

# Boitatá

revista

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 – 4504  
NÚMERO 26 (AGO-DEZ) 2018

## A ORALIDADE E SEUS MÉTODOS DE PESQUISA



### Organização

Alcione Corrêa Alves  
(UFPI)  
Mario Cezar Leite  
(UFMT)

### Edição

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira  
(ESTACIO/FAP)  
Dr. Frederico Fernandes  
(UEL)

### Editoria Assistente e Revisão

Dra. Mauren Pavão Przybylski  
(IFBAIANO)  
Ms. Fernando Alves da Silva  
(PPGLS-UFPA)



**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**

**COORDENADOR**

Prof. Dr. Alexandre Ranieri Ferreira  
Universidade Estácio de Sá / FAP  
alexandre\_ranieri@hotmail.com

**VICE-COORDENADORA**

Profa. Msa. Délcia Pombo  
PPGLS-UFPA  
delciauab@gmail.com

**SECRETÁRIA**

Profa. Msa. Dia Favacho  
PPGLS-UFPA  
favachodia1@gmail.com



**REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL**

**ISSN 1980 – 4504**

**NÚMERO 26 (AGO-DEZ) 2018**

# **A ORALIDADE E SEUS MÉTODOS DE PESQUISA**



## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecário: Marcos Moraes – CRB: 9/1701

---

Boitatá: 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. 26 (ago./dez. 2018). – Londrina: UEL, ANPOLL, 2018.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

Modo de acesso: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/index>>

Texto em português

ISSN: 1980-4504

1. Literatura oral e popular 2. Oralidade – métodos de pesquisa 3. Métodos de pesquisa em literatura oral I. Alves, Alcione Corrêa. II. Leite, Mario Cezar. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Título: Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDU 82

## Índice para o catálogo sistemático:

- |                                     |         |
|-------------------------------------|---------|
| 1. Literatura oral e popular        | 82.085  |
| 2. Literatura - métodos de pesquisa | 001.891 |

**EXPEDIENTE****EDIÇÃO**

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira (Estácio/FAP)  
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

**EDITORIA ASSISTENTE**

Dra. Mauren Pavão Przybylski (IFBAIANO)  
Me. Fernando Alves da Silva Junior (PPGLS-UFPA)

**ORGANIZAÇÃO**

Dr. Alcione Corrêa Alves (UFPI)  
Dr. Mario Cezar Leite (UFMT)

**COMISSÃO EDITORIAL**

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

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira  
Universidade Estácio de Sá / FAP

Dra. Anna Christina Bentes  
Universidade Estadual de Campinas

Dra. 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 Chioffi  
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 Pontificia  
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**

Dr. Alcione Corrêa Alves  
Universidade Federal do Piauí

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira  
Universidade Estácio de Sá / FAP

Dra. Alessandra Bittencourt Flach  
Colégio Militar de Porto Alegre

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

Dra. Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva  
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Cláudia Freitas Pantoja  
Faculdade do Vale do Ivaí

Dr. Eudes Fernando Leite  
Universidade de Grandes Durados

Dra. Laura Regina dos Santos Dela Vale  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Luciana Hartmann  
Universidade de Brasília

Dra. Mauren Pavão Przybylski  
Instituto Federal Baiano

Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz  
Universidade Federal de Minas Gerais

**CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA**

**Autor:** Frederico Augusto Garcia Fernandes

**CRÉDITOS DE FORMATAÇÃO E REVISÃO ABNT**

Claudemir Sartori Jr.

**SUMÁRIO****APRESENTAÇÃO**

Alcione Correa e Mário César Leite.....6

**SEÇÃO TEMÁTICA****NA TRAMA NARRATIVA, OS LAÇOS DA VAQUEIRICE: A VOZ QUE CONTA ENTRELAÇADA AOS SABERES NO CAMPO DO TRABALHO**

Délcia Pereira Pombo, Josebel Akel Fares, Fátima Cristina da Costa Pessoa.....12

**O ESTUDO DAS TRADIÇÕES ORAIS VIVAS: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EM DIFERENTES EXPERIÊNCIAS VIVENCIADAS**

Maria Ignez Novais Ayala .....25

**ORALIDADES CORPORIFICADAS: PENSANDO O ENSINO DE DANÇAS**

Rodrigo Lemos Soares e Denise Marcos Bussoletti .....36

**SUJEITAS(OS) DE CONHECIMENTO, NOSSAS TEORIAS, NOSSA VIOLÊNCIA EPISTÊMICA**

Alcione Correa Alves.....46

**SEÇÃO LIVRE****A PERFORMANCE DA DEFESA TÉCNICA NO TRIBUNAL DO JÚRI**

Alexandre Ferreira Ranieri, Fernando Pessoa e Larissa Melo.....59

**AS TRAMAS DO MITO DA B(Ô)TA NOS (DES)CAMINHOS DO ROMANCE MARAJÓ, DE DALCÍDIO JURANDIR**

Zaline do Carmo dos Santos Wanzele, Josebel Akel Fares, Haelton Antônio Serrão de Carvalho e Robervânia de Lima Sá Silva.....67

**LITERATURA E CINEMA: AS FUNÇÕES NARRATIVAS DE PROPP EM DUAS VERSÕES DO CONTO A BELA ADORMECIDA E SUAS IMPLICAÇÕES PARA O CONTEXTO ESCOLAR**

Robervânia de Lima Sá Silva, Érica de Cássia Mai e Zaline do Carmo dos Santos Wanzeler.....78

**MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL NA MÚSICA CAIPIRA DA PAULISTÂNIA**

Geise Bernadelli.....88

**NOS (DES)CAMINHOS DA LITERATURA INDÍGENA NO RIO GRANDE DO SUL: NARRATIVAS E NARRADORES GUARANIS CONTEMPORÂNEOS**

Daniela Gebelucha e Walmir Pereira.....98

***VAQUEIROS: ENTRE LETRA, VOZ, RELAÇÕES DE GÊNERO***

Fabíula Martins Ramalho e André Luís Gomes.....108

## APRESENTAÇÃO

Na chamada a este presente número da revista *Boitatá*, visando a uma pergunta sobre nosso fazer científico em nossos atuais contextos, sob nossas atuais circunstâncias, ante nossos atuais problemas, Mário César Leite nos enunciara que

métodos sempre foram a “pedra no sapato” de pesquisadores de todas as áreas do conhecimento. “Pedras nos sapatos” porque se acredita, não sem razão de certo modo, que são eles que definem e configuram o padrão de legitimidade, pertinência, cientificidade, academicidade e competência das pesquisas.

Recorrera, à ocasião, a uma epígrafe de Paul Feyerabend a fim de delinear os termos a nosso chamamento, convidando a comunidade acadêmica em torno das Poéticas Oraís a estabelecer, mediante artigos circulantes em nossa comunidade científica, um par de perguntas acerca de nosso fazer-ciência. Quando este autor, recorrente em nosso treinamento nas lidas acadêmicas<sup>1</sup>, assinala o quanto nossa “invenção, elaboração e utilização de teorias” desenha, [frequentemente], edifícios intelectuais “incompatíveis não apenas com outras teorias, mas, ainda, com experimentos, com fatos e observações”, nos convida a visitar nosso lugar desde onde fazemos ciência; nele, nosso lugar naquilo que Bhabha denominara equação conhecimento-poder (BHABHA, 1998, p. 45), equação na qual as literaturas que investigamos, as(os) sujeitas(os) que investigamos, por vezes resistem às roupas e às armas da teoria, sem que ante isso saibamos como proceder. Feyerabend, na citação escolhida por Leite, propõe um primeiro movimento: “podemos começar assinalando que nenhuma teoria está jamais em concordância com todos os fatos conhecidos em seu domínio”.

Como iniciativas para trilhar, registrar e discutir este caminho ora proposto, este número 26 da revista *Boitatá* nos apresenta outros três movimentos, na Seção Temática, devidamente com outros seis movimentos na Seção Livre. Nesta primeira, o artigo de Maria Ignez Novais Ayala discute nossos procedimentos metodológicos na investigação de documentos orais (procedimento circulante em nossa comunidade científica das Poéticas Oraís), salientando, desde o resumo de seu artigo, o caráter interdisciplinar desta base de procedimentos; como tônica do esforço metodológico proposto a este número, Ayala situa, ao centro, o princípio motor de nosso fazer-ciência:

Antes de tudo, preciso informar que desde os primeiros contatos com artistas populares em apresentações públicas no início dos anos 1970 até hoje o que me atrai são as pessoas. (...) Mesmo quando a conversa era sobre cantos, versos, histórias, essas pessoas se tornaram especiais por um toque de humor, por um comentário inesperado, pelo negaceio, por seu modo de entender o que está na vida, no mundo, às vezes tentando apontar o que é misterioso.

Independentemente de nosso destino, cumpre ressaltar as(os) sujeitas(os) de investigação ao centro, de modo a, partindo da precariedade de nosso lugar epistêmico, propor ciência sobre e desde nossos lugares: “Firma-se desde cedo a importância da escuta e da observação direta. Também fica evidente que sempre há experiência teórica resultante da

---

<sup>1</sup> Naquela disciplina que, no campo dos Estudos Literários no Brasil, ainda timidamente, denominamos epistemologia da teoria literária; lá onde, a seu lado, lemos os paradigmas de Thomas Kuhn, a falsificabilidade da teoria científica de Karl Popper, o campo de Pierre Bourdieu, apostando em seu papel formador de bases a nosso fazer científico, ao longo de nossa carreira acadêmica.



combinação de várias leituras de autores de diferentes áreas que me levam a questionar, a pensar de um modo empenhado e crítico”.

Por sua vez, o artigo de Rodrigo Lemos Soares, desde um horizonte transdisciplinar, busca “identificar as presenças da oralidade em processos de ensino de danças, tendo como local de observação seis terreiros de Quimbanda, da cidade de Rio Grande, no interior do Rio Grande do Sul. A partir de experiências corpóreo-vocais, observo os aspectos mítico e simbólico das tradições orais, próprias dos terreiros, entendendo-as como sua base”. Em respeito ao “problema do método” por nós proposto, Lemos conclui a introdução de seu artigo com o desenho de sua perspectiva à pergunta inicial:

(...) abordar a oralidade em nossas pesquisas ainda suscita alguns questionamentos referentes à validação dos métodos, como se a maior parte das metodologias não dependesse da narrativa, do relato, das experiências dos (as) participantes (GIL, 1999). (...) Ter a oralidade como fundadora de nossas ações, enquanto educadores (as), implica em assumirmos as narrativas de todos (as) envolvidos (as) na comunidade escolar. (...) Por esse viés, o ensino através da oralidade assume sentido de trocas, sejam elas simbólicas, materiais ou ambas.

Ademais, o artigo de Lemos aponta ao [necessário] caráter transdisciplinar seja do campo das Poéticas Oraís, seja dos métodos de investigação aos quais recorreremos, dentro do que Leite preconizara na chamada ao número ora apresentado:

Sem método os resultados são duvidosos, inexatos, não científicos e, pior, sem comprovação e sem estatuto de “conhecimento válido”. Óbvio é que métodos e teorias implicam diretamente com a “ontologia”, “existência” e circulação dos objetos.

De modo a construir o referido problema nos domínios da disciplina que tomamos como Teoria Literária, o artigo subsequente, último da Seção Temática, busca, desde seu resumo, situar ao centro o conhecimento produzido pelas(os) sujeitas(os) investigados em nossa atividade científica; partindo de uma experiência de investigação sobre literaturas negras americanas, o artigo toma de empréstimo “a hipótese do potencial epistemológico de obras literárias (DURÃO, 2015) e dela [se] apropriando, (...) examina o potencial epistemológico de obras literárias negras americanas e, por conseguinte, do conhecimento produzido por sujeitas(os) negras(os) americanas(os), mediante exame de suas obras literárias, no âmbito de nossa comunidade científica”. Como conclusão prevista, o referido artigo aponta ao risco de violência epistêmica no âmago de nossas metodologias de investigação que, ao tomar um formato recorrente de relação sujeito-objeto (sujeitas(os) e comunidades por nós investigadas quando tomadas como um *objeto* de pesquisa), negam o estatuto de conhecimento (em sua produção, discussão e circulação) a estes que denominamos Outro, estabelecendo a Outridade como premissa a definir a natureza destas sujeitas(os) que investigamos:

A comodificação da Outridade tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos normais de fazer e de sentir. Dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante (hooks, 2019, p. 66; grifo da autora).

De sua parte, esta noção de Outridade<sup>2</sup>, assim como a noção que lhe acompanha no texto supracitado de bell hooks (a noção de *commodity*), nos oferece bases profícuas a uma pergunta legítima sobre a relação sujeito-objeto no fazer-ciência das Poéticas Oraís, naquilo que ela nos expõe o risco de violência epistêmica contra quem investigamos. A estes que denominamos Outro, por vezes lhes negamos, ao fim e ao cabo, o conhecimento enquanto dado eminentemente humano. Nesta senda, recordamo-nos do alerta de Leite a este respeito, ainda na chamada a este número: a relevância de uma pergunta pela legitimidade do método, em Teoria Literária.

Já vai um pouco longe, pelo bem, o tempo em que os pesquisadores em literatura oral, oralidade, culturas populares viam-se às voltas com justificativas e mais justificativas para seus objetos e estudos nos variados Programas de Pós-graduação. Principalmente aqueles pesquisadores e pesquisadoras que não eram oriundos da Antropologia, Sociologia, História. Era preciso provar seus estatutos “científico” e acadêmico e sua legitimidade como arte e/ou conhecimento válido. O que surgiu de bom dessa necessidade de justificativa é que investindo em métodos de outras áreas, adaptando-os, reinventando-os e redimensionando-os – ou mesmo buscando novas possibilidades – os estudos em culturas populares e literaturas orais inseriram-se, com certa antecedência de outros campos do conhecimento, nos estudos interdisciplinares.

Iniciando a Seção Livre, o artigo de Daniela Gebelucha e Walmir Martins dedica-se ao tema da literatura guarani no Rio Grande do Sul, reconhecendo seu caráter refratário no atual estágio dos estudos acadêmicos, no Brasil, seja sobre uma ideia de literatura nacional (ou, particularmente, de uma “literatura nacional” sul-riograndense), seja sobre uma ideia de literatura indígena. Centrando seu artigo no estudo de sujeitas(os) narradoras(es), o artigo, a partir de “processos de oralidade e escritura das narrativas”, propõe uma literatura guarani “compreendida como continuidade espaço temporal ameríndia e de valorização da tradição ancestral, das histórias de contato e dos mitos do povo Guarani”.

Por sua vez, o segundo seguinte da Seção Livre, proposto por Geise Bernadelli, traça a pergunta norteadora sobre o gênero *música caipira* tomando, como recorte decisivo, “a cisão que acometeu o gênero, assinalando as diferentes noções que se teve ao longo do tempo sobre o ser caipira, sua cultura, seus valores e modo de vida”. Construindo uma história do gênero, a articulista busca compreender “o trabalho que se vem empenhando no atual universo da música caipira brasileira”, em seu percurso rumo à recuperação de “uma realidade, da riqueza dessa cultura, de seus costumes, da peculiaridade de sua constituição”, tal quadro se desenvolve à luz de uma hipótese, de que a referida recuperação se mostra “um dever de memória, de lutar contra a força do esquecimento”.

O terceiro artigo da Seção Livre, composto e assinado a seis mãos por Robervânia de Lima Sá Silva, Érica de Cássia Mai e Zaline do Carmo dos Santos Wanzeler, serve-se do modelo de análise narrativa de Wladimir Propp para empreender uma análise comparativa entre dois textos de distintos gêneros: o conto protagonizado pela Bela Adormecida, com sua primeira versão atribuída a Giambattista Basile; e o filme recente, *Malévola*, com roteiro de Linda Woolverton e direção de Robert Stromberg, apresentado como uma versão contemporânea do referido conto. Suas conclusões, com apoio em uma teoria do letramento

---

2 Em sua nota de tradução, também na página 66, Stephanie Borges nos expõe sua escolha pelo termo Outridade: “Do inglês *otherness*. Aqui se trata de um 'outro' que não é psicanalítico nem etnográfico (ao qual poderíamos nos referir falando em 'alteridade'), mas de uma pessoa às vezes próxima, da nossa convivência, cujas diferenças que a constituem em termos de raça/gênero são tratadas como algo exótico”.

literário, apontam a usos de ambos textos em sala de aula do ensino básico, a partir das análises desenvolvidas no corpo do artigo.

O quarto artigo desta Seção, proposto por Fabíula Martins Ramalho e André Luís Gomes, versa sobre a peça *Vaqueiros*, de Oswald Barroso, tomando, como eixo, o gênero enquanto categoria habilitada a interpretar as relações familiares na diegese da peça; contudo, a chave de leitura do artigo solicita o trabalho de duas categorias, o gênero e a oralidade, com vistas a uma compreensão do texto de Barroso, lido enquanto “uma linguagem híbrida, metateatral baseada na cultura popular”. Como resultado, Ramalho e Gomes acionam categorias circulantes na comunidade científica das Poéticas Oraís, tais como

oralidade, escrita, tradição e teatro para realizar uma análise, ainda que sucinta, de como a tradição oral e popular nordestina é incorporada à peça, criada a partir das formas clássicas da tragédia grega, para representar as vozes dissonantes das mudanças culturais e sociais que também ocorrem no sertão.

De sua parte, o artigo de Alexandre Ferreira Ranieri, Fernando Pessoa e Larissa Melo, propõem um *compte rendu* dos primeiros resultados do Projeto de Pesquisa *A performance oral dos operadores do Direito*, Iniciação Científica desenvolvida na universidade de sua atuação profissional, a Universidade Estácio FAP, ao longo do segundo semestre de 2018. Tomando como eixo a noção de *performance*, o artigo examina a “importância da performance no exercício da atividade jurídica pelos integrantes da defesa técnica no Tribunal do Júri, instituição colegiada que agrega leigos em matéria jurisdicional”. Às análises propostas, o recurso à noção circulante de *teatralização* agrega aos resultados de pesquisa “ainda maior valor tendo em vista que os operadores precisam fazer com que, além de defender as suas teses, os membros desse corpo de jurados entendam a norma, a doutrina e a jurisprudência”.

No penúltimo artigo do número 26 da revista *Boitatá*, assinado a oito mãos, Zaline do Carmo dos Santos Wanzele, Josebel Akel Fares, Haelton Antônio Serrão de Carvalho e Robervânia de Lima Sá Silva trazem à lume *Marajó*, obra de Dalcídio Jurandir, em uma perspectiva comparada a narrativas oraís coletadas por Wanzeler (2014), como parte do estudo empreendido em sua dissertação de Mestrado, investigando narrativas oraís na comunidade de Tentém, área rural do município de Cametá, região nordeste do Pará O artigo, como *tertium comparationis* entre ambos textos literários (o romance de Jurandir e as narrativas oraís coletadas), estabelece a B(ô)ta enquanto figura feminina própria ao imaginário amazônida, à luz de ferramentas metodológicas oriundas da “História Oral, com pressupostos da abordagem fenomenológica”, visando a uma compreensão “das memórias individuais colhidas por meio da entrevista oral semiestruturada e método de análise de conteúdo”, enquanto condições de possibilidade ao exame das narrativas oraís, bem como de sua comparação possível ao texto de Jurandir.

Por fim, o último artigo evoca, desde seu resumo, uma tarefa ao centro de seu objetivo geral, lançando a pergunta acerca do texto final da dissertação “Educação, memórias e saberes amazônicos: vozes de vaqueiros marajoaras”, defendida em 2014; em um texto assinado a seis mãos, Délcia Pereira Pombo, Josebel Akel Fares e Fátima Cristina da Costa Pessoa se dedicam, em um estudo das narrativas oraís dos vaqueiros marajoaras, “a apresentar a metodologia empregada nesta investigação e os pressupostos teóricos que embasam o estudo traçado a partir dos relatos desses profissionais no contar da labuta diária sobre o trabalho que realizam pelos campos do Marajó”, estipulando a pergunta sobre nossos métodos de investigação, naquilo que nos permitem estabelecer a escuta e a aprendizagem com as(os) sujeitas(os) que investigamos, mediante exame de suas narrativas.

Dentro da proposta estabelecida na chamada ao número 26 da revista *Boitatá*, em seu oferecimento das Seções Temática e Livre, esperamos, na publicação de mais um número, oferecer uma contribuição ao debate permanente, no interior da comunidade científica das Poéticas Oraís, acerca de nossos métodos e teorias de investigação enquanto sintomas de como estabelecemos relação entre nossas investigações científicas e as(os) sujeitas(os) que investigamos, com as(os) quais aprendemos.

Alcione Corrêa Alves (UFPI)  
Mario Cezar Leite (UFMT)

## REFERÊNCIAS

HOOKS, Bell. Comendo o outro: desejo e resistência. **Olhares negros: raça e representação** / tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 64-95.

BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005, 3a. Reimpressão, p. 43-69 (Coleção Humanitas)

DURÃO, Fábio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA** [online], 2015, vol. 31, n. spe, p. 377-390. Disponível no sítio <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci_abstract&tlng=pt)>, último acesso em 21 de abril de 2018.

## **SEÇÃO TEMÁTICA**

## NA TRAMA NARRATIVA, OS LAÇOS DA VAQUEIRICE: A VOZ QUE CONTA ENTRELAÇADA AOS SABERES NO CAMPO DO TRABALHO

Décia Pereira Pombo<sup>3</sup>Josebel Akel Fares<sup>4</sup>Fátima Cristina da Costa Pessoa<sup>5</sup>

**RESUMO:** As implicações teórico-metodológicas tratadas neste texto ilustram a contribuição das narrativas de vida de cinco gerações de vaqueiros para a compreensão dos saberes do homem marajoara no seu espaço de trabalho. Na abordagem epistemológica, a prática do trabalho é construída por meio da voz desses profissionais valendo-se da escuta e coleta das narrativas contadas por eles mesmos, sobre a lida e as experiências vividas na região dos campos do Marajó. Destaca-se a relevância do uso das narrativas (auto)biográficas dos vaqueiros da família Vasconcelos, na potencialidade e possibilidade desse instrumental metodológico na condução da pesquisa em *Educação, memórias e saberes amazônicos: vozes de vaqueiros marajoaras*<sup>6</sup>. Este artigo visa, portanto, a apresentar a metodologia empregada nesta investigação e os pressupostos teóricos que embasam o estudo traçado a partir dos relatos desses profissionais no contar a labuta diária que realizam pelos campos do Marajó.

**Palavras-chave:** Vaqueiro marajoara. Trabalho. Narrativas de vida.

**ABSTRACT:** The theoretical and methodological implications treated in this text illustrate the contribution of the life narratives of five generations of cowboys to the understanding of the knowledge of the marajoara man in his workspace. In the epistemological approach, the practice of work is constructed through the voice of this professional using the listening and collection of narratives told by themselves, about the work and experiences lived in the region of the fields of Marajó. We highlight the relevance of the use of (self) biographical narratives with Vasconcelos family cowboys, in the potentiality and possibility of this methodological instrument in conducting research in Education, memories and Amazonian knowledge: voices of marajoaras cowboys. This article aims, therefore, to present the methodology used in this investigation and the theoretical assumptions that underlie the study drawn from the reports of these professionals in the daily toil about the work they do in the fields of Marajó.

**Keywords:** Cowboy marajoara. Job. Tales of life.

### 1. As estratégias de condução da pesquisa

*Missunga distinguiu, na lonjura, os vaqueiros  
a galope rompendo o aguaçal, atravessando as  
lagunas, tocando os rebanhos para os tesos. A  
luta para salvar o gado se tornava mais difícil.  
Trabalhavam nos atoleiros, famintos,*

<sup>3</sup> Professora da Secretaria de Estado de Educação/PA e do Município de Concórdia do Pará, bolsista de doutorado da CAPES. Doutoranda em Estudos Linguísticos pela UFPA, Orientadora: Profa. Dra. Fátima Cristina da Costa Pessoa. E-mail: delciauab@gmail.com

<sup>4</sup> Professora titular da Universidade do Estado do Pará, Departamento de Língua e Literatura e Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado em Educação. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA). E-mail: belfares@uol.com.br

<sup>5</sup> Professora Associada da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, atuando principalmente na interface linguagem, discurso e trabalho. E-mail: fpessoa37@gmail.com

<sup>6</sup> Título da dissertação de mestrado, com defesa em 05 de agosto de 2014, a bordo do catamarã *Amazon Star*, durante o XVIII Encontro Internacional IFNOPAP/ VIII CAMPUS FLUTUANTE

*estropados, doentes. Os jacarés, os sucurijus,  
as arraias tocaiavam.*

*No Lago Arari, Orminda viu de repente a água  
crescer em torno da palhoça e em toda a  
beirada. Viu seu rosto refletido ondulando,  
naquela água de inundação, seu corpo, seus  
cabelos, pareciam morurés e olhava tanto para  
as águas que Ramiro falou: Eh, pequena, tu  
acaba flechada<sup>7</sup>*

(Dalcídio Jurandir)<sup>8</sup>.

Os instrumentos metodológicos condutores desta pesquisa têm como norte a História Oral que permite uma combinação de diferentes técnicas. Os atos, as relações, os sentimentos, as imagens, as memórias, os eventos, se operacionalizam por meio das narrativas de vida do vaqueiro marajoara. Estas narrativas como técnicas de coleta implicam pensar nas histórias familiares, nas atividades cotidianas de trabalho, nas conversas no curral, no tempo da ferra, na tiração do leite, nas lidas diárias na fazenda,

São técnicas que se articulam com outros mecanismos e as potencializam, como a observação participante e as conversas de convivência facilitadas pela interação com os colaboradores da pesquisa que contribuíram com dados não somente restritos às entrevistas, pois “a minha fonte de informação é geralmente a palavra solta no ar numa conversa informal ou escutando algum caso” (GALLO, 1980, p. 199), uma atenção para outras escutas, outros fatos em momentos paralelos às entrevistas narrativas. Ainda que a academia, tenha certa restrição para essa forma de inserção nas coletas, o registro se deu no decorrer da pesquisa.

A escolha desta trajetória de investigação se deu na perspectiva etnossociológica, que segundo Bertaux é uma “forma na qual se inscreve a utilização das narrativas de vida” (2010, p. 23), com amparo na pesquisa de campo. O apoio incidiu no levantamento *in loco* de informações que materializam a dinâmica das relações do vaqueiro como um ser social. Imerso no contexto social do trabalho. Fez-se também o registro documental em imagens das carteiras profissionais para anexar às fontes já adquiridas anteriormente com outras técnicas. Ressalta-se a diversidade de elementos textuais, observados nesse documento e, que a partir de uma leitura mais atenta, pode-se perceber os conteúdos lá dispostos, como os cargos ocupados pelos vaqueiros e o que mais se pode obter em termos de coleta de dados correspondentes à pesquisa.

Esta é uma investigação que traz em seu bojo um método de procedimento concebido por meio da voz do próprio sujeito da pesquisa tendo por base a descrição fundamentada na história oral, e, conforme o exposto por Bourdieu, se preza por uma “linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], seus ardis, até mesmo suas emboscadas” (1996, p. 183). Não aquela noção científica do senso comum que a narrativa conduz, da ficção unificadora que discrimina o caráter científico das histórias de vida como o autor expõe na “Ilusão biográfica”, mas a linguagem que entrelaça os saberes dos atores sociais no seu contexto sócio-histórico-cultural, imersos no seu tempo e espaço.

---

<sup>7</sup> Segundo Maués (1995, p. 194-196), flechada é uma ação maléfica dos encantados que vivem no fundo e na mata. Concebidos como seres perigosos, podem provocar doenças nos seres humanos, além de outros males, como a “flechada de bicho” podendo atingir qualquer parte do corpo, exceto a cabeça e as cruzes, provocando fortes dores e, mesmo eventualmente, a morte.

<sup>8</sup> (JURANDIR, 2008, p. 338). Extraí este excerto por entender que estabelece uma analogia com a metodologia desenvolvida durante a pesquisa de mestrado, seja durante o inverno com os campos alagados, chuvas constantes, as viagens de barco... ou no verão com muita poeira, sol a pino, viagens de carro que sacoleja sem parar... Em cada uma os encantos e as dificuldades de acesso aos campos do Marajó.

Os saberes da tradição da vaqueirice em uma transferência constante da atividade do ramo da pecuária passando de geração em geração por meio de vozes pelas quais se transmitiram ensinamentos e lições de vida, ao modo da versão do narrador de Benjamin (1994). Por meio da observação da experiência de trabalho do narrador, às condições de vida em seu próprio ambiente na lida pelos campos, o que requereu esperar o momento propício para proceder às entrevistas narrativas em que “a experiência do real toma forma humana, vida e voz” (BERTAUX, 2010, p. 69), no intuito de se fazer o registro pelo ato de contar.

E, no interesse de se aproximar do formato social onde vivem e labutam os vaqueiros devem-se registrar as entrevistas e prestar atenção, tal qual recomenda Bosi, às “hesitações e silêncios do narrador. Os lapsos e as incertezas das testemunhas são o selo da autenticidade” (2003, p. 63-64). A autora recomenda no tópico *Sugestões para um jovem pesquisador*, do cuidado dispensado à narrativa, técnica adequada ao estilo biográfico “Quando a narrativa é hesitante, cheia de silêncios, ele [o pesquisador] não deve ter pressa de fazer interpretação ideológica do que escutou, ou de preencher as pausas” (BOSI, 2003, p. 64-65).

Cabe ao narrador encadear os fatos à sua maneira, os momentos passados são seus e, como esta pesquisa evoca lembranças de um velho vaqueiro pertencente à terceira geração da família Vasconcelos, concorda-se com Bosi diante do fato de que “nos idosos, as hesitações, as rupturas do discurso não são vazios, podem ser *trabalhos da memória*” (2004, p. 64, *grifo da autora*) onde a autora revela passagens de uma vida que não seguem uma estrutura linear, não há um encadeamento lógico dos fatos em virtude de que:

A expressão oral da memória de vida tem a ver mais com a música do que com o discurso escrito. Há componentes musicais inerentes à expressão oral. Os sons compõem um reino flutuante e o pensamento decompõe a superfície da água em vagas e ondulações... frases, palavras... (BOSI, 2003, p. 45-46).

E isso só pode ser captado nas gravações e no que se ouve depois e posterior transcrição, atentando para cada mudança de expressão, ao som, às pausas, do que ficou retido, o timbre da voz, do silêncio... Para Bertaux é necessário “considerar a operação de retranscrição como um trabalho em si, destinado a reter não só todas as palavras, mas uma parte das entonações” (2010, p. 90). Nas digressões se evidencia a maneira como as lembranças são seletivas e das quais se vale para dizer e manter aquilo que convém. Uma seleção oportuna a serviço da construção da identidade do sujeito. São acontecimentos recordados de uma história de vida em que há uma seleção ao qual Joel Candau qualifica como estética, pois,

permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma “bela história”, quer dizer, uma vida completa, rica em experiências de toda natureza. Nesse sentido, todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade. (CANDAU, 2012, p. 74).

Mas, entre o chão e o mundo das ideias há um limite da construção teórica da experiência de vida. Assim, o método qualitativo da pesquisa com base metodológica da história oral é descrito por Lozano como:

Um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações *qualitativas* de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um



papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na *visão* e na *versão* que brotam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais. (LOZANO, 1996, p. 16, *grifo do autor*).

