerir um *rapport*²² entre a audiência e Bukowski. A sintonia entre *performer* e audiência mantém-se pelos poemas seguintes. Não surgem mais contendas com a plateia e a leitura é fluida, sem incidentes. O poema “Earthquake” desdenha do *American way of life* na toada da contracultura, refletindo sobre a passividade americana. No entanto, logo após os três poemas de calma entre Bukowski e o público, durante os aplausos, ele interpela: “Listen, will you let me read this shit and just be quiet?”, retomando o antagonismo entre quem fala e quem escuta.

O último poema da performance é intitulado “The Best Love Poem I Can Write At the Moment”. Antes de iniciar a leitura, Bukowski proclama: “Once upon a time a guy called Dylan Thomas was destroyed by poetry audiences... sit your asses down, I’m gonna destroy you instead of you destroying me”. Durante a leitura, Bukowski não consegue conter o riso, e a plateia também gargalha frequentemente. Ao findar, Bukowski encerra o enquadramento da performance e procede a retirar-se do palco: “Let’s call it quits... thank you, thank you”.

Considerações Finais

Esta breve análise objetivou focar nos traços performáticos (FINNEGAN, 2008, p. 20) em detrimento do conteúdo textual escrito dos poemas. O recurso ao humor, o

²¹ Não se trata aqui de comparar a escritura com a oralidade realçando os aspectos negativos desta, mas pontuar como a poesia oralizada altera a recepção de obras previamente escritas, mesmo quando lidas verbatim. “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura” (ZUMTHOR, 1997, p. 27)

²² “Rapport” é um termo utilizado em língua inglesa para a sintonia entre duas pessoas ou um grupo de pessoas em comunicação verbal. Esta sintonia dá-se por um quase espelhamento dos ânimos e do gestual envolvido na conversação.

antagonismo entre poeta e audiência, e as características que alteram a recepção da poesia oral, transformando-a, no caso de Bukowski, em um gênero que mescla *stand-up* e *insult comedy*. É notável que Bukowski não evitava confronto com os *hecklers*, figura conhecida nos EUA por tentar provocar reações de quem fala em um palco. Bukowski recorria ao recurso dos comediantes de voltar o restante da audiência contra aquele que interrompe.

A performance bukowskiana sugere que havia ficcionalização do *self* no palco, em coerência com a isotopia temática do conjunto da obra do escritor. A audiência não queria se deparar com a “pessoa Bukowski”, mas com a versão encenada de seu *alter ego* literário, e o autor aparentemente atendia a esta demanda, trazendo o absurdo e a obscenidade característica de Henry Chinaski para o palco. A seleção de poemas também sugere isso: a despeito de ter composto poemas belos e ritmados como “All the way” e “The Bluebird”, a maior parte de suas performances trazia poemas com diálogos e micro-narrativas anedóticas e que provocavam riso fácil da plateia, mantendo seu *bluebird* escondido dos presentes:

*there's a bluebird in my heart that
wants to get out
but I'm too tough for him,
I say, stay in there, I'm not going
to let anybody see
you*²³. (BUKOWSKI, 1992, p. 120, grifo nosso)

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. 2. ed. Illinois: Waveland Press, 1984.

BUKOWSKI, Charles. **Notes of a dirty old man** (column). Published November 17th 1972, page 2. Los Angeles: Los Angeles Free Press (Newspaper), 1972.

_____. **Style**. Poems and insults. San Francisco, CA: Bitter Lemon Records, 1975. Disponível em: <<https://goo.gl/MqZ3eo>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

_____. **The last night of the earth poems**. Los Angeles, CA: Black Sparrow Press, 1992.

²³ “há um pássaro azul em meu peito que / quer escapar / mas eu sou duro demais para ele, / eu falo, fique aí, eu não vou deixar / que ninguém veja / você” (Bukowski, 1992, p. 120, tradução nossa).

CULLER, Jonathan. **Literary theory: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 1997.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: TRAVASSOS, Elizabeth; MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Texeira de. **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FRANKLIN, Nathan Andrew. **"If you don't gamble, you'll never win": The Importance of Risk in Charles Bukowski's Ham on Rye, Factotum, Post Office, Women, and Hollywood**. Diss. Middle Tennessee State University, 2013.

GINSBERG, Allen. **Howl and other poems**. San Francisco, CA: City Lights Publishers; Reissue edition, 2001.

LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. London: Jonathan Cape Publishing Firm, reprint, 1960.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2004.

PANDEY, Ashish. **Academic dictionary of fiction**. Isha Books, 2005.

PANISH, John Seebart. **The color of jazz: race and representation in postwar american culture**. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1997.

RASKIN, Jonah. **American scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the beat generation**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006.

STATES, Bert. **Performance as a metaphor**. Afterall Online Journal. n. 3, 2001. Disponível em: < <https://goo.gl/94cr1z>>. Acesso em: 03 set. 2017.

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

[Recebido: 30 out. 2017 – Aceito: 11 dez. 2017]