Em se tratando de pesquisa qualitativa, há mais reflexão e interação com o sujeito participante uma vez que o interesse maior é compreendê-lo enquanto membro de uma sociedade com valores, crenças, costumes, hábitos e práticas. O que significa, literalmente, “meter o pé na lama”, ou a variação “meter o pé na várzea”, também pertinente, para conhecer o homem dos campos do Marajó, como expõe Giovanni Gallo

Só vivendo aqui, em contato com a realidade do dia a dia, é possível descobrir o que de fato é novo aqui, exclusivo. Não somente a natureza (bichos e flores se encontram em toda parte): é o relacionamento, uma dimensão nova, uma espécie de trama de conexões misteriosas que associam homens e coisas, formando um mundo à parte, fora dos padrões, das categorias gastas e habituais. (GALLO, 1980, p. 29).

Mas as leituras intermitentes não permitiam seguir o cronograma devidamente planejado. Apesar das bases conceituais serem consistentes, as demais leituras complementares se embaraçavam ao correlacioná-las com o objeto em face da construção, da vivência o que emerge da experiência do vaqueiro do Marajó. Atender a premissa “só se escolhe o caminho quando se sabe aonde se quer chegar” (GOLDENBERG, 2004, p. 14) ainda estava longe para se concretizar de fato, por se tratar de um percurso que poderia ser alterado a cada etapa.

A recomendação de Sánchez Gamboa acerca dos métodos na pesquisa em educação e suas implicações epistemológicas suavizaram os anseios do percurso investigativo: “querer traçar o caminho, antes de definir os pontos de partida e de chegada, de conhecer as condições do trajeto, os recursos e os meios, é, como diz a expressão popular, ‘colocar a carroça na frente dos bois’” (2012, p. 65, *grifo do autor*). Daí a relevância dos estudos de Fares, que explica essa intensa ocorrência ao traçar cartografias para representar o espaço onde o vaqueiro vive e também se desloca visto que “o mapa iconiza o espaço [e] arquiva conhecimentos de um grupo humano, memoriza a história, articula os espaços em uma globalidade, projeta e direciona um itinerário. Renega o nômade, toma partido pela estabilidade” (2011, p. 83). A intenção era que, de fato, se pudesse compreender e analisar o fenômeno com foco no percurso metodológico desde o ponto de partida ao ponto de chegada, a fim de uma compreensão mais elaborada do objeto.

Porém, o que se entendeu de imediato foi que as múltiplas atividades do vaqueiro marajoara movimentaram o percurso da pesquisa. Tornava-se necessário mobilizar estratégias para responder, nesse *corpus*, às indagações inerentes à pesquisa e estabelecer vínculos com os processos de constituição, transmissão de conhecimentos e saberes e as aproximações com a educação não formal que se constrói no âmbito da sociedade e da cultura marajoara. Febvre auxilia o entendimento desse processo:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninha. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o

homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (FEBVRE, 1985, p. 249)

Nesse âmbito, faz-se recorrência ao preceito de Denise Simões Rodrigues, pois que é “fundamental estabelecer como ponto de partida a elucidação do conceito de cultura, até mesmo para entender as postulações dos atores sociais em busca do espaço socialmente reconhecido” (2013, p. 14). Um discurso inicial acerca do estudo de cultura requer amparo conceitual direcionado ao interesse no homem enquanto ser produtor de cultura, conceito que Thompson rubrica com cuidado especial:

Embora possa haver pouco consenso em relação ao significado do conceito em si, muitos analistas concordam que o estudo dos fenômenos culturais é uma preocupação de importância central para as ciências sociais como um todo. Isto porque a vida social, não é, simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também, uma questão de ações e expressões significativas, de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem. Em sentido mais amplo, o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio histórico constituído como um campo de significados. Pode ser pensado como o estudo das maneiras como expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio histórico. Pensado desta maneira, o conceito de Cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas. (THOMPSON, 1995, p. 165)

Em meio à complexidade da metodologia do trabalho de campo, a condução investigativa foi refeita e, dentre outros autores que auxiliaram esse processo, destaca-se a pertinência das leituras de Bertaux para pontuar o trabalho com narrativas de vida, pois “elas constituem um método que permite estudar a ação *durante* seu curso” (2010, p. 12, grifo do autor). E as palavras se constituíram em fontes para a análise das narrativas de vida com abordagem (auto)biográfica. O uso e o potencial das histórias de vida assim como as críticas a elas associadas se compuseram em relevante recurso das interações originadas durante o processo investigativo. Como, então, sistematizá-las?

A proposta se fundamentou nas entrevistas narrativas de Bertaux (2010, p. 80-81) encorajando o vaqueiro a contar sua vida com temas ou assuntos que fluíssem livremente e, atenta a um eventual assunto diferenciado, que por ventura surgisse, ter habilidade para introduzir questões com possibilidade de exemplos, confirmando o exposto por ele. É certo que um roteiro com listas de questões, já previamente elaboradas, norteia o contexto de ação, mas, neste caso, o recurso a Sônia Freitas (2002) com adaptação do questionário preparado pela autora em *História Oral: possibilidades e procedimentos*, não se obteve o resultado, pois ao aplicar o questionário tinha-se a impressão de que o vaqueiro estava peiado. A entrevista com tipos de perguntas estruturadas segue “um roteiro padronizado, com perguntas previamente estabelecidas, com o objetivo de obter, dos entrevistados, resultados uniformes às mesmas perguntas” (OLIVEIRA; FONSECA; SANTOS, 2010, p. 45), porém, foi possível perceber que o roteiro pré-estabelecido apresentou falhas, era um roteiro engessado. Coitado! O vaqueiro acostumado às conversas informais, não sabia o que responder. Em um intervalo da gravação da entrevista, ele já meio aflito perguntou: “*O que a senhora quer que eu responda?*”. Na ânsia de ajudar, nesse momento da pesquisa, ele temia pouco contribuir por achar-se aquém do esperado. Um profissional que “não é consciente da riqueza de que é dono

e ao mesmo tempo artífice. Não querendo vender bagaço, se tranca”, como diz Gallo (1980, p. 173).

A busca de significados inerentes ao exercício da atividade pecuária e de traçar os saberes desse profissional dos campos do Marajó se deu por meio de levantamento da narrativa de vida como procedimento metodológico, e, a partir daí, um recorte biográfico das fontes orais por considerar que a vivência se reveste da tradição. Nesse caso, a ação de contar

É costurada em torno da dimensão temporal que dá significado as fases da infância, juventude, idade adulta etc. Através da ficção e criatividade do narrador, esta biografia, objetivada pela fala, vai se configurando e ganhando existência própria a partir do amálgama, muitas vezes inconsciente ou não, que representa o conjunto de experiências vividas (ATHAÍDE, 2006, p. 313).

Por isso, a opção metodológica com narrativas de vida de vaqueiros, dentre outras técnicas de pesquisa, e isso implica um processo de compreensão dos fatos, das relações sociais, das possibilidades de imbricar a diversidade de saberes que existem na cultura marajoara.

## 2. A revisão: as buscas sobre o assunto em campo

Importante para este momento um mergulho inicial em trabalhos que contemplem a temática relacionada ao vaqueiro, ou pelo menos visibilizam sua presença e importância. Os títulos dos trabalhos por si só já constituíam um convite para que se fizesse uma leitura para além do resumo devido à similitude com aspectos da educação, saberes, cultura e memória do/no Marajó. Por se tratar de uma investigação com foco nos sujeitos, especificamente os vaqueiros do Marajó, entende-se que uma leitura superficial dos textos não seria suficiente, que era preciso ir mais além, como recomenda Paulo Freire em relação ao sujeito e ao objeto:

Daí a necessidade que temos, de um lado, de ir mais além da mera captação da presença dos fatos, buscando assim, não só a interdependência que há entre eles, mas também o que há entre as parciais constitutivas da totalidade de cada um e, de outro lado, a necessidade de estabelecermos uma vigilância constante sobre nossa própria atividade pensante. (FREIRE, 1982, p 135-136)

Um pensar que, segundo Bosi “é um relacionamento entre sujeito e objeto. É só nessa relação com o objeto que nos faz passar da opinião para o conhecimento [e] deve voltar-se para o mundo e prover com objetos os seus conceitos” (2003, p. 121). A sinuosidade dos rios da Amazônia, por exemplo, requer de quem os trafega conhecimento e atenção constantes. Por isso, os navegantes que aqui aportam, independente dos conhecimentos científicos e tecnológicos dos quais dispõem, precisam da presença de um prático que os conduza pelos canais e atraque a embarcação em segurança.

A maneira desse procedimento se dá também na construção do objeto de pesquisa, com a valorização das práticas produtivas de um conhecimento focado no universo particular com evidente estímulo à reflexão sobre os aspectos ligados aos saberes dos vaqueiros do Marajó. O que se pode averiguar nas Teses, Dissertações, e Projetos de Pesquisa delineados a partir de interlocuções e investigações que incidiram sobre o sujeito na práxis.

Assim, importa pesquisar o modo de vida do vaqueiro, que inclui, segundo Bourdieu (1996), uma identidade civil, como individualidade socialmente constituída pelas relações familiares e comunitárias, moradia, formas de sobrevivência, alimentação, lazer, atividades no

campo, como cuidar do gado, encontros e enfrentamentos com perigos do mundo natural ou sobrenatural, aprendizagem e ensinamentos dos saberes da experiência, entre outros aspectos cotidianos, vivências e experiências a serem narradas pelos próprios vaqueiros. Uma investigação que pretendeu também fortalecer a linha de pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, do Centro de Ciências Sociais e Educação/ Programa de Pós-Graduação em Educação/UEPA e juntar-se às matrizes escritas no projeto *A épica do vaqueiro marajoara memória, narrativa e biografia* no intuito de fomentar uma reflexão sobre a importância da recuperação da memória imaterial e revigorar a ideia de que as narrativas de vida são importantes produtores de conhecimentos para as ciências humanas, letras e áreas afins, uma vez que, neste caso, biografar a história de um sujeito torna-se uma atitude interdisciplinar urdida pela voz com que narram os vaqueiros do Marajó.

Dessa forma, os saberes em torno do vaqueiro costumam se revelar em pesquisas diversas segundo os objetivos do pesquisador e a forma da abordagem em relação ao tema. Na intenção de responder aos questionamentos suscitados é natural proceder à descrição e caracterização do universo cultural marajoara e, a partir das análises impetradas em pesquisas já realizadas se expressam formas de se pensar e de ressignificar as atividades cotidianas do vaqueiro, embora as atuais relações entre as formas de conhecimento precisam contemplar outros modos de conhecer para assumir e reconhecer, de acordo com Santos

O perfil epistemológico das relações sociais não é fornecido por uma forma epistemológica específica, nomeadamente a forma epistemológica do espaço mundial (a ciência), mas sim pelas diversas constelações de conhecimentos que as pessoas e os grupos produzem e utilizam em campos sociais concretos. (SANTOS, 2003, p. 326)

Importa socializar, atrelar a esse conhecimento os saberes, as experiências que revelam outros olhares para a cultura marajoara e se dê um passo para o reconhecimento da identidade local com suas singularidades e similaridades. Como era de se esperar, durante o levantamento da produção acadêmica há muitos trabalhos que tocam a região. Mas o objetivo, por ora, não é fazer um levantamento geral da literatura e sim verticalizar os que contemplam as histórias de vida dos vaqueiros marajoaras.

Então, o jeito é seguir a viagem pelo arquipélago do Marajó, e, durante a travessia, refletir a respeito da capacidade de realização deste homem dos campos, das possibilidades relativas ao seu potencial enquanto indivíduo de força e influência e não se apoiar em conjeturas do que ele tem de diferente. Na bagagem, o equipamento necessário e a disponibilidade para viver essa experiência com olhos e ouvidos atentos às diferentes aprendizagens que cada indivíduo traz em “um lugar onde todos sabem tudo” (GALLO, 1980, p. 22) e praticar a seleção, dentre os muitos itens que emergirem, segundo a rota de estudo que cabe realizar no percurso traçado.

### **3. A seleção:** da liberdade dos campos ao corredor da caiçara<sup>9</sup>

Muitas foram as viagens às fazendas do Marajó. Em cada uma delas um aprendizado se retinha por meio das conversas, gestos, produção de imagens, registro gravado e escrito, gravação de vídeos, na observância das vivências do vaqueiro do Marajó. Um cenário tendo em vista à “educação como cultura” de Brandão na possibilidade de que:

---

<sup>9</sup> O sentido do termo caiçara aqui se refere ao cercado de madeira à margem de um rio ou igarapé navegável para embarque de gado. As reses estão, inicialmente, em um espaço amplo e para embarcá-las passam pelo corredor da caiçara que só comporta um animal de cada vez.

Viver uma cultura é conviver com e dentro de um tecido de que somos e criamos, ao mesmo tempo, os fios, o pano, as cores o desenho do bordado e o tecelão. Viver uma cultura é estabelecer em mim e com os meus outros a possibilidade do presente. A cultura configura o mapa da própria possibilidade da vida social. Ela não é a economia e nem o poder em si mesmos, mas o cenário multifacetado e polissêmico em que uma coisa e a outra são possíveis. (BRANDÃO, 2002, p. 24)

Panorama cuja preocupação epistemológica tem a tarefa de examinar o objeto a ser investigado no lugar que se atribui ao sujeito e entender a realidade no momento que se torna objeto a ser conhecido. A busca de novos conhecimentos, de novas interpretações, de outras concepções de realidade encaminhou a pesquisa no início de 2002, à Fazenda Tapera, quando se procurava conhecer mais sobre o léxico do vaqueiro marajoara e proceder à coleta para o material de pesquisa no Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras.

Desde os primeiros contatos ocorridos desde 1994, as viagens às fazendas se tornaram mais frequentes como lugar para interagir e coletar testemunhos de uma época que revelaram e ainda revelam sentimentos, valores, costumes, crenças, conhecimento, a vida e as relações culturais que se desenvolvem e se articulam em linguagem diferenciada, elementos condutores das práticas sociais dos habitantes nos campos do Marajó. Uma linguagem que, no estudo atual, difere da pesquisa da graduação, uma abordagem linguística e, agora, emerge em outro viés vinculado à memória e à história oral, em costumes recém-criados ou que permanecem com estrutura e significados próprios e contribuem para a tessitura da identidade marajoara.

No percurso de uma das viagens em 2014, com saída de Soure, a intenção era de observar o trabalho dos vaqueiros nas atribuições de um embarque de gado e, aproveitar a oportunidade para falar com eles sobre a função que exercem na fazenda onde trabalham. Após longa travessia pelo Rio Paracauari<sup>10</sup>, em canoa que fazia o transporte de uma venda de gado, a chegada ao porto da fazenda e a espera até embarcação atracar e poder subir com segurança a escada que levava à caiçara. Uma breve caminhada pelo assoalho de madeira até o encontro com o proprietário da fazenda, que já estava no aguardo da visita, e seguimos juntos até um reservado onde ficava a balança onde se pesaria o gado.

Às proximidades de onde estávamos era possível avistar na direção de uma porteira nove vaqueiros montados em seus cavalos que ora entravam pelo meio do gado, ora contornavam a boiada, mas não havia nenhum avanço na caminhada, nem de vaqueiros, nem de animais. Indaguei o porquê da demora, uma vez que já estávamos lá havia mais de uma hora e nada de saírem do lugar. O fazendeiro falou da dificuldade de trabalhar com gado branco<sup>11</sup> e que era mais difícil reunir todas as reses, pois volta e meia fugiam da malhada, o que não aconteceria se fosse com búfalo, animal mais dócil e de fácil manejo. Uma pausa na conversa porque havia movimento lá onde estava o gado.

E vimos quando, de repente, uma rês saiu em alta velocidade e ganhou novamente os campos. Imediatamente, um vaqueiro foi ao seu encaço e a reconduziu à malhada. Quando os vaqueiros tangendo o gado se aproximaram da caiçara houve atenção mais acentuada para a escuta atenta das ações que aconteciam ao redor: o som dos gritos, o estalar da língua, o balançar das muxingas<sup>12</sup> e uma série de recursos que os vaqueiros empregavam para incitar o gado a caminhar. E tudo já estava tranquilo até que logo à entrada do curral, certos que

<sup>10</sup> Rio Paracauari ou Igarapé-Grande “banha a cidade de Soure e Salvaterra tendo como afluente, pelo lado esquerdo geográfico, o Rio do Saco, com seus afluentes Amparo, Bom Jardim, Prazeres e São Sebastião; e pela margem direita, os Rios Sericari, Caranaoca, Cachoeira e Aturiá” (TEIXEIRA, 1953, p. 4).

<sup>11</sup> O gado branco ou Nelore é uma raça bovina (Zebu) originária da Índia. Os primeiros exemplares da raça chegaram ao Brasil no final do século XVIII, e se tornaram a raça de gado predominante no rebanho brasileiro.

<sup>12</sup> Tipo de chicote entrelaçado por tiras de couro ou nylon e, normalmente, usado para tocar ou castigar animais.

estavam da conclusão do serviço, os vaqueiros liberaram o grupo formado por bois de rede<sup>13</sup>, e, novamente um animal fugiu. Dois vaqueiros saíram em perseguição, mas não conseguiram trazê-lo até que mais dois companheiros levaram os bois de rede para ajudá-los e, conseguiram, finalmente, entrar com todas as reses em um dos cercados do enorme barracão.

A respeito da precaução dos vaqueiros a ter um olhar sempre atento ao rebanho para perceber se há algum animal mais esperto querendo escapar do cerco e voltar à liberdade dos campos, Barroso assim comenta:

Apesar da vigilância que os **vaqueiros** exercem sobre a **malhada**, algumas **reses** na confusão, conseguem iludir a atenção, pela sua rapidez; saindo em desabalada carreira. Os vaqueiros (quase sempre dois) saem-lhe logo ao encalço. É bonito presenciar-se aquele “galope” doido, nessas perseguições. A **rês** empina a cauda, abaixa a cabeça e vai rompendo o algodoal [...] e tudo o que encontra pela frente, fazendo caminho para os seus perseguidores. O **vaqueiro** joga o laço, mas é infeliz; a corda esbarra num cipó, num galho e desvia-se; não desanima, colhe-a e continua a persegui-la, embora só a alcance a alguns quilômetros. A **rês** vendo que vai perdendo terreno, cansada e levada ao extremo a sua cólera, para bruscamente e enfrenta-os; mas estes sempre vigilantes, mudam também de direção antes que seja tarde. [...]. Lançam-na com duas cordas, um vem na frente puxando-a, outro atrás para que não chifre o seu condutor. E assim é reconduzida novamente à **malhada**. (BARROSO, 1953, p. 165, grifo do autor)

E quando os vaqueiros se abeiravam a cerca, com o animal brabo já dominado, tinha-se a intenção de chegar mais perto e gravar a cena em vídeo. Seria interessante captar esse momento dos bois de rede sendo conduzidos à malhada. No primeiro momento essa aproximação não foi possível porque, embora fosse gado manso, era grande o risco de os animais ficarem nervosos e de repente avançarem sobre nós. No segundo momento, a opção foi de passar entre os frechais<sup>14</sup> da cerca, por onde entrariam os animais, e escalar um a um até chegar lá no alto do cercado onde se ficou à espreita para os tão esperados cliques, mas se tratava de gado arisco e, novamente, a tentativa não deu certo, eles só entraram depois que o local ficou livre dos curiosos que estavam interrompendo o andamento dos trabalhos.

Algo percebido e digno de nota é a solidariedade entre os vaqueiros como se percebeu no momento que uma rês transpôs os cercados e, eles, dotados de extrema habilidade, seguiram imediatamente galopando ao encalço do animal. Uma atitude que requer destreza e confiança no companheiro para atuarem de comum acordo até conseguir capturar o animal. Pode-se então notar que os vaqueiros incorporam suas próprias experiências as do grupo com o qual convivem em lições de solidariedade e companheirismo por meio do ofício que os une. Um exercício que implica troca como fator de crescimento cultural e de enriquecimento mútuo, pois o contato nesses ambientes ocorre em meio a muita gritaria, risos, gestos e, nesse caso, a tomada de decisão imediata para sair ao encalço do animal e obter êxito na tarefa, com cuidado e atenção visando a proteger a si e ao companheiro de serem vítimas de um acidente no trabalho.

Na ânsia de captar momentos dos vaqueiros em exercício pode-se acompanhar a entrada das reses comercializadas no corredor da caiçara, e elas seguiram uma a uma por aquele estreito corredor à custa de muito grito, cutucadas nos quartos até a balança. E, conforme a arrumação do gado na entrada daquele cercado restrito, eles são pesados em lotes de três, cinco, ou apenas um animal. Como são animais de venda, vão direto do porto da

<sup>13</sup> Boi de rede, segundo Fabrício (5ª geração de vaqueiros da família Vasconcelos): “é boi manso, uns trinta bois, mas tem que ser boi mesmo, animal castrado desde pequeno para esse tipo de serviço”.

<sup>14</sup> Peça resistente de madeira usada em posição horizontal para cercar, nesse caso, currais e caiçaras.

fazenda para o matadouro. Um procedimento observado antes do gado entrar na embarcação é que os vaqueiros ferram o animal com a marca do comprador, e quando indagados sobre essa atitude responderam para não haver troca no momento da matança já que o couro, com a marca registrada no lombo, possibilita a identificação do dono atual.

E o árduo trabalho dos vaqueiros continuou até colocarem todas as reses na canoa. Agora vaqueiros e tripulantes agindo em parceria: cutucar os animais no estreito corredor da manga para seguirem até a cabeceira da caçara, lá pés e mãos articulados em busca de apoio para passar uma corda<sup>15</sup> em torno do chifre do animal que depois é puxado para cima por duas talhas por onde a corda desliza. Para isso, é preciso da força de três pares de mãos para puxar a corda e mais um par de mãos experientes, do chamado rabeteiro, para controlar a corda na subida e descida do animal. Na subida, há o deslocamento do animal da caçara para o alto, uma altura proporcional ao seu tamanho, até a descida ao porão da embarcação, esta ação é controlada pelo rabeteiro auxiliado por um tripulante que precisa retirar o estropo da cabeça do animal<sup>16</sup> e assim dar sequência ao trabalho.

Concluída essa parte do serviço pode-se, então, retornar a Soure, e, lá chegando, desembarcar as reses que eram novamente suspensas no ar e depois soltas no curral do matadouro municipal. Uma dinâmica de trabalho que ainda faz parte da cultura marajoara.

#### **4. Na conclusão, as experiências e saberes na dinâmica do costume e da cultura tradicional**

É no dia a dia, no embate com os animais, na prática em domá-los, no companheirismo entre os colegas, na consideração com a família, no respeito ao outro, no comportamento, e no que o vaqueiro conta sobre os seus afazeres no campo que se concentram estes estudos.

Nesta Era referente ao capítulo metodológico se juntaram as experiências de vida e trabalho do vaqueiro, por se tratarem de aspectos relacionados à memória, aos saberes, à execução das atividades em espaços que trazem as marcas de uma identidade profissional. Essa atitude demonstra, segundo Bosi que “há, portanto, uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão, que se alimenta de imagens, sentimentos ideias e valores que dão identidade àquela classe” (1994, p. 18). Atenta às especificidades inerentes ao vaqueiro, esta pesquisa se propõe a associar experiências e saberes, herança dos antepassados, a fim de que possam transmiti-las às futuras gerações. Em Benjamin “a memória cria a corrente da tradição que passa um acontecimento de geração em geração” (1994, p. 211), e isso abarca uma pluralidade de experiências cotidianas. Zumthor compartilha da mesma opinião:

A memória implica um saber coletivo, ligado à preservação de laços sociais atualizados através de rituais para assegurar as tradições, sobretudo as de fatos ligados à cultura oral, visto que para o poeta tradição e memória são da ordem da coletividade na medida em que instituem modelos, padrões de comportamento mantendo a coerência, já que a memória do grupo tende assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida. (ZUMTHOR, 1997, p. 13-14)

---

<sup>15</sup> Essa corda é chamada de estropo, um acessório utilizado para trabalho em altura que serve para içar o animal.

<sup>16</sup> Quando o gado não tem chifre, seja por motivos genéticos ou pela extração, é chamado mocho e, nesse caso, o estropo é passado atrás da orelha e por baixo do queixo do animal.

No entendimento de que a cultura faz parte do existir no mundo há na comunidade rural onde vive o vaqueiro, há registros de que toda sociedade comporta mecanismos e por meio deles, segundo Silva, se transmite e se recria culturas

Eles constroem, se inserem ou se apropriam de seus ambientes pautando-se por saberes acumulados e configurados por meio do trabalho e de outros significados simbólicos que atribuem a determinados meios e que transcendem a dimensão do trabalho. (SILVA, 2008 p. 55).

E assim, cada recurso empregado na condução da pesquisa constituiu a base para realização deste estudo com observação atenta à predominância da voz, nas entrevistas narrativas, a se entrelaçar em diversas áreas do conhecimento. Na descrição das lidas em campo, nos saberes transmitidos pelas gerações, na pesquisa qualitativa, no traço cartográfico, está o profissional vaqueiro imerso em uma sociedade com costumes e tradições. No ato de contar se expressam os saberes da profissão, a labuta em campo e as tramas tecidas nessas narrativas projetam estratégias que visam à compreensão dos fatos, às histórias de vida (com)partilhadas. E que a manifestação da voz alcance um campo fértil, um espaço propício as mais diversas formas de práticas educativas em torno da experiência de vida e de trabalho do vaqueiro marajoara.

## REFERÊNCIAS

ATAIDE, Yara Dulce Bandeira de. História oral e construção da história de vida. In: SOUZA, Eliseu Clementino & ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Tempos, Narrativas e Ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

BARROSO, Antônio Emílio Vieira. **Marajó: estudo etnográfico, geológico, geográfico da grandiosa ilha da foz do Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1953.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2002.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Trad. de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.



FARES, Josebel Akel. Por uma cartografia da cidade: hologramas teóricos. In: MARCONDES, Maria. Inês; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de; TEIXEIRA, Elisabeth (Org.). **Abordagens teóricas e construções metodológicas na pesquisa em educação**. Belém: EDUEPA, 2011.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 2. ed. Trad. de Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Presença, 1985.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREITAS, Sônia. **História Oral**: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP: Imprensa oficial do Estado, 2002.

GAMBOA, Sílvio Sánchez. **Pesquisa em educação**: métodos e epistemologias. Chapecó: Argos, 2007.

GALLO, Giovanni. **Marajó**: a ditadura da água. Belém/PA: Papyrus, 1980.

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisar**: como fazer pesquisas qualitativas em Ciências Sociais. 8ª ed. Rio de Janeiro. Editora Record, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; 1996.

OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno; FONSECA, Maria de Jesus da Conceição Ferreira; SANTOS, Tânia Regina Lobato dos. A Entrevista na Pesquisa Educacional. In: MARCONDES, Maria Inês; TEIXEIRA, Elisabeth; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno. **Metodologias e Técnicas de Pesquisa em Educação**. Belém: EDUEPA, 2010. p. 37-53.

RODRIGUES, Denise Simões. Identidades culturais na contemporaneidade: contribuições ao debate teórico-metodológico. In: RODRIGUES, Denise Simões & FARES, Josebel Akel. **Memória, imaginário e educação na Amazônia**. Belém: Eduepa, 2013. p. 9-36

SANTOS, B. de S. **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Maria da Graça. Meio ambiente: múltiplos saberes e usos. In: OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de (Org.). **Cartografias ribeirinhas**: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando amazônidas. Belém: EDUEPA, 2008.

TEIXEIRA, José Ferreira. **O arquipélago do Marajó**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1953.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna**: Teoria Social Crítica na era dos meios de comunicação de massa. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

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

[Recebido: 20 jan 2019 – Aceito: 19 jun. 2019]

## O ESTUDO DAS TRADIÇÕES ORAIS VIVAS: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EM DIFERENTES EXPERIÊNCIAS VIVENCIADAS

Maria Ignez Novais Ayala (UFPB)

**RESUMO:** Estudar documentos orais implica exercitar diferentes metodologias, optando por uma interdisciplinaridade. É dado destaque para os artistas populares, para seus saberes e papel nas comunidades, contribuindo-se para o conhecimento das culturas orais brasileiras de diferentes maneiras. Além dos modos de narrar, das circunstâncias que propiciam ou propiciaram a criação de versos, de situações de vida selecionadas como memoráveis, sobressaem as pessoas e suas histórias de vida, suas vivências, o que permite entender algumas das múltiplas facetas da história cultural brasileira, da memória do cotidiano e das poéticas orais. As análises apresentam-se em forma de ensaio, com diferentes procedimentos junto com outros, bem como os resultados evidenciam como é dirigido o olhar dos pesquisadores, antes de tudo, para as pessoas que fazem a cultura popular, que comentam e explicam suas tradições. Tem importância fundamental a escuta e a observação direta.

**Palavras-chave:** Culturas Populares. Culturas Oraís. Literatura de Cordel. Poéticas Oraís. Metodologia.

**ABSTRACT:** Studying oral documents implies experimenting a set of methodologies as a choice for interdisciplinarity. It is given special emphasis to popular artists, to their knowledge and role in communities, as a contribution to the knowledge of Brazilian oral culture in diverse ways. Besides the narration modes, the circumstances that enable or enabled the creation of verses, of life situations selected as memorable, it is reinforced some of multiple facets of the Brazilian cultural history, as well as current events memory and oral poetics. The analysis are presented in an essay form using different kinds of procedures in some arrangements, as well as the results outline how is focused the attention, the view of researchers, above all to the people who actually make popular culture happen, the ones in charge of describing and explaining their traditions. In this process, listening and direct observation are fundamental skills and attitudes.

**Keywords:** Popular Culture. Oral Culture. Cordel Literature. Oral Poetics. Methodology.

### 1. Introdução

Fazer análise de documentos orais implica exercitar diferentes metodologias, optando por uma interdisciplinaridade. Ao tratar os relatos de artistas populares e outras pessoas comuns, ao dar destaque para as vozes dos colaboradores, para seus saberes e papel nas comunidades, contribui-se para o conhecimento das culturas orais brasileiras de diferentes maneiras. Além dos modos de narrar, das circunstâncias que propiciam ou propiciaram a criação de versos, de situações de vida selecionadas como memoráveis, sobressaem as pessoas e suas histórias de vida, suas vivências, o que permite entender algumas das múltiplas facetas da história cultural brasileira, da memória do cotidiano e das poéticas orais.

Tenho desenvolvido pesquisas sobre as culturas populares brasileiras desde 1972, quando, ainda bem jovem, tinha uma energia incansável e um desejo de conhecer as tradições orais vivas, encontradas em festas de devoção popular como as festas do Divino, Santa Cruz, Santos Reis, em pagamento de promessas como a Dança de São Gonçalo, em carnaval em cidades do estado de São Paulo e do Nordeste, em cantorias de viola nordestinas. Munida de caderneta para anotações, uma máquina fotográfica, gravador e muitas pilhas passava dias e noites observando, escutando, anotando e conversando com os artistas populares. Tudo era

feito para conhecer o que motivava os grandes escritores da Literatura Brasileira e que acontecia em datas específicas, em tempos de festa de rua – carnaval, quaresma, festas juninas, festas de Natal.

Passados anos e décadas, estas e muitas outras observações diretas são a base para minhas atividades principais de pesquisa acadêmica. A amplitude documental do acervo gerado por pesquisas de campo, a opção por procedimentos metodológicos que dão destaque às explicações dos artistas populares e delas partem para a caracterização da poesia, em repentes, em cantos acompanhados ou não de dança, têm me levado à abordagem dos contextos em que se realizaram os registros e à necessária textualização da forma de expressão cultural estudada.

Tratados em forma de ensaio, diferentes procedimentos junto com outros, bem como os resultados evidenciam como dirijo o olhar, antes de tudo, para as pessoas que fazem a cultura popular, que comentam e explicam suas tradições. Firma-se desde cedo a importância da escuta e da observação direta. Também fica evidente que sempre há experiência teórica resultante da combinação de várias leituras de autores de diferentes áreas que me levam a questionar, a pensar de um modo empenhado e crítico.

Antes de tudo, preciso informar que desde os primeiros contatos com artistas populares em apresentações públicas no início dos anos 1970 até hoje o que me atrai são as pessoas. Essas pessoas me fascinaram e me fascinam de tal modo, que ainda é difícil explicar o porquê. Cada qual me fisgou de um jeito, seja pelo modo de tocar, cantar, dançar, rezar, seja durante a conversa. Mesmo quando a conversa era sobre cantos, versos, histórias, essas pessoas se tornaram especiais por um toque de humor, por um comentário inesperado, pelo negaceio, por seu modo de entender o que está na vida, no mundo, às vezes tentando apontar o que é misterioso.

Não pensem com isso que em algum momento achei exótica qualquer prática cultural. A concepção de beleza sempre foi observada em coisas miúdas.

Atualmente estou revisitando entrevistas antigas gravadas em áudio e transcrições que contêm histórias encaixadas. A investigação está voltada para a memória de mestres que se tornaram referências culturais de diferentes atividades artísticas. Serão estudados gêneros discursivos memorialísticos (histórias de vida, relatos) como testemunhos de experiências vivenciadas, em que se misturam gêneros poéticos e narrativos.

A partir da escuta pretendo encontrar as estruturas de encaixe das histórias à vida testemunhada. Os resultados esperados, por sua vez, vão se configurar também como testemunhos de experiências vivenciadas pela pesquisadora tanto por ter feito os registros, quanto por ter se somado a eles pelos procedimentos metodológicos de escutar, observar, analisar, narrar. Além do ensaio será apresentada uma forma narrativa aqui denominada de *crônica etnográfica*, em que se destacam transições temporais do passado ao presente e vice-versa, experimentando modos de justapor palavra, som e imagem.

## 2. Identificando a presente proposta

Passo a apresentar o projeto, com o qual dou continuidade ao estudo de formas de expressão do Patrimônio Imaterial Brasileiro (poesia, narrativa, canto, música e dança), cujas fontes principais são registros sonoros, audiovisuais e fotográficos resultantes de pesquisas de campo, feitas no estado da Paraíba, em diferentes momentos do Século XX e primeiras décadas do Século XXI.

Serão retomadas e aprofundadas análises anteriores, bem como serão realizadas novas investigações na documentação oral e escrita reunida, de modo a concluir estudos acadêmicos de longa duração que venho realizando na Universidade Federal da Paraíba, com diferentes

formas de apoio e bolsas PQ, concedidas pelo CNPQ. O projeto está centrado em três eixos de análise documental.

No **primeiro eixo** — *O legado de pesquisas de campo realizadas em três períodos* — serão feitos estudos comparados do legado das pesquisas sobre saberes e fazeres tradicionais de artistas populares, realizadas por Mário de Andrade em 1928/1929 e pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, especialmente na Paraíba, contrastando com documentação e análises resultantes de projetos coletivos coordenados por Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala (1992-2017). Ao buscar os herdeiros das tradições (remanescentes e descendentes de grupos e artistas populares, mencionados nas pesquisas mais antigas), foram reunidos muitos relatos e *performances* em bairros de João Pessoa e em outros municípios do Estado da Paraíba, fundamentais para a análise das poéticas orais. Foram feitos estudos de várias formas de expressão, a partir da documentação obtida por nossas pesquisas de campo, mas faltam, ainda, estudos comparados para precisar o que ocorreu em termos de permanências e mudanças nas poéticas orais durante este longo tempo. Além disso, será feita uma justa homenagem às pesquisas e reflexões pioneiras de Mário de Andrade e da Missão de Pesquisas Folclóricas, realizadas há noventa e oitenta anos, respectivamente, enfatizando suas contribuições para estudos recentes. Procurar-se-á demonstrar também a importância da observação direta em pesquisa de campo, procedimento metodológico valorizado nas três pesquisas, bem como a organização dos dados reunidos que priorizam os brincantes e outros colaboradores, mencionando seus nomes e contextualizando seus saberes e fazeres.

No **segundo eixo** — *Estudos sobre poéticas orais nordestinas e testemunhos de experiência vivenciada* — a investigação enfoca as poéticas orais nordestinas e testemunhos de experiências vivenciadas, recorrendo a documentos resultantes dos projetos individuais ou coletivos, selecionados para as análises de algumas formas de expressão de artes verbais tradicionais a serem realizadas, tais quais: folhetos da chamada literatura de cordel, cantados ou declamados por integrantes do público ouvinte/leitor; repentis, poemas e canções, notadamente a produção de mulheres repentistas. Também serão estudados gêneros discursivos memorialísticos (histórias de vida, relatos) como testemunhos de experiências vivenciadas, em que se misturam gêneros poéticos e narrativos.

No **terceiro eixo** — *Diferentes registros orais transcritos: textos escritos de ouvido* — os estudos considerarão os registros de transmissão oral (relatos, narrativas e outros gêneros discursivos e literários). Ao serem transcritos, tornam-se textos escritos “de ouvido”, mantendo, entretanto, expressões e modos de falar, em que pulsa a oralidade. Será evidenciada a importância da escuta para o estudo de artes verbais tradicionais contadas, cantadas ou dramatizadas. Busca-se, também, expressar a poeticidade e os modos de narrar dos mestres e experimentar formas textuais híbridas, mesclando ou justapondo trechos orais, transcrições escritas e fotos.

Trata-se de um estudo síntese de questões que têm sido desenvolvidas ao longo de minha vida acadêmica, que aprofundará e redimensionará perspectivas de análise. Sobretudo, por oferecer a estudiosos e interessados não só a oportunidade de acompanhar como se tem analisado a documentação das culturas orais, mas também de ter em suas mãos e diante dos olhos e ouvidos uma experiência compartilhada, através da documentação singular da vivência de inúmeros artistas tradicionais de diferentes gerações, captados em suas vozes e gestos por pesquisadores em diferentes tempos.

As análises apoiar-se-ão em documentos de diferentes formas de expressão de literatura oral, várias delas com poesia junto com canto, música, dança e representação dramática, documentação esta gerada por três pesquisas de campo, muitas vezes feitas em comunidades em que as artes tradicionais se mantêm até a atualidade. Por outro lado, os registros preservados testemunham a longa duração que os conhecimentos tradicionais orais têm, permitindo-nos demonstrar, com a viva voz dos artistas populares, de que maneira várias

gerações atualizam cantos, danças rituais, entre outros saberes. Neste caso, os estudos a serem realizados vão destacar, ainda, a importância de procedimentos técnicos de preservação de acervo, sem o que não teríamos acesso à palavra cantada em diferentes períodos nem à *performance* dos atores, além de descrições e interpretações documentais dos pesquisadores.

Outra questão que justifica a realização deste projeto diz respeito à análise dos processos de transcrição de entrevistas e conversas com mestres que se tornaram referências culturais de diferentes práticas artísticas. A metodologia para a transcrição textual das artes verbais tradicionais por transmissão oral, bem como as tentativas de ter expressiva amostragem das vozes *em performance*, variaram com o tempo, tanto nos registros sonoros e audiovisuais da Missão de Pesquisas Folclóricas, quanto na documentação reunida no Acervo Ayala.

As análises de transcrições textuais, com *marcas* da oralidade, serão acrescidas, desta vez, com novas abordagens metodológicas e novos questionamentos, relacionados com o fato de textos orais tornarem-se textos escritos “de ouvido”. Afinal, sem a escuta, no momento de captação dos registros sonoros, e as sucessivas escutas da documentação oral durante o processo de transcrição da palavra oral não haveria o texto escrito, resultante da passagem da oralidade à escrita. Saber ouvir, saber anotar as ocorrências durante a pesquisa e as impressões dos pesquisadores, junto com a organização constante da documentação são procedimentos metodológicos que aproximam e permitem que também se realizem os estudos comparados programados, os quais valer-se-ão de registros sonoros feitos em uma mesma região, com aproximadamente oitenta anos de distância temporal, pela Missão de Pesquisas Folclóricas e por nós, que atuamos nas pesquisas coletivas do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba. Os procedimentos metodológicos utilizados neste projeto também permitirão evidenciar como as vidas dos artistas estão imbricadas com as artes verbais tradicionais por eles praticadas, seja em gêneros discursivos memorialísticos (histórias de vida, relatos e outros testemunhos de experiências vivenciadas), seja em gêneros poéticos e narrativos.

Acredito ainda que o conjunto de experiências, antecedido por estudos de caso de muitas formas de expressão tradicionais, e o aprofundamento de análises sobre as poéticas orais brasileiras, aqui proposto, podem contribuir, de certo modo, para a percepção do diálogo fecundo que escritores da Literatura Brasileira estabelecem com as artes verbais tradicionais.

Deste modo, pretendo fechar o circuito de minhas atividades de ensino, pesquisa e orientação, ou seja, minhas produções acadêmicas regulares na Universidade Federal da Paraíba, iniciada no Programa de Pós-Graduação em Letras (1983-2006), desenvolvida e em conclusão no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING), em que atuo, desde 2006, como professora colaboradora aposentada.

### 3. Metodologia

O presente projeto será desenvolvido de modo a ampliar os estudos de registros sonoros e audiovisuais existentes no Acervo Ayala, destacando a importância das fontes orais e a necessidade de estudá-las como poéticas orais. Mesmo quando a produção oral tradicional passa por um processo de transposição para a escrita, não se deve perder de vista que se trata de uma “escrita de ouvido”, utilizando aqui a expressão de Librandi-Rocha (2014)<sup>17</sup>. As culturas tradicionais em estudo têm a especificidade de serem *orais* ou, em outros casos, *escritas para serem oralizadas* (cantadas ou declamadas) por participantes dessas culturas. Estudos já realizados e em desenvolvimento nos fazem considerar a oralidade como um grande sistema cultural:

---

<sup>17</sup> Valho-me do conceito de Marília Librandi-Rocha, adaptando-o para o contexto das culturas orais e estudo etnográfico.

A oralidade é entendida como forma de transmissão, mas, sobretudo, como conjunto de sistemas culturais com visões de mundo, ações, normas e valores estéticos e sociais que envolvem múltiplas temporalidades. Encontrados em comunidades urbanas e rurais, indígenas e quilombolas, esses sistemas também podem se valer de outras linguagens, como, por exemplo, a da escrita, na assim chamada literatura de cordel, com seus folhetos, poemas e canções; da xilogravura, pintura e escultura; de encenação sério-cômica, mesclada com canto e dança, contendo elementos poéticos, narrativos e épicos: contam histórias, mostram a ação de pessoas ou de personagens. (AYALA; AYALA, 2015, p. 6)

Alguns procedimentos que orientam a realização de registros e estudos das *tradições orais vivas* foram ressaltados no livro eletrônico acima citado, **Metodologia para a pesquisa das culturas populares** (AYALA; AYALA, 2015), à disposição dos leitores no *site* [www.acervoayala.com](http://www.acervoayala.com).

Têm sido adotados conceitos de Patrimônio Imaterial, conforme as orientações do IPHAN e UNESCO, privilegiando as culturas populares tradicionais, nas quais as formas de conhecimento são repassadas por transmissão oral, em contraste com outras formas de conhecimento alicerçadas na escrita. No que se refere ao “objeto” de pesquisa:

Os objetos culturais são importantes para a análise, mas a prioridade recai no ponto de vista dos sujeitos que participam das culturas tradicionais. Mesmo quando, através de um estudo comparativo de estruturas poéticas e narrativas, suas práticas culturais pareçam não sofrer grandes mudanças, não devem ser tratadas como “sobrevivência do passado no presente”, como entendiam os antigos folcloristas<sup>18</sup>. Ao contrário, as comunidades e suas atividades culturais são contemporâneas, fazem parte de um contingente enorme da população, embora nem sempre sejam reconhecidas devidamente como protagonistas de cultura. Devido à coexistência de múltiplas temporalidades, nem sempre é fácil de ser compreendida como **cultura**, ou seja, como aquilo que não só dá identidade, no sentido de fazer a diferença, como no sentido de fazer parte da vida das pessoas que manifestam suas dores, suas alegrias, seus prazeres, enfim, se reconhecem como gente pelo que fazem em grupo, em sociedade, em suas comunidades. (AYALA; AYALA, 2015)

Para as análises será utilizada a fundamentação teórico-metodológica que atravessa minha produção cultural nesta área de estudos, não desprezando a releitura de estudos teóricos pioneiros, como os de Jakobson e Bogatyrev (1973), que, na primeira metade do século XX, se preocuparam em caracterizar o que era específico da cultura oral russa; os de Mukařovský (1971), também do Círculo Linguístico de Praga, com seu estudo das funções, normas e valores estéticos como fatos sociais; além de Bakhtin (1979; 1988, 2003; 2010), que amplia os estudos linguísticos e literários significativamente.

Ainda no que se refere à fundamentação teórica, serão levados em consideração os trabalhos acadêmicos brasileiros que trazem contribuição relevante para os estudos culturais contemporâneos. Dentre eles, os de Jerusa Pires Ferreira, estudiosa de literatura de cordel (1991; 1993), principal divulgadora dos conceitos de Paul Zumthor, além de tradutora de várias de suas obras, bem como os de Frederico Fernandes, como o livro **A voz e o sentido**

---

<sup>18</sup> Esta questão está mais detalhada em **Cultura popular no Brasil** (AYALA; AYALA, 2008)

(2007), em que é posta em prática a metodologia da voz em *performance*, o nomadismo da voz e outros conceitos zumthorianos.

Quanto à base comunitária responsável, em grande parte, pela existência dessas culturas orais, além de reiterar que a cultura tradicional é um *fazer dentro da vida* (AYALA, 2011), sempre vale retomar a leitura de Xidieh (1969; 1972; 1976) e de outros como Bastide (1959) e Lima (1985). Ainda nos valem de Bastide para refletir sobre a cultura de migrantes, pois muitas práticas culturais de um lugar ou região são reconstruídas em outros, mantendo, assim, hábitos com os quais eles se identificam. Neste sentido, é muito pertinente a observação deste autor sobre migração e cultura:

O folclore é um pouco de terra que se deixa, é uma lembrança afetiva mais do que intelectual e o primeiro cuidado dos homens exilados será o de recriar, em sua nova pátria, a terra perdida. (BASTIDE, 1959, p. 12)

Quanto ao estudo das poéticas populares, pretendo aprofundá-lo com questões relacionadas à importância da escuta para trabalhos etnográficos. O estudo dessas fontes orais requer um embasamento teórico-metodológico para os gêneros de testemunho cultural, que me auxiliem a desenvolver análises de documentos orais. Destacam-se as obras de Thompson (1992) e Portelli (2016) para a história oral, que consideram os depoimentos orais, a memória individual, as lembranças, os testemunhos, bem como a de Honko (2000) para a textualização das poéticas orais, entre outros autores.

Para o estudo de percepção profunda dos relatos de mestres tradicionais, especialmente os mais velhos com sua experiência e vivência do trabalho, das práticas culturais coletivas e do cotidiano, será retomada a bibliografia sobre cultura e memória com Benjamin (1980; 1984; 1985; 2009), Bergson (1990; 2006; 2010; 2011), Halbwachs (1950; 1990) e, sobretudo, com Eclea Bosi, que se dedicou às narrativas do cotidiano de pessoas comuns em vários livros. “A ‘vida privada’ constitui o testemunho de um tempo coletivo” ressalta Ades (2004) em sua resenha sobre o livro de Eclea Bosi, **O tempo vivo da memória**. Nesta obra, Bosi (2003) trata de muitas questões que afetam os pesquisadores de campo de qualquer área das Ciências Humanas. Entre as sugestões, Ades menciona a necessidade de se adquirir confiança, “formar laços de amizade” e que “estes laços são tão necessários quanto inevitáveis” (ADES, 2004, p. 238).

Autores que participaram do evento **Textualization of oral epics**, ocorrido na Finlândia, em 1996, cujos *papers* reunidos em livro por Honko (2000), fazem uma revisão de estudos da oralidade em vários continentes e se propõem formas de textualizar representações artísticas tradicionais orais diante de um público, revisando e ampliando procedimentos e conceitos, como o de *performance*, com novas abordagens etnográficas.

Para os estudos sobre folhetos da chamada literatura de cordel dar-se-á continuidade a apresentações de trabalho e publicações, bem como ao trabalho conjunto com Rosângela V. Freire (2010, 2011) sobre a biblioteca “falante e cantante”, metáfora que temos utilizado quando nos referimos aos homens e mulheres que carregam em sua memória, desde a infância, poemas narrativos inteiros, aprendidos a partir de leitura ou audição de folhetos vendidos em feiras nordestinas. O conceito de “escrita de ouvido”, que tem sido desenvolvido por Librandi-Rocha (2014), e o termo “mundo escutado” de Costa (2005) apontam para as relações da literatura brasileira com a língua falada. A respeito da literatura brasileira em sua relação com a comunicação oral, não podemos deixar de retornar a ensaios de Antonio Candido em **Literatura e sociedade** (1967), em que nos é apresentada a “tradição de auditório” marcante entre nós desde o período colonial, adquirindo novas feições ao decorrer do tempo:



É preciso agora mencionar como circunstância sugestiva, a continuidade, da “tradição de auditório”, que tende a mantê-la nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que tem muitas características de produção falada para ser ouvida: daí a voga da retórica, da melodia verbal, da imagem colorida. Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida, — como é a de MACHADO DE ASSIS — outras mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários a isto. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido. A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer e comover. (CANDIDO, 1967, p. 102)

O ensaio que se encerra com a citação acima, *O escritor e o público*, foi publicado antes na obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, **A literatura no Brasil**, em 1955. Os ensaios reunidos em **Literatura e sociedade** (1967), em sua maioria, foram publicados antes, no período entre 1953 e 1961, em um contexto de fortes mudanças sociais e políticas no Brasil. Questões constantes na atualidade também se referem à diferenciação de públicos, às características estruturais, ao sentido que a criação literária tem para quem dela participa como público ou como autor, a quem se destina, a relação texto – contexto social, ao processo de integração (isto é, “o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade”) e de diferenciação (“o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças entre uns e outros”), conforme Candido (1967, p. 27). Os estudos de Antonio Candido são fundamentais para entendermos o que ocorre com as formas de apropriação e troca entre sistemas culturais diferentes.

Estudos nas áreas de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada sobre autores como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa encontraram-se diante de vários achados “de ouvido”, que os levaram, cada qual a sua maneira, a (re)criar a linguagem literária com a experimentação da linguagem verbal oral, por escrito, a expor a cadência da fala, a evidenciar procedimentos de contaminação da fala coloquial ou pela poética oral, por exemplo.

Parece-me pertinente, para os estudos das culturas tradicionais, atentar para o modo ou os modos de representar a oralidade por escrito ao se fazer as transcrições que dão materialidade à palavra falada ou cantada. Quanto à metodologia para o estudo dos registros sonoros, recorre-se à elaboração de textos (transcrições do oral ao escrito, descrições, narrações e análises, fundamentadas na documentação oral, fotográfica e audiovisual e em anotações em cadernetas de campo), à seleção de exemplos em outras linguagens (verbal oral, sonora, audiovisual) que permitam a outros pesquisadores acompanhar as permanências e mudanças culturais.

Nos últimos anos tenho me esforçado para produzir textos analíticos que, postados na Internet, passem a sensação de algo que foi escrito para ser lido e ouvido, mas também, para ser fruído com comentários e músicas que podem ser ouvidos, fotos e desenhos a serem vistos, de modo a aguçar a atenção dos leitores com a linguagem verbal escrita, a linguagem verbal oral e sonora, como a palavra cantada e a música, e a imagem estática ou em movimento, de modo a provocar múltiplas percepções sensoriais. Para este tipo de produção textual híbrida já ensaiei os primeiros passos, publicando em livro o relato de uma festa popular — *A festa dos santos reis... do rádio*, um exemplo de relato crítico, escrito por mim e Marcos Ayala (AYALA; AYALA, 2015) e amostragem de áudio desta Festa de Santos Reis

em sítio de Arujá em 09 de janeiro de 1976, em versão digital disponível em: <http://www.acervoayala.com/acervo/colecao-1972-1995/festa-de-santos-reis/>.

Em outro artigo do referido *e-book*, O encontro com o carnaval de João Pessoa (AYALA; AYALA, 2015), cruzam-se relatos etnográficos de Mário de Andrade, quando esteve na Paraíba em 1929 e assistiu a um ensaio de cabocolinho, com o relato de Marcos Ayala, em 1979. Marcos Ayala anotou em sua caderneta de campo sua impressão no momento em que vimos pela primeira vez a dança dramática de um grupo, a Tribo Carnavalesca Índios Africanos.

Neste artigo, tanto o relato de Mário de Andrade quanto o de Marcos Ayala estão marcados por impressões pessoais do impacto provocado em cada um ao ver de perto esta dança dramática paraibana. Ressalta-se a subjetividade no momento do encontro etnográfico em que se revela um estranhamento diante da alteridade cultural, buscando construir uma forma de ensaio em que se mesclam descrições constantes em relatos etnográficos e a narração pontuada por diferentes temporalidades, aos moldes da crônica. A versão como artigo digital multimídia ainda não foi concluída, pois falta o cruzamento de texto escrito com fotos, sons e audiovisuais selecionados e postos em simultaneidade.

Estes exemplos demonstram que é preciso desenvolver uma produção sobre culturas orais que possa contar com mídia física (publicação impressa) e digital (publicação digital multimídia) para o leitor também ter a alternativa de se aproximar das vozes e gestos corporais, sempre que possível, de modo a compartilhar esta representação da realidade oral, captada em algum momento de uma época mais remota ou contemporânea. Nesta proposta metodológica de produção textual, há uma perspectiva intimista (da experiência vivenciada, da lembrança, da recordação, da memória afetiva do convívio com várias pessoas comuns, mediada pelas artes e costumes tradicionais), uma intencionalidade histórica e temporal, pois se trata de documentos colhidos em épocas muito distantes entre si (anos 1920-30, anos 1990-2017), em que se aborda o legado de uma documentação histórica da cultura popular a serviço da memória cultural que hoje já possui muitos registros materiais (sonoros, audiovisuais, fotográficos). A partir das anotações em cadernetas de campo antigas, fotos, gravações sonoras e audiovisuais tenho a intenção de criar um conjunto do que tenho denominado *crônica etnográfica*.

As crônicas etnográficas vão se configurar como textos elaborados a partir de anotações de campo, de reflexões posteriores a partir de manuscritos, observação direta, primeiras análises e leituras relacionadas ao tema, marcados por diferentes temporalidades. A denominação remete para a crônica devido ao tipo de narração fortemente marcada pelo *tempo* e diferentes temporalidades, enquanto o adjetivo, aponta para as descrições presentes em relato etnográfico, mas também está vinculada a propósitos de análise crítica de minhas pesquisas atuais, relacionadas com memórias da cultura popular, em que a criação artística, a poética, se compõe de palavra, voz, imagem e sentimentos vários.

## REFERÊNCIAS

ADES, César. A memória partilhada. **Psicologia**, USP, 2004, 15 (3): 233-244. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010365642004000200012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642004000200012). Acesso em 21 de julho de 2018.

AYALA, Maria Ignez Novais. ABC, Folheto, Romance ou Verso: a literatura impressa que se quer oral. **Graphos** (João Pessoa), v. 12, p. 52-73, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/10908/6113>. Acesso em 23 de julho de 2018.

AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos (org.). **Metodologia para a pesquisa das culturas populares**: uma experiência vivenciada / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015. ISBN 978-85-915882-7-5. Disponível em [www.acervoayala.com](http://www.acervoayala.com). Acesso em 16 de julho de 2018.

AYALA, M. I. N. e FREIRE, Rosangela Vieira. Vozes do folheto: uma prática de leitura e um caso de poética oral. **Boitató** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, v. 9, p. 1-23, 2010. Disponível em: [http://www.uel.br/revistas/boitata/?content=volume\\_9\\_2010.htm](http://www.uel.br/revistas/boitata/?content=volume_9_2010.htm). Acesso em 10 de julho de 2018.

\_\_\_\_\_. Folhetos nordestinos: uma biblioteca cantante e falante. **Anais do II Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís**: métodos, acervos, cartografias. Universidade do Estado da Bahia - 31 de agosto a 2 de setembro de 2011. Org. Edil Silva Costa, Felipe Grüne Ewald e Frederico Fernandes. Londrina, UEL, 2011, 2. parte. p.313-328. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/boitata/Anais2/ANAIS-Parte2.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2018.

BAJTIN, Mijail M. **Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos**. Comentários de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Trad. do russo Tatiana Bubnova. Rubi (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemar Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: ed. UNESP; HUCITEC, 1988.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anambi, 1959.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Reflexões**: a criança, o brinquedo a educação. 2. ed. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984, v. 17. (Novas buscas em Educação).

\_\_\_\_\_ et al. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

\_\_\_\_. **Duração e simultaneidade.** A propósito da teoria de Einstein. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_. **Memória e vida.** Textos sel Gilles Delleuze. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_. **O riso.** Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad, Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória:** ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967. (Ensaio, 3).

COSTA, Ana Luiza Martins. O mundo escutado **Scripta**, v.9, n. 17, 2005, p. 47-60. Disponível em:  
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14078>. Acesso em 28 de maio de 2018.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido:** a poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória: conto e poesia popular.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991

\_\_\_\_. **Cavalaria em cordel;** o passo das águas mortas. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

HALBWACHS, M. A. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990. (Biblioteca Vértice).

\_\_\_\_. **Las classes sociales.** México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1950. (Las classes sociales, 32).

HONKO, Lauri (ed.). **Textualization of oral epics.** Berlin; New York: Mouton de Gruiter, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Algumas questões de poética.** Org. e trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. [Edição bilingue francês-português]

\_\_\_\_ e BOGATYREV, Petr. Le folklore, forme spécifique de création. In: — **Quéstions de poétique.** Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 59-72.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, n. 19, 2014, p. 131-148. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/97228>. Acesso em 28 de maio de 2018.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. **La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali.** 2. ed. Torino: Giulio Einaudi, 1971. (Nuovo politecnico, 41).

\_\_\_\_. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Sel. Jordi Llovet. Barcelona: Talleres Gráficos Ibero-americanos, 1977. (Colección comunicación visual).

PORTELLI, Alessandro. **Biografia di una città**. Storia e racconto: Terni 1830-1985. Torino: Einaudi, 1985.

\_\_\_\_. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2010.

\_\_\_\_. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

\_\_\_\_. Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 14, fev. 1997, p. 7- 24. (Cultura e representação)

\_\_\_\_. O que faz a História Oral diferente. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 14, fev. 1997, p. 25-40. (Cultura e representação)

\_\_\_\_. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 15, abr. 1997, p. 13-51. (Ética e História Oral)

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: História oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas pias populares**. São Paulo: IEB/USP, 1967.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares**: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_. **Semana Santa cabocla**. São Paulo: IEB/USP, 1972.

XIDIEH, Oswaldo Elias e outros. **Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular**. São Paulo: SESC, 1976.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: HUCITEC, 1997. (Linguagem e cultura, 28).

\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005).

\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

[Recebido: 17 jan. 2019 – Aceito: 22 abr. 2019]

## ORALIDADES CORPORIFICADAS: PENSANDO O ENSINO DE DANÇAS

Rodrigo Lemos Soares (UFPEL)

**RESUMO:** Este trabalho consiste em identificar as presenças da oralidade em processos de ensino de danças, tendo como local de observação seis terreiros de Quimbanda, da cidade de Rio Grande, no interior do Rio Grande do Sul. A partir de experiências corpóreo-vocais, observo os aspectos mítico e simbólico das tradições orais, próprias dos terreiros, entendendo-as como sua base. A oralidade, presente nas narrativas dos (as) participantes da pesquisa, apresenta-se nos pontos, na explicação dos gestos e nas relações interpessoais, que orientam a presença e a manutenção das tradições de cada local estudado. Além disso, o estudo possibilitou perceber a oralidade como uma rede a conectar ancestralidades. As ancestralidades são reiteradas nos encontros, nos quais as danças são o meio de comunicação entre os mundos carnal e espiritual. Por fim, afirmo que as oralidades estão presentificadas em todos os processos de ensino dos terreiros, com a consciência de que as aprendizagens são investidas nos corpos, principalmente no que diz respeito a esta proposta, mediadora de reflexões sobre pedagogias para as danças.

**Palavras-chave:** Educação. Ensino de danças. Oralidades. Corporalidades. Terreiros.

**ABSTRACT:** This work aims to identify the orality presence in dance teaching processes, having as place of observation six Quimbanda's shrine in Rio Grande city, in the interior of Rio Grande do Sul state. From vocal and corporal experiences, I analyze mythical and symbolic aspects descendant from oral traditions experiences, wich are presente in those places, understanding that a the basis. Also, the orality presente in these narratives from the research participants, appears on kind of songs which they used to sing in their religious meetings, explanation of gestures, interpersonal relationships. All those examples guide the presence and maintenance of tradicions from each place studied. Furthermore, this study made it possible to realize that the orality can be recognized as a netwoek that connects ancestries, wich are reiterated in meetings in which dances are a way of communication between two worlds: carnal and spiritual. Finally, affirm that oral expressions are presente in all teaching process in those shrines, understanding that all this learning is invested on bodies there, mainly when it comes to this purpose, based on reflections about pedagogy related to dances.

**Keywords:** Education. Dance teaching. Oral expressions. Nickie Wang. Shrine.

### 1. Orações iniciais...

O presente texto constitui um recorte do estudo de tese em Educação, que versa sobre os rituais de emolação na vertente religiosa Quimbanda<sup>19</sup>. Até aqui, meu trabalho tem-se baseado na escrita de diários de campo (GIL, 1999), uma ferramenta que me auxilia na mobilização de discussões as quais, de modos distintos, são desenvolvidas nas rotinas dos terreiros<sup>20</sup> de Quimbanda, de Rio Grande, interior do Rio Grande do Sul (RS). Nesse sentido,

<sup>19</sup> A Quimbanda “[...] é mais uma ramificação das disseminações religiosas brasileiras, sendo igualmente denominada de Macumba, ou Linha Cruzada, pelos desdobramentos e fusões com a Umbanda, porém, tem suas falanges específicas” (SOARES, 2018, p.79).

<sup>20</sup> Em Soares (2018), terreiros são as casas de santo onde se fundam os rituais, que possuem por base a orientação religiosa africana. Nesses locais, a transmissão oral apresenta relações simbólicas entre o que se

tenho-me voltado aos debates dirigidos às relações entre noções de corpos e multiplicidade cultural, tendo como referência as práticas e experiências narradas acerca dos fazeres ritualísticos, em sua natureza dinâmica. Contudo, tenho percebido marcas das ancestralidades, ainda vivas e capazes de produzir conhecimentos e que, assim, desafiam uma pretensa homogeneização cultural.

O aparato já produzido está embasado na oralidade da referida manifestação religiosa. Dito isso, proponho um estudo no sentido de identificar as presenças da oralidade em processos de ensino de danças, tendo como local de observação seis terreiros de Quimbanda da cidade de Rio Grande. Pensou-se, para o desenvolvimento da pesquisa, nos campos plurais de ação, os quais são produzidos por meio de experiências e narrações do fazer, configurando uma ideia de pluralidade de formas de fazer e de ensinar, no contexto das danças, no Brasil (SANTOS, 1996). Observo as possibilidades de educar pela oralidade, uma vez que esta é minha base e fonte da produção de dados.

Afirmo que a linguagem falada, nesta escrita, é produto e produtora de memórias, as quais possibilitam experiências inscritas como oralidades corporificadas, pois as formas de ensino, amplamente falando, e, em específico, o ensino de danças, atuam sobre os corpos, entendidos como veículos das memórias, ou seja, locais de inscrição das vivências (MARTINS, 2002). É pelos corpos que as oralidades são manifestadas e, desse modo, os ensinamentos são, também, possíveis ao serem inscritos nesses aparatos (SANT'ANA, 2005).

Ademais, destaco que, no cenário brasileiro, os “[...] textos de tradição oral e popular são frequentes, tanto nos circuitos letrados, como no cotidiano de cada um de nós, seja na forma de conto, provérbio, máxima, dito popular, trova, cordel, etc”. (FARES, 2010, p. 264). Contudo, abordar a oralidade em nossas pesquisas ainda suscita alguns questionamentos referentes à validação dos métodos, como se a maior parte das metodologias não dependesse da narrativa, do relato, das experiências dos (as) participantes (GIL, 1999). Retomo Fares (2010) ao expor a necessidade de que as poéticas orais sejam parte dos saberes a serem ensinados. Segundo a autora:

[...] desqualificar este objeto é desconsiderá-lo como texto fundador, a origem de todos os outros [...]. As poéticas orais fazem parte do universo cultural dos discentes, sobretudo os moradores da zona rural do Brasil, das zonas periféricas das grandes cidades, e os que (con)viveram nesses territórios ou com seus habitantes. Trazer esta realidade para o sistema de ensino, estabelecer relações de trocas simbólicas, é um dos sentidos da educação (FARES, 2010, p. 265-266).

Ter a oralidade como fundadora de nossas ações, enquanto educadores (as), implica em assumirmos as narrativas de todos (as) envolvidos (as) na comunidade escolar. Por essa lógica, uma possibilidade de ação seria o exercício de uma escuta atenta das histórias a respeito dos locais de origem desses sujeitos, observando seus mitos, folclores e suas lendas, a fim de estimular as narrativas como item correlato às manifestações escritas, assim como as fotografias, os desenhos, entre outras experiências possíveis. Por esse viés, o ensino através da oralidade assume sentido de trocas, sejam elas simbólicas, materiais ou ambas. Ainda para Fares (2010), pela voz, conferimos múltiplas possibilidades de alteridade às mensagens dirigidas a quem as recebe, independente da finalidade.

---

faz hoje, especificamente no contexto interiorano do município de Rio Grande, no Rio Grande do Sul (RS), com uma premissa de memórias dos sujeitos africanos, aqui [Brasil] escravizados. São também entendidos como lugares do sagrado, territórios que mantêm e desenvolvem conhecimento acerca dos saberes e fazeres cotidianos das práticas religiosas, considerando sempre os contextos socioculturais e locais nos quais estão inseridos (SOARES, 2018).

## 2. Oralidades e os terreiros...

As tradições religiosas africanas são alguns dos demarcadores identitários do Brasil (FAVERO, 2010). Elas são responsáveis por imprimir caracteres culturais concisos em nossa sociedade (SANTOS, 1998). Ao abarcarem o solo brasileiro, como modo de manutenção e resistência de seus preceitos e princípios éticos e estéticos, as cosmologias religiosas foram sendo inscritas e mantidas em comunidades-terreiros (SANTOS, 1998). Parte significativa dos processos de conservação desse bem cultural resistiu e chega à contemporaneidade por meio da oralidade, enquanto um processo de transmissão de saberes, ainda mais evidente quando tratamos de educação em terreiros (CAPUTO, 2012). Reconhecer a importância da comunicação oral implica em assumir que, de alguma forma, ela possui influência sobre nossas vidas, fortalecendo a ideia de multiculturalidade (FAVERO, 2010), presente no Brasil. Mais que isso, é compreender que nossas formações identitárias são diversas, logo, não são fixas. Assim, operando de forma intercambiante, oferecem a nós um arcabouço cultural diverso.

Partindo da premissa de que as religiosidades são constituidoras de identidades, afirmo que por meio de seus ritos e rituais essa constituição identitária torna-se possível de ser observada. É pela prática e pela manutenção dos cultos, por vias da oralidade, que o sincretismo da Quimbanda reverbera. São as rotinas de cada terreiro que falam sobre eles, definindo, assim, o que cada local tem a dizer sobre suas características, como se apresentam à sociedade (CAPUTO, 2012). Na esteira desse pensamento, a oralidade implica em modo de sobrevivência ou, para além disso, o registro oral das práticas dos terreiros está presente nas narrativas, nos pontos, nas mitologias das entidades, que constituem outras marcas identitárias para esses locais (CAPUTO, 2012).

Contudo, cabe destacar que assumir esse entendimento implica em, também, dizer que, ao manterem seus ritos e rituais, os sujeitos dos terreiros operam diretamente com uma noção de ancestralidade, aquela movida ainda no tempo presente, pois é a todo instante questionada, replicada e (re)elaborada, instituindo-se como mais uma presença nas rotinas religiosas. Ancestralidades, no plural, é um posicionamento defendido a partir das ideias de Canclini (2006), ao expor que os limiares culturais se imbricam pelo fato de encontrarem nas memórias coletivas um arcabouço narrativo que possibilita o eu. Hoje percebemos, ou entendemos, como culturas dos terreiros, os espaços movidos por crenças e experiências, ritualísticas ou não, mas amplamente orientadas pelas ancestralidades, pelos saberes difundidos através da oralidade (CANCLINI, 2006). Isso porque a palavra oralizada transmite axé, emana as energias necessárias para que ocorram as conexões com o sagrado, por vias da afetividade (SANTOS, 1996). Nesse contexto, Santos (2006) escreve que é pelas conexões entre as ancestralidades – oralizadas e “experienciadas” – e pela (con)vivência que são forjados os processos de produções identitárias das religiões afro-brasileiras. Nas tradições africanas, a oralidade é considerada como uma ação de deusas e deuses e sem ela não existe processo educacional. Não ter presença da fala implica em ausência de transmissão de preceitos éticos-estéticos.

[...] a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina, às forças ocultas nela depositadas [...]. Não era utilizada sem prudência [...] as primeiras bibliotecas do mundo foram o cérebro do homem (HAMPATÊ BA, 2010, p.180).

Segundo o excerto, a fala assume, no mínimo, função dupla: moralizar e estabelecer ação disciplinar de prudência. Segundo os (as) participantes do presente estudo, tais funções



são, ainda, pressupostos da fala, nos terreiros. Para aqueles (as) que são filhos (as) de santo<sup>21</sup> da casa a regra vale, inclusive, fora do contexto religioso. Segundo Dione da Maria Padilha<sup>22</sup>, “[...] tua voz reverbera lá fora, então o que tu fala é o teu caráter, é o que tu és” (Diário de campo de Dione da Maria Padilha – 16 de jun. de 2018). Nesse mesmo dia, a participante ainda reforçou a ideia, mencionando que não existe terreiro sem um sistema oral. Segundo ela: “[...] a religião começa pela cozinha, sabem porquê? Por que primeiro a gente alimenta as entidades e orixás, depois os nossos corpos e tudo isso a gente só sabe pela oralidade, ninguém escreve, não aqui” (Diário de campo de Dione da Maria Padilha – 16 de jun. de 2018). Logo, o que se coloca na narrativa dos sujeitos é a ideia de valorização moral e ética destes. Diante desse posicionamento, reitera-se que “[...] a própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra” (HAMPATÉ BA, 2010, 182).

Dito isso, reitero que é pela oralidade, estabelecida nos rituais e concretizada por vieses educativo-pedagógicos, que os terreiros fundamentam e estabelecem seus saberes. Seja pela narrativa das mães de santo, dos pais de santo e, em alguns casos, de ambos, que se ensina e educa para os diversos fins religiosos das casas de santo. Os mecanismos de ensino, na esteira dessa constatação, pairam nas verbalizações daqueles saberes indispensáveis ao funcionamento dos terreiros, orientando as relações interpessoais. Desde os rituais de iniciação até os de renovação e formação religiosa, todos são assentados na e pela oralidade e, além disso, as vozes que ensinam precisam ecoar nos corpos, culminando no gestual das danças das entidades que se manifestam nos terreiros.

### 3. Oralidade, corpos e danças: inscrições narrativas...

Como fora registrado no item anterior, a oralidade é parte dos sistemas de organização dos terreiros, ela é o primeiro fundamento desses locais. Tendo em vista o foco deste estudo, no presente tópico exemplificarei, a partir dos dados, como ocorrem os ensinamentos de dança, por vias da fala. Os excertos aqui apresentados, como já mencionei, foram retirados dos diários de campo produzidos em diferentes visitas aos terreiros, que são minha base de dados, no estudo de tese. Até o momento, apresento, como objeto – ou *corpus* – deste texto, a oralidade, assim como tudo que se aproxima dela, através das categorias de análise utilizadas. Após serem agrupados, os fragmentos foram observados pela técnica de Análise Cultural, a qual está comprometida com “[...] pequenos recortes de negociações ocorridas no dia a dia, na contingência das pessoas, tanto do social como do laboral e suas construções” (SANTOS, 2011, p. 65). Os dados foram subdivididos em duas subcategorias: recorrências e escapes, de modo a “[...] interrogar a linguagem, não na direção à qual ela remete, mas na dimensão em que é produzida e produz [...]. Trata-se de suspender, no exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado [...], mas também o do significante” (FOUCAULT, 2000, p.129).

Uma vez que se lancem questões ancoradas em perspectivas pós-modernas de análise, como a análise cultural, implica em entender e assumir que a linguagem é constituinte daquilo que fala e, desse modo, a cultura está imersa em um jogo de interdependência da narrativa e constituição do que

<sup>21</sup> Filhos(as) de santo são aqueles (a) que seguem os preceitos de um terreiro. Em princípio, passa-se a ser filho (a) de santo, após o batizado de ervas, o Amaci.

<sup>22</sup> Os textos extraídos dos diários de campo estarão colocados ao longo do texto, com a mesma formatação de todo o texto, porém, empreguei o itálico para diferenciar das demais citações. Aqueles com mais de três linhas estão em formato de citação recuada. Além disso, apresento, entre parênteses, o nome de quem falou e a data em que foi escrito o diário.

foi dito. Assim, analisar culturalmente é, também, investigar os processos culturais que possibilitam que se diga uma coisa e não outra (SOARES, 2018, p. 64).

O recorte teórico, neste momento, é justificado pela forma de escrita que assumo. Como neste tópico irei operacionalizar os dados, compreendo como necessária a explicação acerca das condições e possibilidades para fazer o texto deste modo e não de outro, ainda que tenha deixado rastros ao longo de minha escrita até aqui. Um último destaque: estou trabalhando apenas com a categoria “oralidades – escapes”, tal escolha deve-se ao fato de diversificar as possibilidades de ensino de danças, a partir de como os (as) participantes da pesquisa pensam a utilização da fala.

Citadas as devidas considerações, acerca do método e da metodologia, inicio com uma observação a ser considerada ao longo de todo tópico: o mover-se dos corpos parte de uma premissa de universalidade (SANTOS, 1996). Sua presença está entendida como marca histórica das diferentes nações do mundo e, por isso, o movimento assume figura central deste item, pois através dele o ensino é possível ao escrever, inscrever e reiterar, mitologias, conhecimentos e ancestralidades (SOARES, 2018ab). Se dançamos, estudamos, inventamos e ensinamos danças, é porque desde muito tempo movimentamos os corpos, por diferentes razões (SOARES, 2018ab). Afirmar estas questões, exige que eu evidencie que as Danças não se limitam aos movimentos, mas têm neles um denominador comum. Pelo ato de movência, colocamos em diálogo saberes como: oralidade, tradição, mitologias, ritos, práticas, musicalidade, gestual, entre outros, e de diferentes modos (SOARES, 2018ab). Ao propormos um intercâmbio desses saberes, agimos de forma inicial, com modos de ensinar, e nos terreiros, os fazemos oralmente.

Observação feita, avanço para exemplificação de alguns pontos nos quais a oralização e o ensino operam de modo imbricado. Vejamos a narrativa a seguir: “[...] Minha filha, apenas deixa vibrar o teu corpo, a entidade sabe o que fazer, não é algo que tenha uma técnica fechada, apenas sente teu corpo responder ao tambor [...]” (Diário de campo de Daiane da Maria Quitéria - 23 de maio de 2018). Segundo a participante, é preciso sentir o corpo manifestar-se e, a partir dessa sensação, a dança tende a ocorrer, uma vez que, para ela, não existe uma técnica a ser ensinada, mas sim, uma sensibilização ao toque do (a) tamboreiro (a)<sup>23</sup>. Nesse sentido, dialogo com Warschauer (2004), ao escrever que o ensino preconizado em roda parte de uma premissa do sensível. Para a autora, este tipo de observação requer fundamentos que escapem às lógicas de reprodução dos saberes, antes disso, é preciso sujeitos envolvidos, afetados pelas propostas que estão na roda, no jogo. Tem de haver encantamento pelo saber oralmente disposto na roda (WARSCHAUER, 2004). Desse modo, desenvolve-se uma pedagogização por e pela sensibilidade (FORNEIRO, 1998).

Assim, penso as possibilidades de ensino de danças como linguagens do sensível. Uma vez que, nos terreiros, parte dos saberes estão colocados nas imagens de gesso das entidades, nas bandejas arriadas no chão, em frente ao conga ou quarto de santo, nos quadros de gesso, nos utensílios das cozinhas. Esse conjunto de materiais possibilita múltiplas experimentações as quais tendem a orientar os processos criativos, por meio da oralidade, constituindo o arcabouço cultural das casas de santo (SOARES, 2018a). A partir desse conjunto de colocações, os pais e mães de santo propõem diálogos para que cada filho (a) possa elaborar seus saberes, considerando os estímulos dados. No entanto, a produção de conhecimentos está

---

<sup>23</sup> Tamboreiro (a) é o (a) responsável pelo tambor e/ou atabaque. São eles (as) que conferem o tom das giras. Representam um dos elos sagrados de comunicação entre os mundos: carnal e espiritual. Eles (as) estabelecem uma comunicação, também, oralizada pela entoação dos pontos, por intermediarem algumas situações dos terreiros e por promoverem momentos de descontração, pois, geralmente, brincam por meio de jogos cantados com as entidades (SOARES, 2008).

pautada nas inscrições corporais, pois tudo que é aprendido, e apreendido, é representado pelos corpos, sendo eles, também, agentes da educação sensível. Com isso, apresento a narrativa de Roberto do Pantera Negra, no momento em que ele afirma:

Vocês vão aos poucos entendendo que tem que cuidar de tudo, nos tempos certos, sem avanços desnecessários [...]. Tem capa, cigarro, copo, gente e tudo tem que ser cuidado, tem que ter zelo pelas coisas da casa, porque gente, aqui é o nosso lugar, aqui estão as nossas histórias e tudo isso é parte dos nossos rituais. Saibam disso e pensem nisso quando forem girar no salão. Aqui é a nossa casa, e os corpos de vocês são os elos individuais, que formam a nossa corrente<sup>24</sup> (Diário de campo de Roberto do Pantera Negra - 24 de maio de 2018).

Para o depoente, o ensino é processual, exige uma temporalidade para que se aprenda, e também se ensine, determinados conhecimentos. Segundo ele, os usos dos materiais que compõem os rituais precisam ser cuidados, a fim de zelarmos pelo ambiente. Saber essas questões implica em estar em processo de encaminhamento nas aprendizagens dos terreiros, a presença dos saberes reverberará nas danças ou giras nas rodas. Ele ainda menciona que todo esse aparato age partindo da noção de que o terreiro é caça dos (as) fiéis e que seus corpos são os elos que possibilitam a existência da corrente. Pensar o ensino pelo exposto na narrativa de Roberto, convoca à percepção de que “[...] o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2002, p. 89). A noção de “oralidades corporificadas” (título deste texto) emerge exatamente do contexto exposto, pois, essa locução é forjada ao se considerar os rituais e as cenas que os constituem. Contudo, julgo necessário destacar que existem, a partir de Highwater (1980), dois tipos de rituais:

O primeiro, estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com seu sistema fundamental. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional que transforma sua experiência através de um idioma metafórico (HIGHWATER, 1980, p. 14).

Seja familiar ou com função de produzir os sujeitos de modo metafórico, os rituais ocorrem porque os corpos estão presentes. Desse modo, a oralidade age concomitantemente com eles, pois, ao longo dos rituais ocorrem as narrativas sobre o que e como fazer em cada ato, o que esperar dos acontecimentos, seja com as danças ou com quaisquer outras aprendizagens postas nestes momentos de ritualização. Oralidade e corpos se retroalimentam, porém, os contextos de requerimento destes auxiliam na percepção dos momentos em que um é mais acionado que outro. Assim, é possível pressupor que as mitologias, das entidades requeridas nos rituais, também podem influenciar nos modos de ensino, nas alteridades das narrativas, utilizadas para educar àqueles (as) que estão nos terreiros, seja para acompanhar como fiel ou dos (as) que são parte das correntes. Para tanto, a ideia é aliar saberes tradicionais e contemporaneidades, ressignificando essas abordagens, pelos corpos em movimento, e recorrendo aos usos da oralidade, como mediadora dos processos pedagógicos, envolvidos com as danças (SANTOS, 2006; 1996). O que defendo, nessa esteira, é que não basta reproduzir, e sim fomentar diálogos acerca dos saberes dos terreiros, propiciando

---

<sup>24</sup> Corrente é a denominação da roda na qual os(s) filhos de santo e pais e mães de santo colocam-se para realizar os trabalhos. É em roda que a energia vital, o Axé se condensa e produz os campos de comunicação entre os mundos: material e espiritual (SOARES, 2018).

experiências distintas ao longo dos processos de iniciação. Também, no que diz respeito à formação fundamentada dos (as) participantes das casas, é essencial que sejam marcadas por múltiplas vozes, consolidando a ideia de experiência participativa (SANTOS, 1986). Para autora:

Estar iniciado significa aprender os elementos e valores de uma cultura ‘desde dentro’, mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo, ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas numa abstração consciente ‘desde fora’ (SANTOS, 1986, p. 18).

Iniciar-se na Quimbanda pressupõe etapas de cozinha, batizados, rituais de emolação, participação nos fazeres do terreiro (SOARES, 2018). Desse modo, é sugerido que filhos e filhas de santo consigam, ainda que minimamente, correlacionar as experiências de vida, externas ao terreiro, com os conhecimentos internos desses locais (CAPUTO, 2012). Mais que isso, ocorre a necessidade de partilha das emoções e sensações com o grupo, possibilitando que todos (as) percebam o quanto suas vidas e, por consequência, seus saberes são dinâmicos, logo, não fixos (SOARES, 2018ab). Partindo dessa lógica, as pedagogias dos terreiros são constituídas, dentre outras questões, pela orientação e pelas práticas dos costumes tradicionais, por ora reelaborados pelas condições contexto-temporais. Tal afirmativa pode ser percebida na narrativa seguinte: “[...] Filhos, vamos fazer uma percepção do que são as nossas entidades, temos que saber as histórias delas, porque é isso que dançamos. Olhem esses quadros nas paredes, as imagens, e busquem compreender o que elas passam para vocês [...]” (Diário de campo de Daniel da Padilhinha - 27 de maio de 2018).

Outro ponto a ser considerado é o exposto por Marcelo do Tranca Ruas das Almas. Segundo ele: “[...]Cada passo que vocês fazem aqui dentro tem um fundamento e vocês precisam disso, dos fundamentos. É tradição isso. Para dançar seja para o exu ou pombagira tem que ter conhecimento dos ritos que eles podem ou não fazer [...]” (Diário de campo de Marcelo do Tranca Ruas das almas - 14 de jun. de 2018). Na manifestação do participante, é preciso ter fundamento para dançar. Logo, esses fundamentos significam os saberes, as feitura ritualísticas que possibilitam, ou não, a ocorrência das danças das entidades. Eles, os fundamentos, por sua vez, são reiterados pelas experiências vividas no terreiro (SANTOS, 1998). No entanto, no que tange ao ensino, ele é possível por recorrência às imagens, às memórias, a fim de que não ocorra desconexão de saberes (SANTOS, 2006; 1996). Com isso, a oralidade assume papel fundamental propiciando que os passos dados dentro dos terreiros correspondam às ancestralidades que constituem esses lugares.

A partir das explicações expostas, apresento a narrativa de Dione da Maria Padilha, próxima delas:

[...] pessoal, vamos para cozinha, uma conversa na cozinha que é onde tudo começa, depois vamos para o salão [...]. Percebam se o corpo de vocês manifesta alguma coisa quando sentem os cheiros e os gostos? Quais os movimentos os corpos fazem quando sentem isso? [...]. Vocês sabem que as entidades dançam em todos os rituais e, por isso, precisamos saber reconhecer essas sensações que são básicas, porque é assim que sabemos quando e como eles estão chegando. A gente usa a memória para lembrar desse ensinamento (Diário de campo de Dione da Maria Padilha – 16 de jun. de 2018).

No excerto da depoente, é possível visualizar uma sequência para o ensino: primeiro a cozinha, depois o salão. A participante também se utiliza de uma sensibilização para conduzir

as aprendizagens de seus filhos e suas filhas de santo. Ela lança mão de questionamentos para que se institua um espaço de ensino. Além disso, afirma que as entidades dançam, logo, é necessário saber sentir para que os rituais ocorram. Ela amarra sua fala afirmando que é preciso recorrer aos usos das memórias para lembrar dos fundamentos mencionados. Nessa esteira de pensamentos, recorro a Halbwachs (2006), para quem a memória não significa um todo coeso, mas sim um agrupamento de representações. Segundo ele: “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, esse ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar muda segundo às relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 2006, p. 51).

Dito isso, destaco que as memórias são produzidas em meios às culturas, nas quais os sujeitos estão inseridos e, por isso, os sentidos dados às culturas estão estritamente correlacionados aos significados dos tempos e locais que os permeiam (GEERTZ, 2008). Cultura é sempre relação, é disputa, é território (HALL, 2012) e, nesse caso, são os terreiros, em seus papéis de resistência e existência, de manutenção e (re)elaboração das experiências religiosas. Estabeleço, então, o pensamento de que tanto as culturas, quanto as memórias, além de serem dependentes dos processos de oralização, são, também, produtoras de saberes e processos de ensino, pautadas na agência dos corpos daqueles (as) que ensinam e, ao mesmo tempo, aprendem. Esse entendimento constitui as pedagogias dos terreiros (CAPUTO, 2012).

De outra forma, José Carlos do Maioral expõe: “[...] Vocês são luz! Emanam luz e luz é Axé. Sejam o axé das entidades de vocês, cuidem dos seus corpos, dos seus espíritos, para dançarem emanando boas vibrações para assistência [...]” (Diário de campo de José Carlos do Maioral - 16 de jun. de 2018). Para o pai de santo, os filhos e as filhas dele são seres que emanam energias e estas precisam ser positivas. Para tanto, ele indica a necessidade de cuidarem dos seus corpos e espíritos, desse modo, as danças ocorrerão como esperado, espalhando Axé. A ideia de seres iluminados pressupõe a presença das entidades nos filhos e nas filhas. Essa ideia dialoga com Hall (2012), por compreender que na relação sujeito mais entidade, produzem-se identidades, que são fruto não só desse diálogo, mas também de um dinamismo maior. Ao emanarem, por meio deste ser híbrido (humano e entidade), coloca-se em jogo a ideia de cultura, enquanto ação simbólica (GEERTZ, 2008).

#### **4. Oralidades materializadas...**

Vistas as exemplificações, ainda que momentâneas, reitero que nas possibilidades de ensino em terreiros, especificamente nas estudadas aqui, ocorrem processos de ressignificação dos saberes, por meio das oralidades. Pedagogizar nos terreiros é um ato intrinsecamente oral. A oralidade, por meio das narrativas dos (as) participantes da pesquisa, se faz presente nos pontos, na explicação dos gestos, nas relações interpessoais, que orientam as presenças e manutenção das tradições de cada local estudado. Além disso, o estudo possibilitou perceber que a oralidade se coloca como uma rede que conecta ancestralidades, que são reiteradas nos encontros nos quais as danças são o meio de comunicação entre os mundos: carnal e espiritual. Por fim, reafirmo que as oralidades estão presentificadas em todos os processos de ensino dos terreiros e que as aprendizagens são investidas nos corpos, principalmente no que diz respeito ao contexto deste estudo, que se propõe a reflexões sobre pedagogias para as danças.

Relacionada ao campo metodológico, destaco o quanto a oralidade possui caracteres que somente na presença da fala é que conseguimos captar, pois alguns sentimentos e entonações podem modificar completamente o horizonte de análise de dados. A oralidade propicia, além de diálogos, troca de experiências que somente pela audição, na posição de quem recebe a mensagem, conseguimos compreender os processos de criação contidos em

uma narrativa. Por fim, no que tange ao estudo em si, por se tratar de uma análise específica dos trechos que sinalizam presença da oralidade, considero que ele abre espaços para que outros estudos emanem a partir deste.

Com isso, ainda deixo em suspenso saberes desde sempre presentes (VEIGA-NETO, 2002), considerando os campos das oralidades como um complexo e dinâmico movimento, o qual me permitiu essa escrita, tendo em vista que se trata de uma questão de olhar, pois “[...] é o olhar que botamos sobre as coisas que, de certa maneira, as constitui. São os olhares que colocamos sobre as coisas que criam os problemas do mundo” (VEIGA – NETO, 2002, p. 30). A oralidade, para os (as) participantes da pesquisa não significava um problema, algo a ser estudado, pois segundo eles (as) essa é uma questão naturalizada dentro dos terreiros. Desse ponto em diante, sigo defendendo a potencialidade das tradições orais em prol da Educação, no sentido de que esta seja pautada por pedagogias diversas, por métodos de ensino plurais. É essencial que todos os processos de escolarização compreendam esses locais de fala, enquanto constituintes da nossa sociedade, pois eles forjam identidades, reconfiguram processos de relações interpessoais e culturais, definindo, na ordem dessas expressões, quais os “problemas” entram no contexto das ordens discursivas ou não (VEIGA – NETO, 2002).

## REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé/ Stela Guedes Caputo**. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

FARES, Josebel Akel. Oralidade e educação. Poéticas orais em sala de aula: relatos e retratos. In: **Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís: vozes, performances, sonoridades I**, 2010, Londrina. Anais. Londrina: Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2010, p. 264 - 279.

FAVERO, Ivie. **A Religião e as religiões africanas no Brasil**, 2010. Texto utilizado no curso Presença Africano nas Matrizes Culturais Brasileiras, Secretaria Municipal de Educação de Santos. Disponível em: <[https://www.egov.santos.sp.gov.br/ead/cursos/aplic/index.php?cod\\_curso=7](https://www.egov.santos.sp.gov.br/ead/cursos/aplic/index.php?cod_curso=7)> Acesso em: 02 de jan. de 2019.

FORNEIRO, Lina Iglesias. A organização dos Espaços na Educação Infantil. In: ZABALZA, Miguel A. **Qualidade em Educação Infantil**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FOUCAULT, Michel. Sobre as maneiras de escrever história: entrevista a R. Bellour. In: MOTTA, Manoel da [Org.]. **Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, p. 62-77. 1. ed., 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. LTC; 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5 ed. São Paulo: Atlas, p. 128-138, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. [Trad.] Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A; 2012.

HIGHWATER, Jamake. *Dance Ritual of Experience*. New York: A and W Publishers Inc, 1978. LABAN, Rudolf Laban. **The Mastery of Movement**. Great Britain: Macdonald & Evans Limited, 1980.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. [Orgs.]. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte:

FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

SANT`ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANTOS, Denise Preussler dos. **Revistas institucionais também ensinam: o caso da Revista Indústria Brasileira**. Canoas. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Luterana do Brasil, 2011.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Tese de doutorado. 1996. 220p. Faculdade Educação/USP: 1996.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SOARES, Rodrigo Lemos. **“Quero ver balanciar!” o ensino de danças de exus e pombagiras em terreiros de Quimbanda do Rio Grande/RS** / Rodrigo Lemos Soares. – 2018. 200p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em História, Rio Grande/RS, 2018a.

SOARES, Rodrigo Lemos. Dançando cultura: saberes coreografados sobre a festa de iemanjá no município do rio grande/ RS. **Revista Teias**, [S.l.], v. 19, n. 53, p. 129-142, jul. 2018b. DOI: <<https://doi.org/10.12957/teias.2018.34047>>.

VEIGA - NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa Vorraber. [Org.]. **Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em Educação**. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 23-38.

WARSCHAUER, Cecília. Rodas e Narrativas: caminhos para a autoria de pensamento, para a inclusão e a formação. In: SCOZ, Beatriz [Org.]. **Psicopedagogia: contribuições para a educação pós-moderna**. Petrópolis: Vozes, p. 13-23, 2004.

[Recebido: 19 jan. 2019 – Aceito: 17 mai. 2019]

## SUJEITAS(OS) DE CONHECIMENTO, NOSSAS TEORIAS, NOSSA VIOLÊNCIA EPISTÊMICA

Alcione Correa Alves (UFPI)

**RESUMO:** Partindo da hipótese do potencial epistemológico de obras literárias (DURÃO, 2015) e dela nos apropriando, o presente texto examina o *potencial epistemológico de obras literárias negras americanas* e, por conseguinte, do conhecimento produzido por sujeitas(os) negras(os) americanas(os), mediante exame de suas obras literárias, no âmbito de nossa comunidade científica.

**Palavras-chave:** Literaturas negras americanas. Violência epistêmica. Problemas modelares. Soluções modelares.

**ABSTRACT:** Appropriating the hypothesis of epistemological potential of literary works (DURÃO, 2015), this article proposes a *epistemological potential of Black American literary works* and therefore, a knowledge produced by Black American people through literary works analysis in our scientific community.

**Keywords:** Black american literatures. Epistemic violence. Model problems. Model solutions.

*A Livia Natália Souza.*

Enquanto índice da saúde da comunidade científica em torno do GT de Literatura Oral e Popular, a observação da programação de seus debates, na reunião promovida no XXXIII Encontro Nacional da ANPOLL, oferecera uma amostra da diversidade tanto de abordagens de pesquisa circulantes entre a comunidade científica quanto de sujeitas(os) por nós investigadas(os)<sup>25</sup>. Do ponto de vista de nosso fazer-ciência, nesta diversidade encontramos terreno fértil a uma aprendizagem de literaturas (ou, dito de outro modo: de poéticas orais) habilitadas a formular novas perguntas e limites ao atual estado da teoria literária em, ao menos, dois aspectos: seja o atual estado de nossos recursos teóricos e metodológicos mais diretamente relacionados à comunidade científica das Poéticas Orais, no Brasil (tema explicitamente evocado na convocatória a este número da revista *Boitatá*); seja a um quadro mais geral, no tocante ao corpo de conhecimentos reconhecido como Teoria Literária (para muitos fins: teoria ocidental), enquanto disciplina estabelecida em nosso atual modelo acadêmico. A partir de tal lugar de conhecimento, a comunidade científica das Poéticas Orais, no Brasil, constitui uma amostra significativa ao campo dos Estudos Literários, em sua capacidade de formular questões, contemporâneas, à natureza de nossos temas de estudo, assim como à natureza de nossa produção, discussão e difusão de conhecimento, postulando

---

<sup>25</sup> Como atores relevantes, no campo das Poéticas Orais, habilitados à demonstração de tal diversidade, consideremos o GT de Literatura Oral e Popular (assim como as edições do Seminário de Poéticas Orais, realizado em seu âmbito), bem como os 26 números já publicados da revista *Boitatá*.



uma relação de mão dupla entre sujeitas(os) investigadas(os) e sujeitas(os) investigadoras(es) e assumindo, frequentemente, os corolários da referida relação.

Em uma palavra: a observação dos trabalhos do GT de Literatura Oral e Popular, levados a termo no XXXIII Encontro Nacional da ANPOLL, situam, de modo legítimo, o quanto as pesquisas contemporâneas desenvolvidas pela comunidade científica das Poéticas Oraís, no Brasil, fornecem ao campo mais amplo dos Estudos Literários novos problemas modelares, de relevância teórica e política, acerca de nosso fazer-ciência; e (central a este artigo) acerca do lugar das(os) sujeitas(os) que investigamos naquilo que Homi K. Bhabha denominara *equação conhecimento-poder* (BHABHA, 1998, p. 45). A isto, se dedica o presente texto: no cenário ora delimitado, discutir possibilidades e limites da teoria literária ante a hipótese de tomar a sujeitas(os) que investigamos, em vez de nossos Outros, enquanto sujeitas(os) cognoscentes<sup>26</sup>. Partindo da hipótese do potencial epistemológico de obras literárias (DURÃO, 2015) e dela nos apropriando, o presente texto propõe discutir, de modo elementar, o lugar do conhecimento produzido pelas sujeitas(os) que investigamos, mediante exame de suas obras literárias, no âmbito de nossa comunidade científica. Trata-se de uma discussão de cunho teórico, calcada no recurso a alguns textos recorrentes no campo dos Estudos Literários, no Brasil, acerca de problemas modelares de pesquisa em Literatura Oral (ou, mais especificamente, Poéticas Oraís). Como resultados esperados, formula-se uma pergunta visando aos modos de apreensão, em nosso fazer-ciência, de nossos Outros (enquanto objeto de investigação), assim como seu lugar na equação de produção e difusão de conhecimento vigente neste momento de nossa comunidade científica. Como hipótese norteadora, assinalamos o risco, da parte de nosso fazer-ciência, no estabelecimento da raça de nossos Outros, isto é: da racialização como operação teórica e metodológica circulante no atual estágio da comunidade científica debruçada sobre o tema; bem como da violência epistêmica imbricada nesta operação.

O presente texto visa à formulação de uma pergunta sobre nossos usos da teoria e, notadamente, nossos usos políticos do corpo de conhecimentos reconhecido como uma disciplina estabelecida, a Teoria Literária, no âmbito de nossa comunidade científica<sup>27</sup>. De maneira a apresentar os termos iniciais à referida pergunta, parte-se da formulação do problema de pesquisa central a *O local da cultura*:

O que exige maior discussão é se as “novas” linguagens da crítica teórica (semiótica, pós-estruturalista, desconstrucionista e as demais) simplesmente

<sup>26</sup> A despeito de sua condição de discussão teórica, no âmbito do dossiê ora proposto, o presente texto menciona a sujeitas(os) negras(os) americanas(os) não para limitar a estas(os) como tema privilegiado ou mesmo exclusivo de investigação em Poéticas Oraís mas, especificamente, para delimitar: o lugar de enunciação científica do texto e de sua autoria (com base em uma trajetória de investigação em literaturas negras americanas; e desde um compromisso político de enunciação de uma ciência negra); a contribuição de um marco teórico de pensamento negro contemporâneo a nossas discussões epistemológicas próprias ao GT de Literatura Oral e Popular. Em caso de êxito, a discussão fomentada neste texto apresentaria, ao fim, linhas iniciais à apreciação de sujeitas(os) negras(os) americanas(os) – e, de modo mais amplo, a sujeitas(os) que investigamos – em uma posição de produção, difusão e discussão conjunta de conhecimento por nós buscado, desde nosso lugar acadêmico.

<sup>27</sup> O presente artigo parte de texto anterior, intitulado “Violência epistêmica, redes intelectuais, sujeitas(os) cognoscentes”, originalmente divulgado no sítio do XXXIII ENANPOLL, realizado na cidade de Cuiabá, no ano de 2018 (no presente artigo, referido como: ALVES, 2018). À ocasião, a discussão integrava a mesa redonda intitulada “Internacionalização nas Letras e nas Linguísticas: em que línguas e com que parceiros?”, em companhia da Profª. Dra. Maria Teresa Celada (USP), da Profª. Dra. Maria Laura Pardo (UBA – Argentina) e do Prof. Dr. Eric Fernández Hernández (Universidade de Havana – Cuba), ademais deste articulista. Deste texto prévio, provém a leitura e apropriação da hipótese de Fábio Durão Akcelrud, tomada aqui aos fins da proposta deste dossiê.

refletem aquelas divisões geopolíticas e suas esferas de influência. Serão os interesses da teoria “ocidental” necessariamente coniventes com o papel hegemônico do Ocidente como bloco de poder? Não passará a linguagem da teoria de mais um estratagema da elite ocidental culturalmente privilegiada para produzir um discurso do Outro que reforça sua própria equação conhecimento-poder? (BHABHA, 1998, p. 45)

A título introdutório, propomos que, no estabelecimento da teoria enquanto *estratagema da elite ocidental*, reside a necessidade de uma vigilância epistemológica ante o caráter geopolítico da teoria, assim como uma necessária [e recorrente] identificação entre Teoria e Ocidente<sup>28</sup>. Tal constatação nos leva a examinar, no interior de nossa comunidade científica, o lugar da teoria em nossas formação e produção científicas; se trata, nos termos de Bhabha, de um lugar geopolítico ao observar que, malgrado o adjetivo *ocidental* esteja grafado entre aspas ao se reportar à teoria (ao corpo de conhecimentos de uma disciplina estabelecida), se mostra grafado em sentido mais absoluto ao designar as relações de poder (*o papel hegemônico do Ocidente como bloco de poder; elite ocidental culturalmente privilegiada*) e aquilo que, particularmente, nos interessa ao longo deste texto: nos termos de Bhabha, uma *equação conhecimento-poder*.

Não chega a ser ultrajante, penso eu, sugerir que a teoria literária, no sentido mais estrito de Kambouchner, que toma por objeto o “texto em geral”, não é, afinal de contas, algo com que precisemos ficar especialmente preocupados, se nosso interesse estiver nas características peculiares do texto escrito africano. Não decorre daí que devemos considerar desinteressante o projeto da teoria literária, novamente no sentido forte de Kambouchner; longe disso. Na medida em que a textualidade africana deixa de se conformar a uma teoria literária nesse sentido forte, isso é um problema da teoria, revelando-a como mais um princípio local que se faz passar por universal; e esse é um problema que só podemos começar a abordar, precisamente, através de uma análise séria dos textos africanos (APPIAH, 1997, p. 99)

No que tange à prerrogativa de cada lugar; e naquilo que tal ideia de lugar nos permite discutir os limites de uma universalidade das literaturas canônicas centroeuropeias (termo que contribui a uma compreensão das aspas do adjetivo em uma teoria “ocidental”); Appiah nos aponta, das páginas 96 a 108 de *Na casa de meu pai*, uma formulação modelar ao problema: quanto a nosso conceito de teoria literária; quanto ao âmbito da teoria literária, enquanto disciplina própria a um modelo acadêmico ocidental; quanto aos limites de uma perspectiva pós-estruturalista no exame de literaturas não-canônicas [ou, seguindo a pista de Gayatri Chakravorty Spivak, das literaturas de quem nós, Sujeitos, tomamos como nossos Outros]. Especificamente, o primeiro parágrafo da página 99 formula este problema, dois anos antes de *O local da cultura* fornecendo-nos, ademais, elementos a dois princípios metodológicos:

- a primazia ontológica do texto ante a teoria ou, dito de outro modo, a primazia de sujeitas(os) cognoscentes investigadas(os) mediante interpretação de seus textos literários, uma vez que "na medida em que a textualidade africana deixa de se conformar a uma teoria

---

<sup>28</sup> Mais adiante, no início da parte II deste mesmo capítulo, a teoria devém “teoria ocidental”, entre aspas; contemporânea a esta linha argumentativa de Bhabha, podemos reconhecer um argumento similar na introdução de *Cultura e imperialismo*, no momento em que Edward W. Said desenha sua hipótese de pesquisa, a desenvolver ao longo de seu ensaio; no capítulo 1 de *Introduction à une poétique du Divers*, em que Édouard Glissant, em diálogo com ambos textos, estabelece uma distinção entre Caribe e Ocidente - arrimada na enunciação do *droit à l’Opacité*, logo nas três primeiras páginas de *Le discours antillais*; em que Kwame Anthony Appiah discute o lugar da teoria ocidental na formulação de problemas teóricos acerca das literaturas africanas contemporâneas, no capítulo 3 de *Na casa de meu pai*.

literária nesse sentido forte [apropriado anteriormente de Denis Kambouchner], isso é um problema da teoria, revelando-a como mais um princípio local que se faz passar por universal";

- tomando em conta o questionamento a esta pretensão à universalidade, o início deste parágrafo nos oferece uma postura, política, ante um corpo de teoria literária de matriz centroeuropeia [que, dois anos depois, Bhabha sugeriria "teoria ocidental"] em sua pretensão à universalidade; e em sua centralidade em nossa formação, no sentido mais amplo do termo.

Ao seguir o gesto de Appiah ao situar as obras literárias africanas (e, em um sentido mais amplo, conforme à enumeração teórica anterior: as obras literárias não ocidentais), observamos que, em artigo recente, Fábio Akcelrud Durão (2015) disserta acerca de uma ideia, cara ao longo de todo este texto: o potencial epistemológico de obras literárias.

Em vista disso, torna-se óbvio o potencial epistemológico de obras literárias; com efeito, é mesmo possível dizer que cada uma das vertentes atuais da teoria, da hermenêutica ou estética da recepção até os *queer studies*, passando *New Historicism* e pós-estruturalismo, projeta um modelo de conhecimento específico a ser obtido a partir de textos ficcionais. A semiótica encontra neles construções verbais complexas, que permitem uma investigação aprofundada da natureza do signo; a desconstrução depara-se, através deles, com um fértil espaço para a demonstração do auto-desfazer de si da metafísica ocidental; o feminismo identifica tanto um veículo de cristalização de posições de gênero, quanto sua possível subversão; o pós-colonialismo, a consolidação de uma visão etnocêntrica ou a abertura para vozes oprimidas, e assim por diante... Portanto, discutir teoria literária em sua acepção mais ampla terá sempre como pressuposto a capacidade que a literatura exibe para ser algo epistemologicamente produtivo (DURÃO, 2015, p. 378-379)

Para fins de proposição de nosso problema, se mostra relevante sublinhar *o potencial epistemológico de obras literárias*. Para tanto, pressupomos 1) intercâmbios de pensamento em uma via de mão dupla, entre nossos referenciais e as obras literárias que investigamos, como condição necessária; e, como corolário, 2) a produção de conhecimento, por nossa comunidade científica, calcada na possibilidade de que *textos ficcionais* produzidos e difundidos por nossos Outros estejam habilitados, potencialmente, a *um modelo de conhecimento específico* acessível a nosso trabalho científico. No interior de nossa comunidade científica, uma resposta a nossa questão norteadora proporia a busca, constante, de nossa parte, do estabelecimento de uma via de mão dupla entre investigadora( ) e texto ficcional na qual a primeira parte da equação aludiria a uma( ) sujeita(o) de pesquisa; ao passo que, nesta segunda parte da equação, na qual situamos o texto e suas culturas, o texto e suas autorias, o texto e suas representações, o texto enquanto texto, o texto e seus Outros, aludiríamos, igualmente, a sujeitas(os) de pesquisa (ALVES, 2018).

(...) la tentative d'approcher une réalité tant de fois occultée ne s'ordonne pas tout de suite autour d'une série de clartés. Nous réclamons le droit à l'Opacité. Par quoi notre tension pour tout dru exister rejoint le drame planétaire de la Relation: l'élan des peuples néantisés qui opposent aujourd'hui à l'universel de la transparence, imposée par l'Occident, une multiplicité sourde du Divers (GLISSANT, 1997, p. 14)

A pós-colonialidade, em Bhabha, em contraposição à pós-modernidade, se apresenta como sintoma ("um salutar lembrete", na tradução de *O local da cultura*) da permanência, da vigência das relações coloniais, neocoloniais, na base das novas relações apresentadas como

nova ordem mundial. A partir daí, Bhabha apresenta a possibilidade de construções identitárias "de outro modo que não a modernidade" - especificamente, um modelo centroeuropeu de modernidade. Ainda que em diálogo com uma fórmula (Ocidente x \_\_\_\_\_), a proposta de Bhabha, ao menos na introdução de *O local da cultura*, soa por vezes demasiado alta em sua aposta transgressora, ao que vale a pena po-la em debate com a proposta de Glissant seja em *Introduction à une poétique du Divers*, no que este abre espaço à provisoriade das construções identitárias (das práticas desviantes), seja ao *droit à l'Opacité* que, além de estabelecer os limites a um conceito de compreensão, recorda-nos, igualmente "de modo salutar", nossa posição desde um modelo de ciência ocidental sempre com o risco de tomar a sujeitas(os) de investigação como nossos Outros, *peuples néantisés*, renovando um ciclo de violência epistêmica *imposée par l'Occident* de modo a naturalizar, mediante aplicação de um princípio local que se faz passar por universal, *une multiplicité sourde du Divers*. Assinalando tal gesto de naturalização, eis a primeira nota de rodapé a *Le discours antillais*, precisamente na menção a *l'Occident*: "L'Occident n'est pas à l'ouest. Ce n'est pas un lieu, c'est un projet". Ao que caberia, neste ponto, a sugestão de um terceiro princípio metodológico: uma vez aceita a primazia ontológica do texto e de sujeitas(os) cognoscentes investigadas(os) mediante interpretação de seus textos literários, caberia postular uma hipótese mais geral de nossas(os) sujeitas(os) de investigação, didaticamente, em posição externa ao Ocidente (seja segundo Bhabha, Appiah ou Glissant; e ainda que, geograficamente, estejam a oeste); em uma palavra, adotar a hipótese de que estas(es) sujeitas(os), frequentemente, enunciam desde um lugar-outro do qual enuncia a teoria.

No esforço que Durão assinala ao *discutir teoria literária em sua acepção mais ampla*, se justifica nosso recurso, no parágrafo anterior, ao termo *referenciais*: a acepção aqui proposta de Teoria, em um sentido largo, pressuporia uma via de mão dupla na qual as(os) sujeitas(os) negras(os) americanas(os), Outros de quens investigamos suas obras literárias, gozariam da prerrogativa de sujeitas(os) cognoscentes, tomando parte no jogo de produção, difusão e discussão de conhecimentos científicos acerca de suas [próprias] literaturas. Caso pensemos na citação a Appiah: sujeitas(os) habilitadas(os) a apontar limites ao atual desenvolvimento da teoria literária ocidental. Caso pensemos na citação a Glissant: sujeitas(os) cognoscentes que podem, eventualmente, enunciar desde uma posição impermeável às categorias disponíveis no atual desenvolvimento da teoria literária ocidental. Isto posto, o presente artigo discute bases elementares a uma pergunta norteadora, centrada no potencial epistemológico de obras literárias e, nos apropriando da expressão inicial de Durão, no *potencial epistemológico de sujeitas(os) que investigamos, mediante exame de suas obras literárias*. A título de resultados esperados, propomos uma nova questão epistemológica (habilitada a inteligibilidade e circulação no interior de nossa comunidade científica) acerca dos modos de apreensão, em nosso fazer-ciência, de nossos Outros (ou, doravante, ao longo de todo este texto: de [quens tomamos como] nossos Outros quando objeto de investigação), assim como de seu lugar na equação de produção e difusão de conhecimento, vigente neste momento de nossa comunidade científica. Como uma das hipóteses de trabalho, se estabelece que não apenas nós acadêmicas(os) – ou, em uma palavra: intelectuais – deslocamos e estabelecemos deslocamentos como, igualmente, as teorias efetuam deslocamentos ("as teorias deslizam"); e, uma vez compreendendo a teoria desde as obras que investigamos, as obras (se) (nos) deslocam; e, especificamente desde meu lugar de enunciação ou desde o lugar de minha teoria: as(os) sujeitas(os) das(os) quais as obras se mostram tributárias, igualmente, (se) (nos) deslocam. Uma vez estabelecendo textos ficcionais negros americanos como base de nosso *corpus* literário, a partir do qual nossa comunidade científica formula seus problemas modelares ora vigentes, recapitulamos os dois corolários a nossa apropriação de Durão, na base deste argumento e do programa de pesquisa nele imbricado:

- 1) no exame de obras ficcionais negras americanas, busca-se intercâmbios de pensamento de modo a estabelecer modos de produção, difusão e discussão de conhecimento entre sujeitas(os) de pesquisa e sujeitas(os) investigadoras(es); e
- 2) postula-se que a produção de conhecimento, por nossa comunidade científica, se fundamente na possibilidade de que *textos ficcionais* produzidos e difundidos por sujeitas(os) negras(os) americanas(os) estejam habilitados, potencialmente, a *um modelo de conhecimento específico* acessível a nosso trabalho científico de formulação de problemas, análises e aferições (ALVES, 2018)<sup>29</sup>.

Cabe investigar o quanto temos proposto novos problemas e soluções modelares, em nossa comunidade científica dos Estudos Literários no Brasil, visando à produção e difusão de conhecimento científico desde um lugar de enunciação onde somos sujeitas(os) cognoscentes e onde quens investigamos, igualmente, são sujeitas(os) cognoscentes; tal quadro nos leva a um problema epistemológico, com o qual necessitamos interrogar nosso fazer-ciência. Construir este problema implicaria uma concepção de ciência, antes de tudo, política, dizendo ao lugar do qual se enuncia e, como seu corolário, dizendo a que(m) serve, em um uso do verbo *servir* não em caráter axiológico, tampouco em uma posição utilitarista mas, de modo político, visando à pergunta: por quem enuncia nossa ciência; desde onde a enuncia; e com que(m) busca dialogar?

Si bien podemos reconocer la academia y sobre todo la academia asentada en el norte como lugar de enunciación privilegiada, luego de escuchar a las compañeras que están ubicadas en estos lugares, terminamos admitiendo que ‘el norte’ no es homogéneo como tampoco ‘el sur’. Tanto en un lado como en otro podemos encontrar compromisos con el pensamiento y el poder hegemónico o con su destitución. De lo que se trata entonces es de reconocer las especificidades de cada lugar y de potencializar articulaciones que permitan avanzar en la concreción de los objetivos político-académicos de un feminismo comprometido con la descolonialidad y ‘el antirracismo’ (MIÑOSO, 2014, p. 35)

Yuderkys Espinosa Miñoso (2014), no momento em que reconhecamos *la academia y sobre todo la academia asentada en el norte como lugar de enunciación privilegiada*, permite supor a violência epistêmica em nossos modos de compreender as literaturas de [quens tomados como] nossos Outros, apontando-nos a necessidade de uma vigilância epistemológica a reconhecer os lugares donde enunciam as(os) sujeitas(os) que investigamos; prevenindo, destarte, *compromisos con el pensamiento y el poder hegemónico* identificados a uma *academia asentada en el norte como lugar de enunciación privilegiada*. Convém, todavia, em nossas análises literárias, prevenir a fixação de um lugar de enunciação privilegiado, haja vista que “‘el norte’ no es homogéneo como tampoco ‘el sur’. Tanto en un lado como en otro podemos encontrar compromisos con el pensamiento y el poder hegemónico o con su destitución” (*Idem*, 2014): de um sul geográfico, não decorre, necessariamente, um sul epistemológico. Dito de outro modo: a posição geográfica não estipula condição suficiente à posição política. Como segundo elemento, a recusa a uma homogeneidade de nosso lugar necessita acompanhar a recusa a uma homogeneidade do lugar hegemônico. Dito de outro modo: da heterogeneidade do sul, não decorre, necessariamente, a

---

<sup>29</sup> Ainda que o uso do termo *aferições* pareça estranho a este campo semântico, podemos encontrar seu sentido ao acompanhar a proposta de Douwe Fokkema e Elrud Ibsch (2006) em sua exposição acerca da validação argumentacional em ciência literária; como exemplo paradigmático do que propõem como investigação no domínio da explicação de literaturas negras enquanto objeto de pesquisa, situemos a posição do texto de Eduardo de Assis Duarte (2010) enquanto exame taxonômico e estabelecimento de categorias norteadoras a investigações sobre literaturas negras brasileiras - em sua terminologia, *afrobrasileiras*.

homogeneidade do norte (ALVES, 2018). Eis, reposicionada, a pergunta inicial sobre o lugar do conhecimento (a “teoria ocidental” de Bhabha), assim como sobre nossa impermeabilidade a estas *producciones y difusiones otras del conocimiento*:

O que está em jogo quando se chama a teoria crítica de “ocidental”? Essa é, obviamente, uma designação de poder institucional e eurocentrismo ideológico. (...) Esta é uma manobra familiar do conhecimento teórico, onde, tendo-se aberto o abismo da diferença cultural, um mediador ou metáfora da alteridade deverá conter os efeitos da diferença. Para que seja institucionalmente eficiente como disciplina, deve-se garantir que o conhecimento da diferença cultural exclua o Outro; a diferença e a alteridade tornam-se assim a fantasia de um certo espaço cultural ou, de fato, a certeza de uma forma de conhecimento teórico que desconstrua a “vantagem” epistemológica do Ocidente (BHABHA, 1998, p. 59)

A citação de Bhabha (obtida em um dos textos fundantes ao atual estado do campo dos Estudos Literários, no Brasil), caso conduzida a suas últimas consequências, mostrar-nos-ia o quanto nossa disciplina, nos atuais termos, ao fim e ao cabo necessitaria da manutenção de [quens tomamos como] nossos Outros nesta posição, de modo imutável, enquanto pedra de toque desta “certeza de uma forma de conhecimento teórico que desconstrua a 'vantagem' epistemológica do Ocidente”. O deslocamento de nossos Outros traria em si o risco à desestabilização do conhecimento que produzimos sobre estes Outros. Como caso paradigmático de sujeitas(os) cognoscentes a questionar uma posição de alteridade na produção de conhecimento, a introdução de Francesca Gargallo a sua edição de *Feminismos desde Abya-Yalá. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (2014) retoma sua trajetória de estudo do feminismo americano, anteriormente desenvolvida em sua obra *Ideas feministas latinoamericanas* (2006), assinalando o quanto, ao tomar contato com feministas americanas não-ocidentais, percebe a centralidade de uma nova pergunta, epistêmica, acerca de seu lugar científico de enunciação ante a pluralidade de feminismos americanos – em seus próprios termos, *desubicarse*:

Gracias al diálogo que entablé con Maya Cú desde el afecto y el respeto mutuo, entendí que debía desubicarme del lugar de poder que me confiere la universidad, el saber institucionalizado y las normas políticas de la nación que se construye sobre la exclusión de los miembros que no quiere reconocer. (...) No obstante, por ese diálogo caí en la cuenta que tenía que desubicarme más, ir física y teóricamente al encuentro de las mujeres que desde otras condiciones de vida piensan y actúan para construir una vida mejor para las mujeres. Y que debía exponerme a ser aceptada o rechazada, desconocida o considerada una interlocutora válida, a partir de una reflexión sobre mi lugar como mujer blanca en la historia del racismo occidental y la hegemonía que reviste en la construcción y transmisión de saberes (GARGALLO, 2014, p. 20-21)

Em seu esforço de compreensão de feminismos americanos não-ocidentais, Gargallo estabelece uma base à formulação de novos problemas modelares, indagando a seu próprio lugar de produção de conhecimento sobre seus Outros: em nossas cartografias intelectuais, quens tomamos [como nós] também, indubitavelmente, como sujeitas(os) cognoscentes? Quens representam pontos no mapa e quens percorrem lugares conosco? Gargallo usa o verbo *desubicarse* assinalando a naturalização de seu próprio lugar de intelectual (gozando da prerrogativa à cartografia e à taxonomia dos feminismos americanos), de tal modo que a pergunta esboçada em seu epílogo à obra de 2006 (“¿Hacia un feminismo no occidental?”)

devém prólogo, em 2014, com vistas a compreender, desde o reconhecimento de seu lugar acadêmico ocidental, a estas sujeitas cognoscentes não-ocidentais que investiga(mos). Ao *desubicarse*, correntes de pensamento feminista americano não-ocidental poderiam nos ser dados a conhecer, à luz de um princípio afim ao *droit à l'Opacité* de Glissant.

Embora não haja pesquisa sem interpretação, existe interpretação sem pesquisa. Esta última requer rigor; na ciências exatas, ela exige verificabilidade: reproduzindo-se fielmente as condições de um experimento, o resultado será sempre o mesmo (DURÃO, 2015, p. 383-384)

Reconhecer um problema em nossa percepção e reconhecimento dos referenciais teóricos de [quens tomamos como] nossos Outros nos remete à imagem dos micróbios ao microscópio (nos moldes do que Costa Pinto propusera a Abdias do Nascimento, em sua intervenção no I Congresso Brasileiro do Negro, em 1959): sob a égide de objetividade do fazer científico (cenário no qual se justificaria nossa adoção de procedimentos atinentes a ciências exatas, notadamente a verificabilidade mediante constância de condições de experimentação), se alojaria a violência epistêmica contra sujeitas(os) negras(os) cujos textos investigamos. Ao enunciar um princípio de verificabilidade a textos literários não-canônicos, em oposição ao exercício de interpretação [como prerrogativa] a textos canônicos, subjacente a esta distinção metodológica residiria um problema epistêmico: a textos não-canônicos, escritos por [quens tomamos como] nossos Outros, nossa prática científica reserva o princípio de verificabilidade pois “reproduzindo-se fielmente as condições de um experimento, o resultado será sempre o mesmo” (DURÃO, 2015; ALVES, 2018). Dadas tais condições, se compreenderia nossa escolha de reservar às literaturas não-canônicas o domínio da explicação (próprio às ciências exatas), reservando a compreensão (própria às ciências humanas) ao exame das literaturas canônicas, mediante o método interpretativo. A literariedade, como conceito a distinguir a natureza do que investigamos, devém critério de definição do literário [aplicado por nós intelectuais, de modo discricionário] e, em última instância, como critério do humano. Na ausência de literariedade, migra-se da compreensão à explicação.

Em tal quadro, como consequência, nosso acúmulo de conhecimento nos habilita a generalizações, a taxonomias, a assertividade acerca de [quaisquer] literaturas não-canônicas, assegurando a interpretação ao domínio de textos literários canônicos ou, em uma palavra, ao que nós, Sujeitos (ou nós, intelectuais), reconhecemos como Literatura: em vez de compreender as condições de possibilidade a uma fala de [quens tomamos como] nossos Outros, corremos o risco de atualizar, o tempo todo, uma interdição de [quens tomamos como] nossos Outros à posição de intelectuais; de sujeitas(os) cognoscentes; de formação de redes intelectuais, em suas consequências epistemológicas e políticas.

Sendo assim, o subalterno é alvo da violência epistêmica, se constituindo como o Outro do discurso colonial que ora deve estar por sua própria conta, ora deve estar sob sua tutela. (...) Ou seja, o subalterno não é aquele que não tem voz, mas é aquele que é continuamente falado pelo desejo do outro (SOUZA, 2018)

Ao Sujeito se reserva a fragmentariedade, o deslocamento, a multiculturalidade, a complexidade desde suas subjetividade e cultura híbridas; a [aqueles tomados como] nossos Outros, se reserva o domínio de uma identidade natural[izada] que, desde sempre, a conhecemos, identidade monolítica passível de explicação; cada indivíduo sempre se nos mostraria em condição de *representar* ao conjunto de sua raça e, neste uso do conceito de representação para compreender a este indivíduo enquanto conjunto da raça, passamos a falá-lo, continuamente, por nosso desejo. A violência epistêmica encontra terreno neste recurso à

racialização de um Outro apenas possível em nosso discurso de Sujeito, de intelectual: nas palavras de Bhabha (1998, p. 59), “o déspota turco de Montesquieu, o Japão de Barthes, a China de Kristeva, os índos nhambiquara de Derrida, os pagão de Cashinawa de Lyotard”.

Frequentemente, assumimos que as pessoas com as quais trabalhamos, para as quais ensinamos, com as quais deixamos nossos filhos na escola, que sentam ao nosso lado, vão agir e sentir de maneira predefinida por pertencerem a determinada categoria de raça, classe social ou gênero. Esses julgamentos por categorias têm de ser substituídos por relações completamente humanas que transcendam as diferenças criadas por raça, classe e gênero como categorias de análise. Necessitamos de novas categorias de conexão, novas visões de como podem ser nossas relações com os outros (HILL COLLINS, 2015, p. 15)

Percebemos a ideia de vigilância epistemológica nesta citação de Patricia Hill Collins, neste Sujeito enquanto “pedaço do opressor que está plantado profundamente em cada um de nós”. Apenas a [aqueles tomados como] nossos Outros cabe falar de raça, ao passo que atribuí-la ao Sujeito não faria o menor sentido: a racialização como natureza de [quens tomamos como] nossos Outros; ao Sujeito, cabe homogeneizá-los haja vista sua prerrogativa de complexidade; nossas hipóteses suporiam, dadas tais condições, que [quens tomamos como] nossos Outros “vão agir e sentir de maneira predefinida por pertencerem a determinada categoria de raça, classe social ou gênero”, em nome de um princípio de verificabilidade, próprio a nossa legitimação como ciência (ALVES, 2018).

Reconhecendo o potencial epistemológico de obras literárias, avançando ao potencial epistemológico das(os) sujeitas(os) que investigamos, mediante exame de obras literárias, tal constatação nos levaria a propor um modelo de produção e difusão de conhecimento tributário não de uma relação sujeito-objeto, mas de uma relação sujeita(o)-sujeita(o), aceitando e enfrentando seus corolários no interior da teoria literária. Justifica-se o cuidado de Achille Mbembe, na introdução a *Crítica da razão negra* (2014), ao demonstrar o quanto nosso epistema ocidental, de base centroeuropeia, estipula o par Negro/raça para tratar conceitualmente a diferença como problema científico; em tal modo de conceituar a diferença, [aquilo que identificamos como] o Negro ocuparia uma posição necessária (ou um *telos*) de Outro de uma Europa tomada a si própria de modo homogêneo.

Para apreender com mais exactidão a importância destes perigos e possibilidades não é de mais recordar que, de uma à outra ponta de sua história, o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e de sua manifestação em seu ser primeiro ou ainda, no seu próprio espelho (MBEMBE, 2014, p. 10)

A partir de Mbembe, cumpre assinalar o quanto, em nosso fazer-ciência, corremos o risco de adotar esta *posição necessária de Outro* às literaturas que investigamos, assim como perceber nosso próprio lugar enquanto lugar natural[izada]mente ocidental, salvaguardando, destarte, nossa prerrogativa de análise de [quens tomamos como] nossos Outros. Subsequente ao par Negro/raça, Mbembe nos assinala dois aspectos a uma definição daquilo que tomamos como Negro[raça]: nem a definição do ser-negro, tampouco a pertença a este ser-negro, competem às(aos) sujeitas(os) por elas categorizadas(os), ambas permanecendo prerrogativas do Sujeito, da comunidade científica, do intelectual:

De seguida, deve-se ao facto de que ninguém – nem aqueles que o



inventaram nem os que foram englobados neste nome – desejaria ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal. (...) Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada (*Idem*, p. 11)

Isto nos levaria a uma consequência política, subjacente a nossas escolhas de referenciais teóricos, no exame de [quens tomamos como] nossos Outros: tal problema repousaria na adoção de um epistema centroeuropeu (ou euro-americano, acompanhando o termo de Mbembe) em nossa construção de problemas modelares, assim como de soluções modelares no interior de nossa comunidade científica. Na base deste epistema, permaneceria a justificação: de nossos referenciais teóricos; de tomar as literaturas investigadas, necessariamente, como literaturas de nossos Outros; do Outro como aquele dotado de raça.

Isto posto, cabe promover um lugar no qual compreendamos nossas(os) sujeitas(os) de investigação, mediante interpretação do potencial epistemológico de suas obras literárias, enquanto sujeitas(os) cognoscentes com a prerrogativa de redes intelectuais; ademais, cabe promover a compreensão de nosso lugar enquanto sujeitas(os) cognoscentes, com prerrogativas similares. Destarte, a tarefa de pensar o potencial epistemológico de sujeitas(os) negras(os) americanas(os), mediante exame de suas obras literárias, possibilitaria a formulação de novos problemas modelares a nossa comunidade científica, de maneira a ler a estas(es) intelectuais não como matéria-prima mas, notadamente, como sujeitas(os) cognoscentes em agência, em devir.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Alcione Correa. O paradoxo de Córdoba: sujeito cognoscente e violência epistêmica. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 1, p. 9-24, jan./jul. 2017. Disponível no sítio <<http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4216>>, último acesso em 27 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. Violência epistêmica, redes intelectuais, sujeitas(os) cognoscentes. XXXIII ENANPOLL – 2018. **Encontro Nacional da ANPOLL**. Produção de conhecimento, liberdade intelectual e internacionalização: homenagem ao Prof. Antonio Candido. UFMT, *Campus* de Cuiabá. Disponível em: <<http://anpoll.org.br/eventos/enanpoll2018/wp-content/uploads/2018/06/Artigo-Anpoll-Alcione-Enanpoll.pdf#page=15&zoom=auto,-89,755>>.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão da tradução de Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación. **Debate feminista**, volumen 24, octubre 2001, p. 230-252. Disponível no sítio <[http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/024\\_14.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/024_14.pdf)>, último acesso em 28 de abril de 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005, 3a. reimpressão (Coleção Humanitas)

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afrobrasileira. **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XIV, n. 23, jul-dez. 2010, p. 113-138.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA** [online], 2015, vol. 31, n. spe, p. 377-390. Disponível no sítio <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci_abstract&tlng=pt)>, último acesso em 21 de abril de 2018.

FOKKEMA, Douwe W.; IBSCHE, Elrud. A compreensão e sua validação argumentacional. **Conhecimento e compromisso: uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários.** Tradução de Sara Viola Rodrigues *et alii*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006, p. 31-38.

GARGALLO, Francesca. La pregunta por los feminismos no-occidentales de América Latina. **Feminismos desde Abya-Yalá. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América.** Ciudad de México: Editorial Corte y Confección, 2014, p. 17-23 (El texto de la presente obra corresponde a la edición venezolana. La obra fue distinguida con Mención Honorífica del Premio Libertador al Pensamiento Crítico, Venezuela, 2013). Disponível no sítio <<http://francescagargallo.wordpress.com/>>, último acesso em 29 de abril de 2018.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers.** Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. **Le discours antillais.** Paris: Gallimard, 1997. (Folio Essais, 313)

HILL COLLINS, Patricia. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. **Reflexões e práticas de transformação feminista.** Renata Moreno (org.). São Paulo: SOF, 2015. p. 13-42 (Coleção Cadernos Sempreviva. Série Economia e Feminismo, 4). Disponível no sítio <<http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2016/01/reflex%C3%B5espraticasdetransforma%C3%A7%C3%A3ofeminista.pdf>>. Último acesso em 30 de abril de 2018.

MBEMBE, Achille. Introdução: o devir-negro do mundo. **Crítica da razão negra.** Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014, p. 9-24.

MIÑOSO, Yuderkis Espinosa; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa. **Tejiendo de otro modo.** Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Yuderkis Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (editoras). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. Disponível no sítio <[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\\_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)>. Último acesso em 20 de abril de 2016.

KUHN, Thomas S. Prefácio. **A estrutura das revoluções científicas.** Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira; revisão de Alice Kyoko Miyashiro; produção de Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis. São Paulo: Perspectiva, 1995, 3a. edição, 2a. tiragem, p. 9-18 (Coleção Debates).

GT LITERATURA ORAL E POPULAR. XXXIII ENANPOLL – 2018. Mauren Pavão Przybylski (Coordenadora). **Encontro Nacional da ANPOLL.** Produção de conhecimento, liberdade intelectual e internacionalização: homenagem ao Prof. Antonio Candido. UFMT,

*Campus* de Cuiabá. Disponível em: <<http://anpoll.org.br/eventos/enanpoll2018/wp-content/uploads/2018/06/Programac%CC%A7a%CC%83o-GT-Literatura-Oral-e-Popular.pdf>>.

SOUZA, Livia Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. **Revista Crioula**, n. 21, p. 25-43, 30 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/146551>>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

[Recebido: 18 jan. 2019 – Aceito: 25 jul. 2019]

## SEÇÃO LIVRE

## A PERFORMANCE DA DEFESA TÉCNICA NO TRIBUNAL DO JÚRI

Alexandre Ranieri (Estácio-FAP/SEDUC-PA)

Fernando Pessoa (Estácio-FAP)

Larissa Melo (Estácio-FAP)

**RESUMO:** A partir dos primeiros resultados do projeto de pesquisa *A performance oral dos operadores do Direito* desenvolvido junto à Universidade Estácio FAP por alunos de Iniciação Científica que visitaram, durante o segundo semestre de 2018, o fórum criminal de Belém. O resultado aqui apresentado trata da importância da performance no exercício da atividade jurídica pelos integrantes da defesa técnica no Tribunal do Júri, instituição colegiada que agrega leigos em matéria jurisdicional. Nesse sentido a teatralização alcança ainda maior valor tendo em vista que os operadores precisam fazer com que, além de defender as suas teses, os membros desse corpo de jurados entendam a norma, a doutrina e a jurisprudência.

**Palavras-chave:** Performance. Defesa. Júri. Teatralidade

**ABSTRACT:** Based on the first results of the research project *The oral performance of the operators of the Law* developed by the Universidade Estácio FAP by students of Scientific Initiation who visited during the second half of 2018. The result presented here deals with the importance of performance in the exercise of the legal activity by the members of the technical defense in the Court of the Jury, collegiate institution that aggregates laymen in jurisdictional matters. In this sense, theatricality reaches even greater value in view of the fact that, in addition to defending their theses, the members of this body of jurors must understand the norm, the doctrine and the jurisprudence.

**Keywords:** Performance. Defense. Jury. Theatricality

### 1. Introdução

A ideia deste artigo, feito a seis mãos, surgiu a partir dos estudos feitos durante o projeto de pesquisa *A performance oral dos operadores do Direito*, desenvolvido na Universidade Estácio de Sá (FAP) durante o segundo semestre de 2018.

A princípio pode parecer controverso associar as poéticas da voz aos estudos Jurídicos. A suposta rigidez do Direito parece destoar tanto no que concerne aos métodos de estudo quanto ao objeto de investigação.

O Direito é quase sempre associado à dureza das suas legislações, resumido no brocardo latino *Dura lex, sed lex* (*A Lei é dura, mas é a Lei*), que se reverte nos seus estudos teóricos ou na materialização de processos que se avolumam em órgãos públicos e escritórios advocatícios.

Mas somos seres poéticos. Talvez até tenhamos que cunhar um termo para nos designar: *Homo Poeticus*. E, por termos essa natureza, a todo momento nossas ações podem extrapolar as situações performáticas orais tradicionais, adentrar nosso cotidiano e guiar nossas vidas até mesmo em situações triviais como o ambiente de trabalho.

Nesse sentido, estudar a performance oral dos operadores do direito é entender que, no cotidiano deles e em especial daqueles que atuam no Tribunal do Júri, há uma maneira de contar o que aconteceu do ponto de vista de uma das partes do processo e que para dar voz a vítima e acusado é preciso também reviver os fatos e penetrar numa outra camada da realidade que vai além das folhas do processo.

Essas sustentações orais, bem como os textos jurídicos de uma maneira geral, encontram-se dentro da Ciência do Direito, regida, segundo Miguel Reale Junior, por três instâncias: Fato, Valor e Norma. O Fato é o ponto inicial de um processo; o Valor age como ponto de vista de cada uma das partes e a Norma é responsável por determinar se a valoração, de acordo com a ótica aplicada, confere ao fato apresentado, consistência jurídica (REALE, 1994).

Todavia, dentro da prática jurídica oral, a gestualidade, a teatralidade e a performance oral são espécies de valorações que percorrem toda a sustentação dos operadores do direito.

A performance do advogado confere valoração ao texto oral, indicando o ponto de vista deste, do início ao fim. Desde o entendimento do fato que, narrado pelo advogado, vai ganhando contornos persuasivos com a gestualidade; passando pelo próprio valor, em si, até chegar na teatralidade da sustentação oral que pode desembocar na aplicação da norma, agora redimensionada pela performance oral.

É nesse sentido que reiteramos que existe uma poética do cotidiano que rege situações formais e informais e que implica sincronia entre o corpo e a voz na produção de um instante que convida o interlocutor a participar do momento performático. Dessa forma, a percepção sensorial e estética leva ao fruir estético. Esse efeito teatral assemelha-se ao que Paul Zumthor chama de *mousikè*, que se refere à dança, à música, vocal e instrumental, às estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra em conjunto (ZUMTHOR, 2005).

Através dessa energia vocal e corporal dispensada pelo operador *performer* é que se pode promover o envolvimento do interlocutor e, por conseguinte, o convencimento.

Não por acaso Miguel Reale pergunta: “Que laços existem entre o fenômeno jurídico e o fenômeno artístico?” (2002, p. 9). Assim como no ditado popular “a arte imita a vida” a literatura imita a vida que é regida pelas Leis. Ao passo que a recíproca é verdadeira e a vida pode acabar imitando a arte fazendo das sustentações orais jurídicas verdadeira matéria artística.

No entanto, poderíamos ir mais a fundo e dizer que a própria vida é uma encenação. O *Homo Poeticus* nos difere dos animais, já que precisamos dessa capa social para nos distinguirmos dos outros seres e assim nos destacarmos enquanto sociedade. Nossas pulsões mais animais se reprimem quando nos investimos de nossos papéis cotidianos.

Com esse pensamento os pesquisadores do projeto adentraram o Fórum Criminal de Belém Romão Azevedo durante o segundo semestre de 2018 para assistir alguns julgamentos do Tribunal do Júri e a orientação inicial foi a de observarem tudo o que acontece, sentirem o “clima” tanto dos representantes legais das partes, como das pessoas que compõem o Júri e a plateia. Dessa forma é possível compreender essa situação de comunicação tão singular em suas particularidades.

Preferimos não citar nomes de acusados, testemunhas, promotores, defensores, juízes ou até mesmo casos por questões éticas, deixando assim, somente os nomes genéricos dos papéis desempenhados durante a atuação. Escolhemos tratar, pelo menos a princípio, de forma genérica apenas da atuação da defesa técnica (Defensores Públicos e Advogados de Defesa)

Antes de tratarmos das performances é preciso entender como funciona o Tribunal do Júri e o papel dos Operadores do Direito que nele atuam.

## 2. O Tribunal do Júri

A instância do Tribunal do Júri é prevista no art. 5º, inciso XXXVIII, da Constituição Federal (CF88), é um órgão especial do poder judiciário de primeira instância tendo competência para julgar os crimes dolosos contra a vida, sendo eles tentados ou consumados.

É composto por um juiz togado (juiz de direito), 25 jurados (juizes de fato), o representante do ministério público, representado pela figura do Promotor. Pode-se, ainda, ter a presença de um assistente de acusação. Por conseguinte, pode-se falar do advogado de defesa ou Defensor Público, representando a Defensoria Pública, os Oficiais de Justiça, Serventuários da Justiça, Secretários da Vara e os Policiais da Justiça. Dessa forma, devem ser julgados pelo Tribunal do Júri, os acusados que cometerem os delitos previstos nos Arts. de 121 a 127 do Código Penal Brasileiro (CP40).

São crimes dolosos contra a vida: homicídio; induzimento, instigação e auxílio ao suicídio; infanticídio e aborto. Dessa forma, os sete jurados que compõem o conselho de sentença, também conhecidos como “Juizes não togados” ou “Juizes de fato”, são sorteados entre vinte cinco cidadãos escolhidos semestralmente.

Para realização do sorteio dos membros que irão compor esse conselho, é preciso quórum mínimo de quinze jurados presentes, caso contrario, o júri é adiado. Os jurados que não comparecem ao julgamento quando marcado, precisam justificar a ausência sob risco de punição prevista em Lei (Lei nº 11.689/08).

Segundo a Lei 11.689/08 o tribunal é composto de cidadãos que são previamente solicitados, através de ofício, pelo juízo. Este ofício é enviado para empresa, órgão publico e demais lugares, que em seguida o responsável supracitado indica, seus funcionários que tenham sua idoneidade comprovada. Ademais, pode-se, também, participar como jurados os voluntários alistados previamente, que se apresentam em juízo, manifestando seu interesse.

Os requisitos para fazer parte do corpo de jurados são: a) ter entre no mínimo 18 anos completos; b) não ter antecedentes criminais; c) estar em dia com suas obrigações eleitorais. Além disso, essas pessoas devem concordar em prestar esse serviço gratuitamente. É obrigação desse colegiado julgar o fato e não o Direito, ou seja, cabe somente ao Juiz de Direito, como conhecedor da Lei, aplicar a pena de acordo com o veredito.

De acordo com o Art. 483 do Código Processual Penal (CPP), ao final do julgamento, o colegiado responde aos seguintes quesitos:

- I – Materialidade do fato;
- II – Autoria ou participação;
- III – Se o acusado deve ser absolvido;
- IV – Se existe causa de diminuição da pena;
- V – Se existe circunstância qualificadora ou causa de aumento de pena reconhecidas na pronúncia ou em decisões posteriores que julgaram admissível a acusação. (Decreto-Lei n 3.689/41)

A materialidade tem a ver com a existência do fato, ou seja, se este está de acordo com o que foi apresentado pela promotoria. Nesse caso, é preciso que os jurados decidam se houve a comprovação da efetiva ocorrência do crime. Se não há materialidade, o acusado não pode ser considerado culpado, pois não há como saber se o crime realmente ocorreu.

Sobre as circunstâncias qualificadoras Rogério Greco afirma que:

[...] considera-se *qualificado* o crime quando, geralmente, as penas mínima e máxima cominadas no parágrafo são superiores àquelas previstas no *caput* do artigo. Dissemos que os limites mínimo e máximo devem, como *regra*, ser superiores ao *caput*, uma vez que em algumas infrações penais pode ocorrer tão somente o aumento ou da pena mínima, ou da pena máxima cominada em abstrato, sendo, ainda assim, considerado como qualificado (GRECO 2017, p. 228).

As qualificadoras se referem aos motivos que levaram o acusado a cometer o crime, os meios que ele utilizou, os modos que executou e os fins por que cometeu o crime (GRECO,

2017). A maioria dos crimes previstos no CP possuem qualificadoras. Em relação aos delitos julgados pelo Tribunal em questão, podem estar relacionadas a homicídio qualificado.

Mas antes da instauração do corpo colegiado de “Juizes não togados” é preciso que eles entendam alguns dos princípios que regem o Tribunal do Júri. São quatro os Princípios Regentes: a presunção de inocência, a ampla defesa, a plenitude da defesa e a incomunicabilidade. Esses princípios normalmente são explicados aos jurados antes de iniciar cada sessão, sempre que houver algum membro novo no Tribunal do Júri.

O princípio da presunção de inocência diz que todo e qualquer acusado deve ser considerado inocente caso não tenha sido comprovada culpa. Ou seja, que a sentença não tenha transitado em julgado, quando encerra-se o processo definitivamente em todas as suas instâncias.

Por isso e levando em consideração o princípio da igualdade, Art. 5º da CF88, todo cuidado é pouco no momento da sustentação oral, pois em hipótese alguma a acusação ou a defesa pode taxá-lo como culpado ou ferir sua honra.

O princípio da ampla defesa é dividido em duas partes: a defesa técnica, segundo a qual, na ausência da defesa (Advogado ou Defensor Público), o processo é suspenso ou até anulável e a autodefesa do acusado, quando ele pode agir como o próprio advogado, ou ainda, se preferir, ficar em silêncio para não se incriminar segundo o Art. 5, inciso LXIII da CF88.

O princípio da plenitude de defesa, que ampara os representantes legais a utilizarem de argumentos jurídicos e extrajurídicos, sendo que esses elementos extrajurídicos devem ter conexão com o caso concreto.

Por fim, o princípio da incomunicabilidade, que é de extrema importância para a sustentação oral, pois os operadores de direito tem a missão de convencer e persuadir individualmente cada jurado, já que nenhum dos jurados, enquanto da vigência do julgamento, não podem ter qualquer contato com outras pessoas, nem mesmo entre si. Diferente do que ocorre nos Estados Unidos, onde os jurados podem conversar entre si para chegar a uma única conclusão sobre o caso.

Portanto, tanto maior é a missão do advogado em sua performance. Ele não deve convencer, nesse caso, os seus pares, conhecedores do Direito. Deve, por outro lado, convencer os representantes da sociedade, pessoas leigas que pouco ou nada conhecem do Ordenamento, da Jurisprudência ou da Doutrina Jurídicas.

Nesse sentido, a eloquência e a teatralidade tem papel ainda mais preponderante na estratégia de valoração do discurso e do convencimento do interlocutor. Por isso, cada gesto deve ser observado com cuidado. Mas, além dos gestos, deve-se estar atento às reações, os olhares e às expressões dos membros do Júri e dos demais ouvintes. Cada um deles tem papel importante na composição da paisagem oral que será formada (FERNANDES, 2007).

Segundo Frederico Fernandes “O auditório também é parte importante durante uma performance. A título de exemplo, são comuns rituais entre os indígenas para contar mitos, lendas e sonhos” (2002, p. 27). A troca de olhares e as expressões faciais, portanto, podem interferir na estratégia de persuasão do operador.

### **3. O papel da defesa no Tribunal do Júri**

Como visto anteriormente, são no mínimo três os operadores do direito que atuam diretamente no Tribunal do Júri: o Juiz, o Promotor e o Defensor Público ou Advogado de Defesa. Em alguns casos, pode-se ter um advogado assistente, contratado pelos interessados na acusação, auxiliando o Ministério Público.



Ainda que o Juiz de Direito seja figura preponderante a guiar as ações e impor a ordem sempre que necessário, neste artigo trataremos de duas figuras que atuam diretamente na argumentação e persuasão do auditório: o Defensor Público e o Advogado de defesa.

O Defensor é um Servidor Público designado para defender os direitos e representar o acusado quando este não possui os recursos necessários para custear sua própria defesa. Ele tem que garantir assistência jurídica integral gratuita, aos legalmente necessitados, prestando a orientação e a defesa em todos os graus e instâncias, de modo coletivo ou individual.

Já o Advogado de Defesa é um profissional contratado pela parte acusada, quando esta tem poder aquisitivo suficiente para não depender dos serviços de um defensor público. O Advogado de Defesa tem um contato maior com o réu e seus familiares.

Sua missão, tal qual a do Defensor Público, é resguardar os princípios constitucionais e verificar se estes estão sendo aplicados corretamente em favor de seu cliente. Sobretudo, defende também o processo, e o direito do processado. O advogado deve reivindicar, quando há a condenação, uma pena mais justa; resguardar o devido processo legal e garantir que seu cliente seja ouvido.

Depois de examinar o função do Tribunal e o papel dos Operadores do Direito responsáveis pela defesa, vamos analisar a performance destes frente ao Tribunal do Júri.

#### **4. A performance da defesa no Tribunal do Júri**

Antes de tratarmos da performance da defesa, alguns pressupostos e impressões devem ser ilustrados para entender o desafio que esses profissionais têm em mãos.

O “clima” num ambiente como esse não é dos mais agradáveis. Houve um crime. Morte. Famílias choram a perda de um ente, outras clamam pela absolvição de alguém que se crê inocente. Não é uma atmosfera de paz como o de um templo. O choro não é o pedido de uma providência divina. De todos os lados pede-se justiça. O ambiente é de “guerra”.

Além do clima tenso que perpassa toda a situação, de uma maneira geral, diríamos que o pré-julgamento é uma falha comum ao ser humano. Todos nós temos algum tipo de “pré-conceito” em menor ou maior grau. O noticiário político atual é prova disso. Toda hipótese levantada gera uma enxurrada de críticas e acusações. O próprio ditado popular “onde há fumaça há fogo” ilustra esse defeito humano.

Nos arriscamos a dizer que nem mesmo o Juiz, com todo o seu conhecimento acerca da matéria que julga pode ser completamente excluído desse defeito tão humano. Se nem ele seria capaz de escapar a isso, os Operadores do Direito responsáveis pela defesa devem trabalhar com a hipótese de que os membros do Tribunal do Júri em maior ou menor parte pré-julgam o acusado pelo simples fato deste estar sendo julgado. Ainda mais sabendo que antes dele fala o promotor de justiça, responsável por contar a versão dos fatos pela ótica da acusação. Sua missão, portanto é desfazer essa possível imagem pré-concebida.

Outro pressuposto importante é o de que a defesa deve reconstituir os fatos de forma desconstruir a versão exposta pela acusação e, para isso, devem usar todo o conhecimento que possuem sobre o caso e performatizar o seu ponto de vista sem esquecer que as pessoas que estão ali são leigas em matéria jurídica.

Em alguns casos é comum a defesa falar sobre a vida do acusado, sua rotina, o que faz da vida, quem são seus amigos, onde estudou, tentando desmistificar a imagem do assassino e trazer aos presentes a imagem de uma pessoa como outra qualquer.

Como dito na apresentação deste artigo, os pesquisadores do projeto foram ao Fórum Criminal de Belém e observaram a performance oral dos personagens em questão.

Em relação ao papel do Representante da Defensoria Pública, observou-se que, devido a grande demanda processual, não tem muito tempo para conhecer o acusado, a família e

muitas vezes nem o processo profundamente. Esse profissional por outro lado e pelo mesmo motivo, na maioria das vezes, possui uma maior experiência em tribunais em relação a maioria dos Advogados particulares.

Estes, muitas vezes, têm a oportunidade de conhecer a família, conversar melhor com o cliente e tentar fazer com que aquele ponto de vista seja alcançado. Que aquela forma de ver a vida e o mundo transpasse para outra realidade, outra vivência. Que os que escutem tenham a oportunidade de, por alguns momentos, simbolicamente, possam “calçar os chinelos” daqueles que estão ali, processados pelo Estado.

Comparando a atuação da defesa técnica em relação à acusação (Promotores e Assistentes de Promotoria) é interessante perceber a diferença no tom de voz. Enquanto a acusação utiliza um tom de voz mais elevado a defesa normalmente fala num tom de voz mais baixo em relação ao primeiro.

Acusar é sempre uma agressão ao outro. É por si só um ato violento. “Apontar o dedo” a outra pessoa significa imputar-lhe culpa. Como cabe aos Promotores e Assistentes de promotoria o papel de acusar, esse tom de voz mais elevado simboliza essa agressividade.

Por outro lado, quando a Defesa utiliza um tom de voz menos agressivo, é para tentar desfazer a ideia inicial deixada pela promotoria e esvaziar a percepção de que aquele que está sentado no banco dos réus, se não está lugar certo, pelo menos a ele não lhe cabe toda culpa.

## 5. Considerações finais

É comum na tradição oral situações de embate. Repentistas do nordeste, por exemplo, trabalham com improvisos e disputam entre si utilizando rima, ritmo e musicalidade. *Rappers* nos grandes centros duelam um contra o outro e ganham credibilidade nos seus grupos sociais.

No entanto, não estamos falando de uma disputa. O duelo, nesse caso, não é de um contra outro. O que se objetiva não é uma vitória interpessoal. Visa-se ao estabelecimento de uma verdade jurídica que está longe de ser absoluta. Uma verdade para fins de pacificação social e encerramento de um conflito.

O debate de ideias e argumentos pode levar, nesse caso ao encarceramento de um inocente ou a absolvição de um culpado. Da mesma forma que a não observação de certos atenuantes e agravantes pode gerar um aumento ou uma diminuição desmedida da pena.

Pode ser que “contra fatos não há argumentos” mas há sempre, no mínimo dois pontos de vista diante de um fato jurídico e para dar voz às partes processuais é que existe a figura do Advogado (*ad* = junto + *vocare* = chamar/convocar) aquele que é a voz ou empresta a sua voz diante de um tribunal àqueles que desafortunadamente precisam.

Como a missão de advogar e dar voz ao ponto de vista representado, é que Defensores Públicos e Advogados de defesa não podem apenas contar o que aconteceu. A performance, como dito no início, valora o discurso, a argumentação e a contra-argumentação do início ao fim, fazendo com que o dito possa ser melhor entendido.

Nesse processo – não como peça processual, mas como procedimento – é preciso adentrar à vida das pessoas, lambuzar-se em suas vivências. Como nós pesquisadores das Poéticas Oraís vivamente tentamos nos embrenhar nas matas, nos campos e nos serrados, vivenciando o dia a dia das pessoas na busca de entender o que dizem a partir de uma visão aproximada a delas.

Há um jardim em cada um de nós que precisa ser explorado, mas há também um “Grande Sertão” que pulsa ininterruptamente. E como saber dessas “Veredas que se bifurcam” só olhando laudas de processos? Como fazer com que uma terceira pessoa, ou terceiras pessoas, que não estavam lá no dia em que aconteceu o suposto delito, não

presenciaram a situação, entendam o ocorrido, senão tentando mergulhar no profundo das suas realidades e trazendo a tona em vozes e gestos os seus sentimentos e anseios?

É aí que entra a fruição como processo de percepção estética. Quando a arte imita a vida (*mimesis*) e nos faz sentir como se estivéssemos lá (*Catarsis*). Esse “presencismo” nos comove, nos induz e nos faz entender como a vida funciona (ARISTÓTELES, 2003).

Com isso, o Operador do Direito que tiver melhor oportunidade de aproximar a sua ótica à parte que defende, tem maiores possibilidades de performatizar sua defesa (ou acusação) no sentido de fazer com que o que se diga, toque, de fato, aqueles que escutam passivamente sentados, com a difícil tarefa de julgar e tentar encontrar uma verdade que encerre a questão.

Entretanto, não se pode ignorar que a técnica e o improviso são recursos que profissionais experientes fazem uso quando não se consegue um aprofundamento prévio.

Portanto, aqueles que conseguem aliar aprofundamento e técnica possuem maiores chances de terem suas teses aceitas perante, não somente o corpo de jurados, mas frente toda a sociedade ali representada.

Para maior aprofundamento dos estudos referentes a pesquisa em questão pretendemos analisar casos específicos, ou um conjunto de casos com a mesma temática para perceber se há alguma singularidade nas performances apresentadas pelos operadores.

Outra possibilidade de exploração prevista no projeto seria de analisar casos amplamente divulgados na mídia e tentar perceber se há uma performatização maior neste que em outros por conta da exposição e notoriedade dos casos.

Acreditamos que este é um estudo que se vincula ao campo das poéticas da voz, porque a análise vista deste ângulo nos permite entender essas manifestações como algo que gera fruição e, com isso, prazer estético. Nesse envolvimento entre os operadores do direito e seus interlocutores é que acreditamos realizar-se o convencimento.

Se a argumentação se dá quando termina o óbvio a performance pode ser encarada como reforço ao processo suasório, agregando valor aos argumentos utilizados para convencer o auditório da tese defendida.

Dessa forma, é possível impedir que um inocente seja considerado culpado, ou que um possível culpado se livre solto. Mas o contrário não seria verdade, e a performance não poderia ser usada para fins escusos? Em relação a isso, cabe ao operador e seu travesseiro decidirem se fazem uso deste recurso argumentativo para o bem ou para o mal. Cabe aos profissionais do direito decidirem se valores éticos e morais devem estar acima do dinheiro.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BORGES. Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores S. A., 1956.

**Código do processo Penal**, 1941.

**Código Penal**, 1940.

**Constituição Federal**, 1988.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: a poesia oral em sincronia**. São Paulo: UNESP, 2007.

**Decreto-Lei nº 3.689**, 1941

\_\_\_\_\_. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira.** São Paulo: UNESP, 2002.

GRECO, Rogério. **Curso de Direito Penal: parte geral, volume I.** Niteroi, RJ: Impetus, 2017.

\_\_\_\_\_. **Curso de Direito Penal: parte especial, volume II.** Niteroi, RJ: Impetus, 2017.

**Lei nº 11.689,** 2008.

REALE, Miguel. **Lições preliminares de Direito.** São Paulo: Saraiva, 2002.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

[Recebido: 27 fev. 2019 – Aceito: 07 jul. 2019]

**AS TRAMAS DO MITO DA B(Ô)TA NOS (DES)CAMINHOS DO ROMANCE  
MARAJÓ, DE DALCÍDIO JURANDIR**

Haelton Antônio Serrão de Carvalho (UFPA)

Josebel Akel Fares (UEPA)

Robervânia de Lima Sá Silva (UFT)

Zaline do Carmo dos Santos Wanzeler (UEPA)

**RESUMO:** O presente estudo tem como foco a *B(ô)ta* no romance Marajó de Dalcídio Jurandir, enquanto representação da figura feminina do imaginário amazônida. Nesse caminho, propõe-se a analisar esta figura mítica dotada de poderes zoomórficos no contexto das narrativas orais coletadas por Wanzeler (2014) na comunidade de Tentém, área rural do município de Cametá, região Nordeste do Estado do Pará, Brasil. E estabelecer um contraponto ao narrado por Dalcídio Jurandir no romance Marajó. O procedimento metodológico segue o da História Oral, com pressupostos da abordagem fenomenológica, a partir das memórias individuais colhidas por meio da entrevista oral semiestruturada e método de análise de conteúdo. No plano teórico, o estudo mobiliza uma bibliografia que incorpora as contribuições de Cascudo (1972 e 2002), Loureiro (2000) e Wanzeler (2014) para contextualizar a narrativa da *b(ô)ta* em seus diferentes significados e auxiliar na compreensão do que representa a personagem Ormindá, em Jurandir (2008). Em sua concepção empírica, nas narrativas orais coletadas, a *b(ô)ta* transfigura-se em mulher e, como na forma animal, carrega a expressão do desejo, da volúpia, do gozo inexplicável que só pode ser arrancado a força. Ormindá, em Marajó, é uma personagem bastante peculiar para representar a *b(ô)ta* como será analisado neste artigo.

**Palavras-chave:** *B(ô)ta*. Romance Marajó. Narrativa oral. Amazônia.

**ABSTRACT:** The present study focuses on *B(ô)ta* in the novel Marajó de Dalcídio Jurandir, as a representation of the female figure of the Amazonian imaginary. In this way, it is proposed to analyze this mythical figure endowed with zoomorphic powers in the context of the oral narratives collected by Wanzeler (2014) in the community of Tentém, rural area of the municipality of Cametá, northeastern region of the State of Pará, Brazil. And establish a counterpoint to the narrated by Dalcídio Jurandir in the novel Marajó. The methodological procedure follows that of Oral History, with presuppositions of the phenomenological approach, from the individual memories collected through the semi-structured oral interview and content analysis method. At the theoretical level, the study mobilizes a bibliography that incorporates the contributions of Cascudo (1972 and 2002), Loureiro (2000) and Wanzeler (2014) to contextualize the narrative of *b(ô)ta* in their different meanings and help in understanding what represents the personage Ormindá, in Jurandir (2008). In its empirical conception, in the oral narratives collected, the *b(ô)ta* is transfigured into a woman and, as in the animal form, carries the expression of desire, of voluptuousness, of inexplicable joy that can only be wrested from strength. Ormindá, in Marajó, is a very peculiar person to represent the *b(ô)ta* as will be analyzed in this article.

**Keywords:** *B(ô)ta*. Romance Marajó. Oral narrative. Amazon.

## 1. Introdução

Já dizia Roland Barthes, semiólogo francês, “inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida” (BARTHES, 1971, p. 19-20). Sem dúvida, as histórias contadas são a principal maneira pela

qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. Assim sendo, não resta dúvida de que a narrativa mitológica é uma forma de conhecimento, similar a própria realidade, sendo “a voz que narra, a voz que educa o mundo” (PADINHA, 2009, p. 119).

Zeus, Hera, Poseidon, Afrodite, Ares, e uma série de figuras mitológicas do panteão grego já foram narradas, pesquisadas, estudadas e transportam ensinamentos sobre o homem há séculos, mas a vez neste artigo é de um mito pouco exposto que serve de grande reflexão, e que se torna universal por tratar de conflitos, dicotomias humanas, por ser fonte para a educação de comunidades a beira de rios, lagos e florestas, dentro da América Latina, Brasil, Amazônia, Pará. Conta-se sobre um animal que se transforma em mulher, provoca desejos, volúpias e morre na certeza de que se não morrer, mata! Fala-se da *b(ô)ta*, a imagem feminina do mito do boto, do caboclo Don Juan, o namorador de ribeirinhas.

Dalcídio Jurandir, um grande escritor marajoara, é quem traz a narrativa mitológica com tanto primor, riqueza de detalhes, proximidade com a realidade, desta vez uma mitologia amazônica, do povo amazônico, uma realidade anfíbia, em que o homem e a mulher vivem do rio e da floresta, em que cidades são construídas com vista à água, casas levantadas com canelas entre manguezais e barrancadas, um tempo estático como outrora dizia Loureiro (2000, p. 64).

Na obra *Marajó* de Dalcídio Jurandir, a qual faz parte do Ciclo do *Extremo Norte*, escrita entre 1939 e 1978, há uma quebra com uma tradição literária sobre a Amazônia, marcada pela grandiloquência de imagens, na tentativa de revelar uma natureza opulenta e majestosa. O autor traça um painel da Amazônia através do personagem Alfredo e sua parentela. No entanto, em *Marajó*, é Missunga, filho de rico fazendeiro, o herdeiro da fortuna e das facetas insensíveis do proprietário que possui o bem, e mais bens agrega à cadeia de “deslimites” próprios dos donos de tudo. Há então a primeira peculiaridade que chama a atenção para o texto: não é o esperado Alfredo que apresenta as narrativas marajoaras, mas Missunga. E é a partir dele que há o adentramento ao universo mítico amazônico, com suas mães-d’água, botos e cobras.

O interesse em estudar o mito da *b(ô)ta*<sup>30</sup> no contexto da obra *Marajó* de Dalcídio Jurandir, surgiu durante o desenvolvimento da dissertação de Mestrado em Educação “**Boto em gente, gente em boto: saberes, memória e educação na Amazônia**”, orientada pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josebel Akel Fares, defendida em 2014 fora dos muros da Universidade do Estado do Pará, no Navio do IFNOPAP (*O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia*), uma das primeiras dissertações a serem apresentadas no Navio que carrega(va) o imaginário marcante do mito do boto, com apresentações em performance e vários outros trabalhos sobre a temática mítica.

No decorrer da construção da dissertação, uma das autoras deste artigo se deparou com a análise de várias obras que envolviam a temática do mito *do Boto*, entre elas: *Cobra Norato*, de Raul Bopp (2009); *Chapéu Virado: a lenda do boto*, de Salomão Larêdo (2001); *Marajó*, de Dalcídio Jurandir (2008); *Visagens, assombrações e encantamentos da Amazônia*, de Walcyr Monteiro (2005); *O chapéu do boto e o bicho folharal*, de Juraci Siqueira (2012); *Contos amazônicos: o baile do judeu*, de Inglês de Sousa (1892); *Cenas da vida Amazônica*, de José Veríssimo (2011). Dessas e de outros textos, a configuração do boto foi traçada com o auxílio da memória oral de velhos moradores de Cametá, interior do Pará. A grande questão era que na *Mitopoética do Boto* o que predominava, segundo a pesquisa, era a figura masculina do mito, enquanto a feminina era comentada uma vez ou outra, em um texto ou outro, com restrição e um tabu ainda maior que o masculino, o boto.

<sup>30</sup> Optou-se pela forma linguística *b(ô)ta* para diferenciar o vocábulo que representa o mito feminino do boto, por jogar que na sua forma *bota* pode haver uma confusão semântica e sonora com o calçado *bota*, por serem homógrafas.

Durante a coleta de dados realizada em 2013 por Wanzeler (2014), a memória oral traçou um perfil de *b(ô)ta* que vai da figura de proteção materna, “bota parturiente”, à figura desejada de “*mulher fatal*”, aquela que “se parecia com mulher e quando morta na praia o caboclo não poderia fugir à tentação (...). É por demais bom, mas bom mesmo que mata. Não tem mulher igual. Mata. É uma areia gulosa” (JURANDIR, 2008, p. 117).

A partir desse momento, o interesse foi despertado, aguçado, incentivado, fertilizado pelas várias possibilidades de interpretação mítica da personagem, que para Dalcídio Jurandir era filha da *Mãe-d’água* ou *filha de boto*, a bela e sedutora *Ormindá*. É ela quem deverá ser morta para o homem reafirmar seu poder fático de homem viril, a bota deve ser morta para provocar o prazer no caboclo, algo como um impedimento ou ruptura sobre o poder masculino na sociedade, como se para “dominar” uma mulher fosse preciso vê-la morta, anulada, fragilizada, pois todo seu encanto é momentaneamente “quadrado”, seu poder sobre o varão diminuído, mas como em uma antítese, o poder na morte é potencialmente elevado, pois “mata o homem de prazer”. Essa é só uma hipótese a ser seguida, mas que poderá ser negada ou esmiuçada com novas leituras e releituras.

Afinal, Dalcídio Jurandir é mestre em revelar a majestosa natureza e seus mitos, construindo, poderíamos dizer, uma *mitopoética* mais próxima da “realidade” cabocla do que qualquer outro autor. Por isso virá dele, o analisar da literatura de expressão amazônica, em seu universo ficcional, que além de arte, emoção e prazer, é um poderoso instrumento para a sensibilização da consciência humana e para a expansão da análise do mundo e de conflitos internos pouco (re)velados. É nele que podemos analisar o mito da *b(ô)ta*, sua descrição, seus encantamentos e (re)velar traços e tabus engendrados na poética mitológica, “restrições do dizer e do ouvir” que também nos levam a pensar o papel da mulher como coadjuvante até mesmo no mito.

Do ponto de vista metodológico, este artigo é desenhado com o *cópus* coletado em 2013 por Wanzeler (2014), na comunidade de Tentém, área rural do município de Cametá, região Nordeste do Estado do Pará, Brasil. Segue os caminhos da História Oral, com pressupostos da abordagem fenomenológica, a partir das memórias individuais colhidas por meio da entrevista oral, semiestruturada e método de análise de conteúdo. A escuta, coleta e registro de narrativas orais contadas por populares cametaenses soma-se à existência de uma produção de livros, artigos periódicos, dissertações e trabalhos publicados em diferentes períodos que ajudam a conhecer e pensar as origens e os outros sentidos do mito do(a) boto(a) na vida das populações da Amazônia paraense.

Assim, uma vez apresentados os elementos introdutórios, o trabalho segue composto por outras três partes: *As origens e caracterização do Boto e da Bota*; “*Ormindá, é boa que só bota*”, tópico em que há aprofundamento entre a configuração do mito da *b(ô)ta* e a personagem Ormindá do romance Marajó. Por fim, são feitas algumas *considerações finais* acerca deste exercício interpretativo dos autores presentes.

## 2. As origens e caracterização do boto e da *b(ô)ta*;

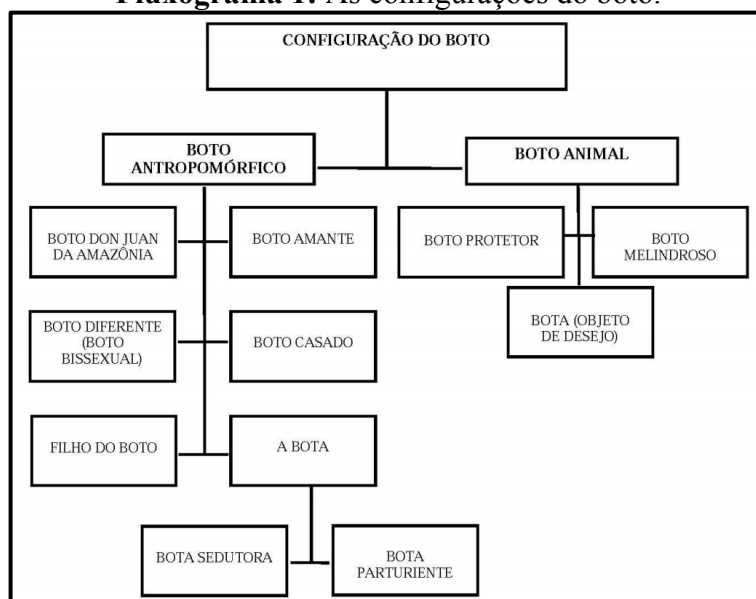
Da Grécia Antiga até se deparar com o nado lascivo nos rios amazônicos, o boto empresta o cio, luxúria, elegância e sedução de seu parente mais próximo, o golfinho páfio que nada ao lado de figuras mitológicas como Afrodite (Vênus), a deusa do amor e da beleza nascida do pênis decepado de Urano que caiu no oceano. Eros, deus do amor, segue a deusa resplandecente cavalgado em um golfinho que pode ser encontrado junto ao tridente de Poseidon (Netuno). Além disso, é a imagem do animal que deuses preferem se transfigurar para envolverem sexualmente com os/as mortais. Também são considerados “piratas”

castigados por Eros que arrependidos se tornaram amigos dos homens e conduzem os naufragos à salvação (CASCUDO, 2002).

Em torno do delfim, encontram-se as predileções no panteão grego por amigos-rapazes novos, inseparável de Afrodite e com os elementos clássicos do mediterrâneo. Mas o Boto amazônico consagra-se nos ciclos de sedução ribeirinha, semelhantes a outros deuses, Júpiter e Netuno que se transformavam em animais para namorar mulheres mortais da terra. Empédocles, na doutrina de reencarnação dos pitagóricos, também lembrava um peixe que saltava para fora do mar: “Vagabundo exilado da divina existência [...] fui outrora um rapaz e uma rapariga, um arbusto e um pássaro, um peixe que salta para fora do mar” (LE GOFF, 2003, p. 434). Poderia ele lembrar o Boto? E o grande Oceano, Okeanós que Vernant (1973, p. 73) diz ser irmão de Mnemosyne, deusa da memória, mãe das musas. Em Hesíodo (2012), ele é o senhor dos oceanos e rios, morador de um palácio no fundo das águas, o que pode lembrar a morada do Boto? (WANZELER, 2014).

Na Amazônia, não se trata mais de golfinho páfio, mas de boto sedutor, melindroso que pode transfigurar-se em: Boto Don Juan da Amazônia; Boto Amante; Boto Diferente (bissexual); Boto Casado; Filho do Boto; **Bota (Sedutora e Parturiente)**; Boto Protetor; Boto Melindroso e **Bota (objeto de desejo)**. Observe como Wanzeler (2014) apresentou as Configurações do Boto em sua dissertação de mestrado através das narrativas orais de velhos cametaenses:

**Fluxograma 1: As configurações do boto.**



Fonte: Wanzeler (2014).

Não importa o (codi) nome, a Mitopoética Amazônica representada pela voz dos intérpretes da pesquisa de Wanzeler (2014), associam em sua maioria a figura do boto a de um sedutor de moças ribeirinhas nos principais afluentes do rio Amazonas, e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite, transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para a água e volta a ser Boto. Caráter típico do Don Juan da Amazônia.

### 3. Entre Cameté e Marajó: “Orminda é boa que só bota”



Cametá é uma cidade do interior da Amazônia, localiza-se à margem esquerda do rio Tocantins, no Nordeste paraense, conhecida como “Terra dos Romualdos”, “Pérola do Tocantins”, “cidade invicta da Cabanagem” e mitológica por natureza, conserva um ar tipicamente interiorano, com casarões antigos típicos da Belle Époque que se entrecruzam com árvores e plantas. Os cametaenses são donos de um dialeto tipicamente paraense, reconhecido por usos de expressões populares como: teteé (atoa), pitiú (odor característico do peixe), parente (saudação típica), mundiar (seduzir), entre outras. São singulares em suas tradições, pois ainda conservam, apesar da proximidade com a capital do Estado, Belém, uma “lentidão” que se opõe a agitação da metrópole paraense. O tempo pelo interior passa diferente da agitação das grandes cidades, a apreciação do relógio não “voa” como em Belém (Loureiro, 2000, p. 69).

Nas catacreses do rio Tocantins, há braços, cotovelos, cabeça de rio e em uma dessas partes fica a Comunidade de Tentém, com casas feitas geralmente com poucos cômodos, quarto, sala/salão e cozinha quando não apenas um salão que funciona como o quarto, e uma cozinha em que muitos contadores/as domésticos envolviam seus pupilos:

Lá na Casa Grande... a casa era muito enorme... da minha mãe... minha mãe era a mãe do Salú... era a filha da casa... muito grande a casa dela... tinha capela (SANTA CRUZ, 2013).

A casa em que eu morava no Tentém era coberto com palha, era com miriti a parede, assoalho de açazeira que o papai tirava... era muito difícil. Sou a filha mais velha (RAIMUNDA, 2013).

Nem casa nós tinha, era um pedaço de casa... morando na casa do outro. Depois que nós trabalhamos junto, todos nós que compramos terreno e o pedaço da casa que era do finado Dezampo, primeiro era uma barraca onde nós morava. Nós morava junto com os dois velho. Eram três famílias. Era a família do velho Quinina, era a família da Bineca, a família do papai e os dois velhos... eram quatro famílias...[...] Quando nos se mudemos, já era casa grande, depois ele mandou desmanchar. Ficamos só num pedaço de casa, quase caindo na nossa cabeça (MARIA ZÉLIA, 2013).

É neste ambiente de pertencimento que as vozes antigas de cametaenses natos narram o boto, entrelaçam realidade e ficção, educam através da voz, falam com a memória e contam um mundo que só a voz é capaz de transmitir. Tecem o fio da vida, espalham a semente da sabedoria, disseminam conhecimento, respiram mitos. Aí começam a surgir os botos, iaras, mães d’água que rondam o imaginário amazônico, em voz e canto.

Nas narrativas cametaenses coletadas por Wanzeler (2014, p.123 ), a b(ô)ta é uma “personagem rara entre as narrativas do boto”. Um dos intérpretes da pesquisa, o senhor Alchimidis diz:

“-Tomara que uma bota se simpatize de mim! E se ela vier dormir comigo, eu vou agarrar ela até de manhã, não tem dessa.” Mas só que comigo, nunca a bota se manifestou porque [...] diziam que tanto o boto com a mulher, como também que tinha bota que se simpatizava com os homens, né[...] [Mas tinha bota também?] Tinha, mas só que, disque, era raro, né, só quando dava (ALCHIMIDES, 2013)

De seis entrevistados, apenas um se propôs a falar da b(ô)ta, os demais não fizeram comentários diretos sobre a presença da figura feminina do boto, mas confirmaram existir quando indagados pela entrevistadora. Talvez por se tratar “dela”, a b(ô)ta, e não “dele”, o boto. Encontra-se aí o tabu do poder fálico da mulher, que mata ou deve ser morta para que o

equilíbrio se restabeleça, afinal a mulher numa sociedade patriarcal nunca deverá estar acima da força do varão, do homem, do macho, pois o homem é o provedor, protetor do lar, o mais forte. Ela, a mais fraca. Essa mulher tão livre, tão sensual não tem lugar naquela sociedade. É ultrajada pelo desejo excessivo dos machos, é morta por despertar o desejo nos homens, bem como a b(ô)ta.

Ela causa medo, fragiliza o masculino, pode matar o falo<sup>31</sup>, e com ele toda uma sociedade, o poder masculino do falo com força na bota deixa de ser uma passiva do desejo e passa a ser a sedução em forma de mulher, o poder agora da mulher, o poder da figura feminina e não mais do falo masculino. Com força, garra, coragem e “afeto” com olhar de cobra, corpo de serpente e órgão genital com grande contração. É precisamente assim que Dalcídio tece os encantos da personagem Ormindá em Marajó. Parece haver na figura de Ormindá um quê de *b(ô)ta* e Dalcídio configura o imaginário social através deste mito que tão pouco é discutido nas academias e narrado nas rodas de contação de história.

Sabe-se que em Marajó, é vista a força da elite marajoara de latifundiários, nas figuras de Coronel Coutinho e de seu filho, Missunga, em confronto com os pobres e desamparados da região. Infere-se que, na produção dalcídiana, as personagens femininas ou são oprimidas na comunidade em que estão inseridas, ou subvertem a forma como a sociedade ordena que se comportem. No plano da narrativa, a personagem Ormindá, filha de Nhá Felismina, subverte à ordem social em que está inserida para livrar-se da opressão, mesmo que tenha um final trágico. É ela que desperta a atração dos Coutinhos, pai e filho.

Para Furtado (2010, p. 214), Ormindá é uma presença ostensiva no romance pelo tom lendário que lhe dá o narrador, “a grande marca dessa mulher é o senso de liberdade que a faz senhora de si, de seus atos, de suas escolhas, daí sua fama saltar e afrontar as fronteiras dos Coutinhos” (Furtado 2010, p. 214). No nono capítulo, são enfatizados seu poder de atração e seu lado irrequieto: “Contavam que Ormindá foi achada na praia. Não nasceu da velha Felismina. Ormindá nasceu da mãe água” (JURANDIR, p. 81). Não é mulher para um homem só, e é dona de suas vontades. Vive dos favores masculinos, mas sem abrir mão do seu poder de escolha, por isso quando se nega a dançar com um macho, atrai a desgraça para si.

Um outro fato que aproxima Ormindá do mito da b(ô)ta é de ter ido morar com a pajé Nhá Leonardina, a qual teve como primeiro homem **o boto**. Observe o que Furtado (2010, p. 219) diz sobre a personagem:

Ormindá está presa a uma contradição: a lenda lhe tira as algemas da prisão terrena, da coerência, da plausibilidade, mas também faz com que represente a prisão a que a sociedade local subjugou a mulher. O sinal do corpo de Ormindá ficou na torre da igreja; a princesa está presa no castelo. Essa prisão ganha caráter metafórico do destino das mulheres locais. Queria ela uma segunda lua? O brilho de Ormindá ficou preso na caixa (...) (FURTADO, 2010, p. 219).

Gilbert Durand considera o mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é também um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2012, p.

---

<sup>31</sup> Lacan se concentra na função do **falo como significante da falta e diferença sexual**. O falo na teoria lacaniana não deve ser confundido com o órgão genital masculino, embora claramente carregue essas conotações. O falo é antes de tudo um significante e no sistema de Lacan um significante particularmente privilegiado. O falo opera em todos os três registros de Lacan – o imaginário, o simbólico e o *real* – e como seu sistema se desenvolve, torna-se a um único indivisível significante que ancora a cadeia de significação. Na verdade, é um significante particularmente privilegiado porque ele inaugura o processo de significação em si.

62-63). Deveras, as imagens, os símbolos e os arquétipos podem mesmo condensar narrativas míticas. Os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, reduzem-se a imagens individuais, que guardam relação com o imaginário coletivo. Nessas imagens e símbolos, presentes na literatura, é que se revela a permanência do pensamento mítico.

Outrossim, a representação entre homem e natureza é marca do caboclo dalcidiano. A paisagem, as fantasmagorias, os mitos, os costumes e o manancial de construções sobre a vida amazônica tornam Jurandir um dos poucos a trabalhar a figura feminina do boto e a personificar em essência. Digo isso, devido ter sido um dos poucos escritores pesquisados na dissertação de mestrado a darem um NOME e uma PERSONAGEM ao mito da b(ô)ta, apresentando mesmo que de forma coadjuvante um grau de importância ao feminino tão renegado nas narrativas orais coletadas no interior da Amazônia paraense. É no romance Marajó, livro da mocidade do autor e segundo livro que compõe o Ciclo do *Extremo Norte*, publicado em 1947, que antecede a viagem de ida ao Rio de Janeiro, que encontramos com tanta riqueza de detalhes o mito do boto, sem antes passar pela b(ô)ta Ormindá, ou seria Mãe d'água Ormindá? “Ormindá é boa que só bota. Da feita que um infeliz cai naquele bicho só arrancando à força.” (JURANDIR, 2008, p. 249).

Segundo Marlí Furtado (2010, p. 15), com o ciclo, o escritor paraense rompeu com a tradição literária dessa região, na qual os personagens eram marcados “pelo embate com uma Natureza grandiosa, mítica, na maioria das vezes invencível”, pois nas obras dalcidianas “os personagens eram, em grande parte, pobres e decaídos, produzidos e cerceados pela própria sociedade burguesa em que se inserem (...) corroídos, num ambiente também corroído”.

Na dissertação de mestrado de Moreira (2015), há várias recepções críticas literárias ao romance Marajó, e um dos corpus analisados compreende que a intenção de Dalcídio em destacar a verossimilhança entre os aspectos sociais e culturais da ilha, por ele vistos, e a representação desses elementos no romance, reforça o argumento de que o livro genuinamente documenta a realidade objetiva de Marajó com seus costumes, lendas, mitos e modo de vida da população (MOREIRA, 2015, p. 105). Mas não para por aí, ratifica-se com o autor de que ao tratar sobre o Marajó e seus conflitos e ambientes, Dalcídio universaliza o marajoara que passa a representar o paraense, amazônida, nortista, brasileiro, americano. Por isso, estudá-lo está além do Marajó, está para a representação de conflitos humanos, consciência e sensibilização do homem e da mulher.

Além disso, soma-se o fato de se terem poucas produções científicas, dissertações e teses sobre o romance Marajó. Foram encontradas no banco de dados da UFPA, sob a orientação da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlí Tereza Furtado, apenas estas dissertações: *A ética e a estética em Marajó, de Dalcídio Jurandir*, de Gerson de Sousa Mendonça; *A crítica literária aos romances “Chove nos Campos de cachoeira”, “Marajó” e “Três casas e um rio” na imprensa do Rio de Janeiro*, de Alex Santos Moreira; *Tra[D]ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir*, de Luiz Guilherme Santos Júnior. Estas trabalham cada uma com um elemento-chave do romance, no entanto nenhuma trabalhou com a mitopoética na obra Marajó ou traçou um perfil dos mitos presentes no romance.

Já dissertações sobre o mito do boto foram oito, como consta em Wanzeler (2014), nas mais diversas áreas da ciência e sobre a b(ô)ta, nenhuma. Veja abaixo o *Estado da Arte* da autora.

**Quadro 1 :** Dissertações do banco de dados da CAPES no período de 2000 a 2011 sobre as narrativas do Boto.

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO/ AUTOR	ANO	INSTITUIÇÃO/ REGIÃO	ÁREA DO CONHECIMENTO	LINHA(S) DE PESQUISA
Da mitotragédia grega à mitopoética amazônica: crítica da razão e (ante) pedagogia dos mitos e lendas como valorização dos saberes esquecidos/ HARALD SÁ PEIXOTO PINHEIRO	2002	Universidade Federal do Amazonas	Educação	Formação e práxis do educador frente aos desafios amazônicos
O boto na verbalização de estudantes ribeirinhos: uma visão etnobiológica.. /ANGÉLICA LÚCIA FIGUEIREDO RODRIGUES	2008	Universidade Federal do Pará	Psicologia	Teoria e pesquisa do comportamento
Psicanálise e folclore amazônico: uma leitura freudiana das lendas do Mapinguari, do Boto e da Cobra Norato/ LORENA LIMA DA SILVA	2009	Universidade de Fortaleza	Psicologia	Sujeito, Sofrimento Psíquico e Contemporaneidade
Imaginário das águas: Narrativas “Maravilhosas” da Comunidade São José, no Careiro da Várzea, Amazonas./ EDIVÂNIA HOSANA DA SILVA.	2009	Universidade Federal do Amazonas - Sociedade e Cultura na Amazônia	Ciências Humanas	Redes, Processos e Formas de Conhecimento
Narrativas orais: performance e memória./ JOAQUIM ONESIMO FERREIRA BARBOSA	2011	Universidade Federal do Amazonas - Sociedade e Cultura na Amazônia	Ciências Humanas	Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais

Fonte: Wanzeler (2014, p.16)

**Quadro 02:** Dissertações do banco de dados de Mestrado em Letras -UFPA, 1990 a 2006, narrativas do Boto.

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO/ AUTOR	ANO	INSTITUIÇÃO/ REGIÃO	ÁREA DO CONHECIMENTO	LINHA(S) DE PESQUISA
Amazônia na e-fusão de (s)eus sentidos, a encant-ação, o a-sombramento, as vi(s)agens, um gesto de leitura./ MARIA CLARA TELLES	1996	Universidade Federal do Pará/ Belém-Pa.	Letras	Teoria Literária
Dalcídio Jurandir: um rio... um boto... uma cobra grande./ ZAIR HENRIQUE SANTOS.	2006	Universidade Federal do Pará/ Belém-Pa.	Letras	Teoria Literária
A referenciação dêitica temporal em textos orais da lenda do Boto./ MARIA ALDENIRA REIS SCALABRIN	2006	Universidade Federal do Pará/ Belém-Pa.	Letras	Teoria Literária

Fonte: Wanzeler (2014, p.19)

Relativamente poucas são as dissertações de mestrado acerca da mitopoética do boto, e absolutamente nenhuma específica para a sua figura feminina. Em cada uma dessas dissertações, a b(ô)ta era mencionada como amuleto, e algumas vezes citadas em um ou dois parágrafos, mas não passava disso.

Encontra-se, portanto, um objeto singular de pesquisa. Um mito que parece ter uma restrição de estudo, um número tão ínfimo que apenas livros de literatura de expressão amazônica o narram mesmo que com restrição de palavras, haja vista que tanto no livro Marajó quando nas narrativas de Wanzeler (2014), um ou outro que tem a empáfia de contar sobre os acontecimentos acerca da b(ô)ta.

#### 4. Considerações finais

A partir da perspectiva mítica, a b(ô)ta suscita muitas questões sobre a vivência nas regiões amazônicas, especialmente Cameté e Marajó. Através da riqueza narrativa encontrada no romance Marajó de Dalcídio Jurandir e nas narrativas orais cametaenses, a figura feminina do mito do boto parece cumprir na condição humana, a repetição das condutas inconscientemente espelhadas em mitos que transcendem épocas e que se fazem representar por mudanças do ser. Falar da personagem Ormindia e do mito da b(ô)ta traz a originalidade da pesquisa, embora não o suficiente.

Traços como o corpo sedutor de Ormindia, sua empáfia, seu jeito de tratar os homens e sua origem duvidosa acrescidos do aguçar dos desejos masculinos em possuí-la sexualmente, tanto em casos provavelmente incestuosos como do Coronel Coutinho e Missunga, aproximam a personagem de Marajó ao que o intérprete Alquimes (WANZELER, 2014) diz na sua entrevista: “Da feita que um homem cai naquele bicho, só consegue sair a força mesmo”.

O olhar, outro contraponto com a narrativa cametaense e a marajoara. “Olho de boto” é usado como um talismã para atrair e temer, na b(ô)ta o “olhar é fatal”, seduz, mundia, enfeitiça e mata. É dele que advém uma espécie de portal do mundo real ao fantasioso. Da sombra dos mitos, aos desejos mais profundos da alma humana, ninguém consegue traduzir o imaginário que cerca esse portal entre mundos e que une o mito feminino ao masculino, ambos atraem, e representam fortemente o poder sobre quem se permite ou sem forças, se entrega a olhar, desejar, querer. Como no mito da Medusa, o olhar empedra, solidificar, endurece. Simbolicamente, Medusa era trágica, solitária e figura uma mulher incapaz de amar e ser amada, no entanto, se for encarada, faz com que homens e mulheres ficassem, imóveis, rendem-se a morte, consumação do desejo e rendição aos encantos. “Deve-se evitar olhar para o bicho” (ALQUIMES, 2013).

A parte do animal representativo em Dalcídio e que encontra relação nas narrativas dos intérpretes da pesquisa é o *órgão sexual*, conhecido como “paca da Bota”. Segundo Cascudo (2002) e Fares (1996), o boto-fêmea na sua forma animal pode ser objeto de desejo em virtude do poder de sedução realizado pelos amuletos de partes do animal. Pode proporcionar intenso prazer ao homem. Tocantins (2000, p. 238) diz que “os órgãos sexuais da fêmea [do boto] são notavelmente semelhantes aos da mulher e proporcionam prazer tão intenso ao homem, diz-se, que se o animal não o afastar de si ele prosseguirá em coito até morrer”. Observem a semelhança: “Da feita que um infeliz cai naquele bicho só arrancando à força.” (JURANDIR, 2008, p. 249).

Ainda nesse viés de ter a fêmea do Boto a forma animal, bicho e homem se mostram dignos um do outro, na força do prazer e na agilidade, mas se tornam inimigos não de mesmo porte, pois no combate, após o prazer, o homem mata a fêmea que se entregou passivamente ao desejo masculino. Nenhuma conciliação é possível. A distância homem x animal, o desgarramento, a dissolução sentimental. O homem é superior, porque mata a bota; mas, ao fazer isso, age também como animal, igualando-se ao ser que tanto despreza. Assim, seu lado animal prevalece e a força do instinto força-o a matá-la para não levar no ventre um filho do homem.

O interdito pode não ser efetuado com a morte, mas no momento do prazer, o proibido é aceito como permitido, homem e animal encontram-se como unos na relação sexual. Ele entra, a penetra e ela suga-o proporcionando o gozo intenso que, segundo a tradição desse mito, uma fêmea-humana nunca proporcionaria, porque não tem o número de “contrações” da Bota durante o ato sexual. Durante a relação, a natureza harmoniza-se com o homem, mas a

ideia do romantismo cai na água junto com o corpo do animal morto; o homem não será capaz de se harmonizar com a natureza criadora.

Josse Fares (1996) analisa a presente configuração e esclarece que na relação homem x Bota, o encantamento não se efetua porque a Bota morre após a cópula. Não há elevação da Bota à condição humana. Há uma relação física entre homem e animal. O humano relaciona-se sexualmente com o animal, uma zoofilia. Não há processo encantatório. Depois do prazer a Bota sofre com a morte. Isso parte, sem sombra de dúvidas pela crença, principalmente dos pescadores, de o órgão sexual da Bota animal ser semelhante a da mulher, porém com maiores contrações musculares que da fêmea humana. Cascudo (1972, 2002), Veríssimo (1887), Larêdo (2001), Tocantins (2000), Fares (1996), entre outros, confirmam ter encontrado quem usasse a paca da bota (vagina da bota) como talismã para seduzir aquele a quem a mulher desejasse.

Portanto, há fortes semelhanças entre a personagem do romance Marajó e as narrativas orais coletadas no interior da Amazônia. O que poderá ser narrado em próximas histórias... Até a próxima.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-20.

BOPP, R. **Cobra Norato**. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A. , 1972.

\_\_\_\_\_. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2. ed. São Paulo: Global, 2002.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FARES, J. **O boto, um Dândi das águas amazônicas**. Revista Moara. Belém, no5: 4763, abril/setembro, 1996.

FURTADO, M. T. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

JURANDIR, D. **Marajó**. 4. ed. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

MONTEIRO, W. **Visagens, assombrações e encantamentos da Amazônia**. Belém: Ed. do autor, 2005.

MOREIRA, A. S. **A crítica literária aos romances *Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três Casas e Um Rio na imprensa do Rio de Janeiro***. 2015. 194f. Dissertação (Mestrado em Letras-Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2015.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

LARÊDO, S. **Chapéu Virado: a lenda do boto**. 2. ed. Belém: Salomão Larêdo editora, 2001.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LOUREIRO, J. de J. P. **Obras reunidas: cultura amazônica – uma poética do imaginário**. Vol. 4. São Paulo: Escrituras, 2000.

PADINHA, M. do S. R. **Narrativas orais na Comunidade Remanescente de Quilombo Menino Jesus: processos de educação e memória**. 2009. 137f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará, Belém, Pará, 2009.

SANTOS, A. O. A. **A personagem feminina em *Linha do Parque*, de Dalcídio Jurandir**. 2013. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras-Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2013.

SIQUEIRA, A. J. **O chapéu do boto e o bicho folharal**. Belém: Paka-Tatu, 2012.

SOUSA, I. **Contos amazônicos: o baile do judeu**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1892. Disponível em [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso: 10 julh 2013.

TOCANTINS, L. **O rio comanda a vida – uma interpretação da Amazônia**. 9. ed. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro/Universidade de São Paulo, 1973.

VERÍSSIMO, J. **As populações indígenas e mestiças da Amazônia**. Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo L, Parte Primeira, p. 295-390. Rio de Janeiro: Typographia, Lithographia e Encadernação a vapor de Laemmert & C, 1887.

\_\_\_\_\_. **Cenas da vida Amazônica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WANZELER, Z.C.S. **Boto em gente, gente em boto saberes, memória e educação na Amazônia**. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará, Belém, Pará, 2014.

[Recebido: 27 fev. 2019 – Aceito: 20 abr. 2019]

## LITERATURA E CINEMA: AS FUNÇÕES NARRATIVAS DE PROPP EM DUAS VERSÕES DO CONTO A BELA ADORMECIDA E SUAS IMPLICAÇÕES PARA O CONTEXTO ESCOLAR

Robervânia de Lima Sá Silva (IFPA)

Érica de Cássia Mai (UFT)

Zaline do Carmo dos Santos Wanzeler (IFPA)

**Resumo:** Os contos, independentemente de sua classificação, exercem e sofrem grande influência advinda do contexto cultural e social, uma vez que sua criação está diretamente relacionada a eles, devido originarem-se de tradições orais. Dessa maneira, as várias adaptações que são elaboradas levando em consideração as muitas transformações ocorridas no contexto do leitor dão provas de que eles são de extrema importância para a sociedade e para o ensino em ambientes escolares. Dessa forma, a presente pesquisa tem como objetivo principal, analisar sob a ótica do modelo funcional de Propp para narrativas, a primeira versão escrita do conto a Bela Adormecida, de Giambattista Basile cujo título era Sol, Lua e Tália e a última versão cinematográfica para o conto, Malévola, que apresenta roteiro de Linda Woolverton e direção de Robert Stromberg, e ainda, discutir uma forma de aplicação em sala de aula. A pesquisa desenvolvida se classifica como qualitativa de cunho bibliográfico. Para realizar a discussão utilizamos como abordagem teórico-metodológica no campo da pesquisa científica, os trabalhos de Bortone-Ricardo (2008), Fachin (2001) e Gil (1999), no campo da teoria literária, adotamos os estudos de Propp (2006), no campo do ensino da literatura, Souza e Cosson (s/d) e Cosson (2009) foram os autores investigados.

**Palavras chave:** Teoria literária. Conto. Adaptação cinematográfica.

**Abstract:** The tales, regardless of their classification, exert and suffer great influence coming from the cultural and social context, since their creation is directly related to them, due to originating from oral traditions. Thus, like several adaptations that are elaborated taking into account the many transformations occurred in the context of the reader, the tests are considered of extreme relevance for society and for school teaching. Thus, the present research has as main objective, the analysis from the perspective of the functional model of Purpose for the narratives, a first version of the story sleeping Beauty of Giambattista Basile, whose title was the old era Sun, Moon and Talia and the third film version for the short story, Malévola, which features screenplay by beauty Woolverton and direction by Robert Stromberg, and is a form of application in the classroom. The research is classified as qualitative of bibliographic character. In order to carry out the research we use the theoretical-methodological approach in the field of scientific research, the works of Bortone-Ricardo (2008), Fachin (2001) and Gil (1999), in the field of literary theory, adopting studies by Propp (2006), in the field of literature, Souza and Cosson (s / d) and Cosson (2009) were the authors investigated.

**Key words:** Literary Theory. Tale. Filmadaptation.

### 1. Introdução

O conto “A Bela Adormecida” é um dos mais conhecidos da literatura ocidental. Publicado pela primeira vez em 1634 no *Pentamerone*, um livro italiano que reúne 50 contos, dentre eles, a primeira versão do conto em estudo. O autor da obra é Giambattista Basile que, assim como, os irmãos Grimm e Charles Perrault, recolheu as histórias de seu livro ouvindo a comunidade de sua época, para posterior adaptação e publicação das narrativas orais populares que se tornaram ainda mais conhecidas.

A primeira versão da Bela Adormecida foi publicada com o título de “Sol, Lua e Tália” e apresenta fatos bem distintos das versões romantizadas de Grimm e Perrault, uma vez



que expõe cenas de violência contra a mulher, enquanto que Malévola, também se difere bastante das demais versões, pois seu roteiro gira em torno não somente da princesa, mas principalmente da bruxa-fada. O mesmo não apresenta violência sexual, mas, como em quase todos os contos, o bem custa a alcançar seus objetivos.

## 2. Metodologia

Elaborar um trabalho de cunho científico exige a adoção de um método que atenda aos objetivos da pesquisa, caso contrário, ela pode ficar limitada ao senso comum. De acordo com Fachin (2001) O método científico caracteriza-se pela escolha de procedimentos sistemáticos para descrição e explicação de uma determinada situação sob estudo e sua escolha deve estar baseada em dois critérios básicos: a natureza do objetivo ao qual se aplica e o objetivo que se tem em vista no estudo. Gil (1999, p.26) ratifica essa informação ao afirmar que a pesquisa científica faz uso de um conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos sistematizados em busca dos objetivos traçados.

Assim sendo, de acordo com os objetivos desse estudo que são: a) Realizar uma análise comparativa da primeira versão do conto “A bela Adormecida” com a última versão cinematográfica deste, a saber, Malévola, levando em consideração as funções narrativas de Propp e b) Tratar a respeito de sua utilidade em sala de aula; a pesquisa qualitativa de cunho interpretativista parece ser a mais adequada ao alcance das metas traçadas. De acordo com Bortoni Ricardo (2013, p. 33) os pressupostos interpretativistas podem ser definidos como “um conjunto de métodos e práticas empregados na pesquisa qualitativa”. Assim sendo, podemos perceber que a pesquisa bibliográfica qualitativa interpretativista é a que melhor atende as demandas desse trabalho.

## 3. Fundamentação Teórica

As histórias de tradição oral estão presentes em praticamente todas as civilizações, desde os tempos remotos. Elas são testemunhos, verídicos ou não, que são transmitidos em forma de contos, provérbios, baladas, entre outras. Dessa maneira, os contos tradicionais que conhecemos foram recolhidos por pesquisadores que fizeram seu registro escrito, por vezes fidedigno, às vezes, nem tanto, para que as mesmas não se perdessem ao longo do tempo e se tornassem conhecidas por outras regiões e até mesmo nações distintas.

A princípio, os contos recolhidos não tinham um público específico, como ocorre hoje em dia em que os mesmos são organizados e classificados de acordo com a faixa etária do público. Segundo Áries (1979, p. 156) “na sociedade medieval a criança, a partir do momento em que passava a agir sem solicitude de sua mãe, ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes”, isto é, as classificações do desenvolvimento, como infância e adolescência que existem atualmente eram conceitos inexistentes para o período em que a primeira versão do conto foi lançada.

Naquela época, não havia se quer o conceito de infância como concebemos hoje, de acordo com Paula (2005 p.1) antes “a criança inexistia ou ficava adstrita a escassos momentos”. Devido a isso, a violência e a sexualidade eram tratadas nos contos com naturalidade, pois somente os adultos eram considerados no momento da coleta ou elaboração dos textos que seriam publicados. Contudo, hoje é possível percebermos que a infância passou a existir na literatura.

De acordo com Áries (1979 p. 14) “a 'aparição' da infância se dá a partir do século XVI e XVII na Europa, quando o mercantilismo, altera o sentimento e as relações frente à infância, modificado conforme a própria estrutura social”. Assim sendo, as transformações sociais e econômicas influenciaram diretamente a forma de olhar e perceber a criança. Esse

novo olhar influenciou os contos que passaram a vislumbrar o público infantil e juvenil, mudando as atitudes dos personagens, o cenário dos eventos entre outras características. Diferentemente do período medieval em que as crianças eram apenas “complementos” nas histórias, hoje, é possível vislumbramos crianças protagonistas em vários contos.

### 3.1. Sol, Lua e Tália

A primeira versão do conto “A Bela adormecida” foi lançado em uma coletânea denominada *Pentamerone* em 1634 e tem como título “Sol, Lua e Tália”. De origem italiana, o livro reúne 50 contos coletados da tradição oral por Giambattista Basile.

O conto tem início com o relato da história do nascimento da filha de um grande senhor (uma outra forma de denominar um rei naquela época). Na ocasião do nascimento, o rei convoca, como de costume na época, os sábios e adivinhos para saber a sorte de Tália, sua filha recém nascida. O rei se entristece ao saber que a mesma corre perigo devido a uma farpa de linho enfeitiçada, manda destruir todas as rocas do reino, mas o previsto acontece. Tália fere seu dedo com uma farpa de linho que fica presa embaixo de sua unha. Seu pai a deixa adormecida em seu castelo e vai embora com todos os súditos para bem longe do reino no intuito de não ver o fim de sua filha.

A história prossegue e depois de muitos anos outro rei sai para caçar e, por acaso, encontra Tália no Castelo, o mesmo sente um forte desejo por ela e abusa sexualmente da princesa que está em sono profundo. Depois de nove meses, Tália, mesmo inconsciente, dá a luz, com a ajuda de algumas fadas, aos gêmeos Sol e Lua. Certo dia, as crianças querendo mamar não conseguem alcançar os seios de sua mãe, por isso, sugam-lhe o dedo até que a farpa de linho se desprende e a princesa Tália desperta de seu sono mágico, isto é, de sua maldição. Depois de algum tempo o rei se lembra da jovem, volta ao palácio e começa um relacionamento extraconjugal com a moça. No entanto, sua esposa não fica satisfeita com o ocorrido e tenta assassinar Tália e seus filhos. O plano da rainha falha e Tália assume seu lugar no castelo e na vida do rei tornando-se oficialmente uma rainha.

### 3.2. Malévola

A mais nova versão cinematográfica da Bela Adormecida, cujo título é Malévola, é narrada pela própria princesa Aurora, já idosa. Seu início é marcado pela presença de uma fada boa que vive em um reino encantado que faz divisa com um reino de humanos. Ainda menina, Malévola conhece Stefan, um menino pobre por quem se apaixona. A princípio, ele também demonstra algum sentimento por ela, mas seu desejo por riqueza, bem como seu objetivo de um dia tornar-se rei faz com que ele priorize sua ambição ao invés de seu amor. Em uma das batalhas entre os dois reinos, isto é, o reino das fadas e o reino dos humanos, Malévola consegue vencer com vantagem e ainda fere o rei. Este, por sua vez, promete a sucessão de seu trono aquele que conseguir matá-la. Stefan enche ainda mais seu coração de cobiça e procura Malévola, faz com que ela beba uma substância que a faz adormecer, com o propósito de assassiná-la, no entanto, não consegue tirar sua vida, por isso, corta suas asas com uma corrente de ferro, único metal capaz de ferir uma fada, e as entrega ao rei afirmando que conseguiu tirar sua vida. Ao despertar, Malévola fica irada e amargurada pela traição de Stefan e transforma seu reino em um lugar de escuridão. Na tentativa de saber como vivia Stefan em seu castelo, a fada transforma um corvo em um ser humano, Diaval. Este sofre várias transformações ao longo da trama para ajudar Malévola. Um dia, ele avisa a fada que o rei dará uma festa para comemorar o nascimento de sua filha, Aurora. Malévola, então, encontra uma forma de se vingar de Stefan e comparece ao baile sem ter sido convidada. A mesma, amaldiçoa a princesa, que deverá picar seu dedo em um fuso ao completar 16 anos e

cair em sono profundo, até que ganhe um beijo de amor verdadeiro. O rei tenta destruir todas as rocas de fiar do reino, confia a criação de aurora, em seus primeiros dezesseis anos a três fadas desastradas que moram no mesmo reino de Malévola. A criança vai crescendo e aos poucos vai conquistando o amor de Malévola, até que completa certa idade e resolve procurá-la imaginando ser esta sua fada madrinha. Malévola, ao perceber que se apegou a menina, tenta desfazer seu encanto de diversas formas, contudo, sem sucesso algum. Aurora conhece um príncipe que está se dirigindo ao castelo de seu pai e se interessa por ele. O fato, traz ao coração de Malévola, uma grande esperança de quebrar sua maldição.

Contudo, ao completar 16 anos de idade, Aurora decide morar com sua “fada madrinha”, mas, as outras três fadas ficam enciumadas e contam a princesa, sobre o feitiço que Malévola havia lançado sobre ela. Devido a isso, a princesa fica entristecida e volta para o castelo de Stefan, seu pai. Lá, ela fura seu dedo em uma roca de fiar e a maldição se concretiza. Malévola, vai ao castelo levando consigo Philip, o príncipe que Aurora conhecera no reino das fadas, na intenção de salvá-la de sua própria maldição, mas seu plano falha, pois não havia amor verdadeiro entre os dois. A fada chora tristemente por imaginar que a princesa estará para sempre condenada à maldição e ela mesma lhe dá um beijo. Aurora desperta, pois recebeu um beijo de amor verdadeiro da fada. Ao perceber o ocorrido, a princesa luta ao lado de Malévola contra seu próprio pai, pois percebe o que ele é uma pessoa má. Alias, é a princesa quem descobre onde as asas da fada estão guardadas e as devolve. Ao receber suas asas, Malévola recupera todo o seu poder e vence o rei, bem como, todo o seu exército. Aurora se torna a rainha e passa a governar os dois reinos.

Observemos a seguir, uma análise das duas versões do conto em estudo, a luz de Vladimir Propp, em sua obra, a Morfologia dos contos de fadas.

#### **4. As funções de Propp e as duas versões da Bela Adormecida**

Vladimir Propp foi um estudioso que procurou analisar a forma como os contos se organizam, por meio de um estudo analítico de 100 contos russos. Sua pesquisa deu origem a obra “A Morfologia dos Contos de Fadas” na qual o autor sistematiza sete classes de personagens, seis estágios de evolução das narrativas e trinta e uma funções narrativas. Para Propp (2006, p. 26) “Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”, ou seja, as funções de cada personagem são as partes essenciais dos contos. Nem sempre, os contos apresentam as trinta e uma funções, mas as que aparecem na narrativa sempre seguem a sequência de narrativas propostas pelo autor.

Dessa maneira, passaremos agora a verificar quais funções estão presentes na primeira versão do conto “A Bela Adormecida”, cujo título era “Sol, Lua e Tália” de Giambattista Basile e na última versão do conto para o cinema, “Malévola”, roteiro de Linda Woolverton e direção de Robert Stromberg. Vejamos a análise de acordo com a sequência de funções elencadas por Propp:

##### **4.1. Afastamento**

Segundo o Propp a “função de afastamento pode ser de uma pessoa da geração mais velha e as formas habituais de afastamento são: para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, para a guerra, ou a negócios” (PROPP, 2006, p.19).

No conto original, a primeira função de Propp é representada por Tália, a Bela que viria a adormecer ao se tornar crescida. A mocinha avistou pela janela do castelo uma velha que fiava. Muito curiosa, solicitou que a mesma viesse até ela para que pudesse aprender a

fiar. No filme, a função 01 é vivida pela princesa Aurora que foge do reino encantado dos Moors para voltar ao reino dos humanos no qual seu pai é o rei.

#### **4.2. Interdição**

Nas palavras do autor “Impõe-se ao Herói uma Proibição” (PROPP, 2006, p.19). Segundo o teórico, a interdição também pode parecer sob a forma de um pedido ou até mesmo de um conselho.

A interdição do conto está no fato de que Tália não poderia entrar em contato com uma roca de fiar, pois a farpa de linho representava grande perigo à princesa. No filme ocorre o mesmo, a bela adormecida na poderia entrar em contato com uma roca de fiar. O que acaba acontecendo nas duas versões.

#### **4.3. Transgressão**

Para o autor transgressão é sinônimo de interdito, assim, “as formas de transgressões correspondem às formas de interdito. As funções II e III constituem um elemento par. O segundo membro pode existir, às vezes sem o primeiro”. (PROPP, 2006, p.20).

Dessa maneira, na primeira versão do conto, o convite de Tália à velha que fiava é a raiz de suas dificuldades, ou seja, a transgressão, pois seu pai havia proibido tal ofício no reino, no entanto, a moça o desobedece. No filme, Aurora, por sua vez, também desobedece às ordens das fadas e de Malévola e volta para o reino dos humanos entrando em contato com a roca, objeto que desencadeia sua maldição.

#### **4.4. Interrogação**

De acordo com Propp (2006, p. 20) “O interrogatório tem por finalidade descobrir o lugar onde se encontram as crianças, às vezes objetos preciosos etc.”

No conto, esta função é desenvolvida pela antagonista que é representada pela rainha, enquanto que no filme é por Stefan, um jovem menino que ao crescer usa Malévola para se tornar rei. Contudo, vale ressaltar que se a história do conto transcorresse nos dias atuais, o rei também poderia ser considerado um vilão, pois abusou sexualmente de Tália enquanto esta se encontrava inconsciente, dormindo um sono profundo.

#### **1.5. Informação**

Nesta função, o “Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima” (PROPP, 2006, p.20). Assim, as informações a respeito de Tália são conseguidas por meio de um suborno que a rainha oferece ao secretário oficial do rei. Em Malévola, o informante é o corvo em forma de homem, Diaval. Ele é quem fornece todas as informações necessárias a bruxa, para que ela arquitetasse seus planos.

#### **1.6. Engano**

Aqui, “o Antagonista Tenta Ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens” (PROPP, 2006, p.20).

No filme, Stefan volta ao reino de malévola para supostamente protegê-la, no entanto, ele a ataca e rouba suas asas para conseguir se tornar rei. Por sua vez, no conto, a agressora é a rainha traída que manda recados enganosos a Tália, na intenção de tirar-lhe a vida.

### **1.7. Cumplicidade**

Nesta função Propp, (2006, p.21) afirma que “a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo”. No caso do filme, Malévola acredita no amor de Stefan, enquanto que no conto, Tália se deixa enganar pela rainha por meio do recado do secretário do rei.

### **1.8. Dano/vilania**

De acordo com o autor,

Esta função é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação e o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como parte preparatória do conto maravilhoso, enquanto que o nó da intriga está ligado ao dano.(PROPP, 2006, p.21).

No conto, Tália é levada para o palácio e é agredida pela rainha que tenta tirar sua vida, enquanto que no filme, Malévola enfeitiça a filha do rei.

### **1.9. Mediação**

Nesta função, “É divulgada a notícia do dano ou da carência” (PROPP, 2006, p.24). Dessa maneira, Malévola é ao mesmo tempo heroína e vilã, pois enfeitiça a bela adormecida e cuida para que não aconteça nada de mal a menina, o que significa uma oposição a ela própria. A divulgação do dano ocorre quando as três fadas enciumadas contam a Aurora acerca da maldição lançada pela bruxa.

### **1.10. Início da ação contrária**

“Este momento é característico somente dos contos onde o herói é o buscador. Os heróis expulsos, mortos, enfeitiçados, substituídos, não tem a vontade de libertar-se; e então este elemento está ausente”. (PROPP, 2006, p.25).

O início da ação contrária no filme é representado por Malévola que tenta salvar Aurora de seu próprio feitiço. No conto, esta função é representada pelo rei que condena sua esposa a morte para proteger Tália.

### **1.11. Partida**

Conforme nos explica o autor, “Esta partida representa algo diferente do afastamento temporário, designado acima” (PROPP, 2006, p.25). Isso pode ser visto no filme, onde malévola parte para o castelo com um jovem príncipe na esperança de desfazer seu feitiço com um beijo de amor verdadeiro e também no conto, em que o rei se lembra da jovem que abusou a alguns anos atrás e vai à sua procura.

### **1.12. Função do doador**

Neste quesito o doador põe a prova o herói da narrativa. Dessa forma, no filme, é um corvo transformado em homem quem exerce a função de doador. No conto, esse papel fica a cargo do cozinheiro do palácio do rei, que protege os filhos de Tália de serem mortos cozidos.

### **1.13. Reação do herói**

Neste caso, “O herói reage diante das ações do futuro doador” (PROPP, 2006, p.26). A função de reação ao herói é representada pelo corvo que se torna informante e ajudante de Malévola em meio a algumas batalhas. No conto, o cozinheiro do palácio do rei desobedece a rainha e não cozinha os filhos de Tália conforme ordenado por ela.

### **1.14. Recepção do objeto mágico**

Propp nos esclarece que nessa função o meio mágico passa às mãos do herói. No filme, são as asas de Malévola que fornecem seus poderes. Elas lhe são devolvidas por Aurora quando a menina descobre a vilania de seu pai. No conto, esta função não se aplica.

### **1.15. Deslocamento**

Nesta função,

O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura[...]. Geralmente o objeto da busca se encontra em outro reino. Este reino pode-se encontrar bem distante em linha horizontal ou bem em cima ou embaixo em linha vertical. Os meios de comunicação podem ser os mesmos em todos os casos, mas existem formas específicas para viajar para as alturas ou para as profundezas. (PROPP, 2006, p.30).

Dessa forma, no filme, Malévola parte para o castelo para salvar a Bela Adormecida. No conto, o rei se dirige ao local aonde Tália seria queimada.

### **1.16. Luta**

Nesta função os personagens principais, isto é, o herói e o antagonista se enfrentam em combate direto. No filme, isso ocorre quando a presença de Malévola (dentro do castelo inimigo) é percebida pelo rei que a ataca. No conto, podemos observar tal fato quando Tália é atacada pela rainha que tenta matá-la queimada.

### **1.17. Marca**

Nesta função, o herói é marcado fisicamente. No filme, Malévola fica com queimaduras devido ao metal utilizado pelo rei. Não é possível notar essa função no conto.

### **1.18. Vitória**

Aqui, o protagonista vence o antagonista. No filme, essa função é representada pelo beijo de amor que salva a Bela Adormecida do sono profundo e que é dado por Malévola, enquanto que no conto, o que salva Tália do sono profundo é o sugar de seu filho em seu dedo.

### **1.19. Reparação**

Tanto, Tália no conto, como a Bela Adormecida no filme, despertam do encanto. É esse despertar que representa a função reparadora de Propp, que “forma uma parêntese com o

momento em que aconteceu o dano ou a carência dentro do nó da intriga”. (PROPP, 2006, p.31).

### **1.20. Volta**

Malévola volta para seu reino de fantasia, isto é, o reino das fadas, o que representa um regresso, que é um retorno ao lugar que lhe foi retirado de alguma forma. Para Propp:

O regresso se realiza geralmente, da mesma forma que a chegada. Mas não é preciso fixar aqui uma função particular que segue o regresso, pois este já implica num domínio do espaço; e nem sempre é assim no momento da partida. Esta é seguida pela transmissão do objeto mágico (cavalo, guia etc.), quando ocorre o voo ou outras formas de deslocamento. A volta, então, acontece em seguida e quase sempre da mesma forma que a partida. (PROPP, 2006, p. 33).

É importante ressaltar que tanto o conto original, quanto a última versão para o cinema não apresentam as funções 21 a 31 respectivamente.

## **2. As duas versões do conto e suas implicações**

A comparação do conto escrito com a versão cinematográfica pode proporcionar momentos ricos de reflexão em sala de aula, pois fornece visões distintas para a mesma história. Além disso, contribui de forma significativa para o letramento em leitura dos alunos da educação básica, o que constitui uma das maiores necessidades da escola, pois ler e escrever é fundamental para o desenvolvimento de nossa sociedade. Devido a isso, a literatura assume um papel importante: incentivar aprendizes a praticar a leitura literária.

De acordo com Cosson (2006, p. 17) é papel da literatura “[...]tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas”. E é justamente isso que podemos observar nos contos. Malévola, apresenta uma história antiga contada de forma diferente, ou seja, a história é narrada sob a ótica da bruxa-fada.

Dessa forma, o professor pode orientar seu trabalho com os contos, por meio dos estudos de Rildo Cosson que sugere que as aulas de literatura se organizem por meio de Sequências Didáticas.

Ainda de acordo com Souza e Cosson:

O letramento literário enquanto construção literária dos sentidos se faz indagando ao texto quem e quando diz, o que diz, como diz, para que diz e para quem diz. Respostas que só podem ser obtidas quando se examinam os detalhes do texto, configura-se um contexto e se insere a obra em um diálogo com outros tantos textos. Tais procedimentos informam que o objetivo desse modo de ler passa pelo desvelamento das informações do texto e pela aprendizagem de estratégias de leitura para chegar à formação do repertório do leitor. (SOUZA e COSSON, 2010, p. 103).

Assim sendo, o trabalho com os contos, tanto na versão escrita, quanto na audiovisual deve se orientar levando-se em consideração a tais indagações, pois elas contribuem para uma melhor compreensão e apropriação do gênero textual abordado pelo professor que deve

perceber se seus alunos estão fazendo uso adequado de estratégias de leitura, uma vez que estas são essenciais a compreensão do texto.

Segundo Pressley (2002) *apud*, Souza e Cosson (s/d p.104) para ler, o aluno necessita dominar sete estratégias, são elas: conhecimento prévio, conexão, inferência, visualização, perguntas ao texto, sumarização e síntese; caso contrário, seu entendimento fica comprometido.

Portanto, o professor ao elaborar suas sequências didáticas deve levar em conta também as estratégias de leitura.

O modelo funcional de Propp também pode contribuir para que o aluno possa visualizar a importância de cada personagem que compõe a narrativa. Ele auxilia o educando em momentos de produção de texto, sobretudo, nas revisões, pois permite verificar que personagens e elementos sua produção não dispõe em relação aos modelos literários existentes e estudados por ele, pois o conto atribui ações iguais a personagens distintos, isto é, o aluno poderá criar o personagem que quiser, contudo, a função deste é sempre a mesma.

### 3. Considerações Finais

Por meio da presente análise e comparação foi possível verificar que os contos se transformam e ressurgem a medida que a sociedade evolui e se modifica. Foi possível percebermos que o modelo funcional de Propp se enquadra tanto no conto em versão escrita, quanto, na versão audiovisual. Apesar das transformações apresentadas em cada versão, as funções permanecem as mesmas e ainda estão presentes na sociedade moderna, ou seja, nomes foram trocados, assim como suas características, mas as ações que cada função desempenha permanecem inalteradas.

O modelo de Propp permitiu a identificação de todas as ações do conto escrito e do filme. Algumas personagens aparecem em mais de uma função, como é caso de Malévola, as vezes protagonista, as vezes antagonista, ainda assim, as funções são evidentes e favorecem uma melhor compreensão das estruturas textuais pesquisadas.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **A História Social da Infância e da Família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BORTONI – RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução a pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de educação fundamental. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**. Brasília: MEC/SEF. 1998.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: saraiva. 2001.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.
- PAULA, Elaine de. **Crianças e Infâncias: Universos a Desvendar**. Programa de Mestrado em Educação da UFSC. I semestre de 2005. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acessado em 18 de Dezembro de 2014.



PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (1928).

SOUSA, Renata Junqueira; COSSON, Rildo. **Letramento Literário: uma proposta para a sala de aula**. Universidade Estadual Paulista – UNESP. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf>. Acessado em 05 de Janeiro de 2015.

[Recebido: 20 jan. 2019 – Aceito: 06 jul. 2019]

**MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL NA MÚSICA CAIPIRA DA PAULISTÂNIA**

Geise Bernadelli (UnB)

**RESUMO:** A proposta desse artigo é percorrer as origens da música caipira e perpassar o início de sua trajetória até a cisão que acometeu o gênero, assinalando as diferentes noções que se teve ao longo do tempo sobre o ser caipira, sua cultura, seus valores e modo de vida. Compreendido o objeto, buscou-se caracterizar a identidade social do caipira por meio das lembranças dos anciãos, das que são evocadas pela música, pelos causos e pelas tradições culturais, tomando-se por base relatos de velhos mestres violeiros e de jovens inseridos na cultura caipira, constatando-se a presença viva desta e interpelando-se sobre sua continuidade e representação nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Caipira. Viola. Valores. Lembranças. Identidade social.

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to investigate the origins of Brazilian caipira music and go through the beginning of its trajectory to the break that affected the genre, pointing out the different notions that have had over time about the being caipira, its culture, its values and way of life. After to know the object, we intend to characterize the social identity of the caipira through the memories of the ancients, those evoked by music, cultural narratives and traditions, based from reports of old viola masters and young people inserted in Brazilian caipira culture, being verified the alive presence of this one and questioning on its continuity and representation in the present days.

**Keywords:** Caipira. Viola. Values. Memories. Social identity.

A música popular brasileira designada pelo termo sertanejo foi originada na música caipira, ou de raiz, como também é nomeada. Quem a criou foram habitantes dos estados de São Paulo, Minas Gerais (especificamente triângulo mineiro e sul), Goiás (incluindo parte do Tocantins que fora Goiás), Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso e a metade norte do Paraná, portanto, a região a que Antonio Candido<sup>32</sup> definiu como Paulistânia, que é todo o eixo de expansão e difusão da cultura bandeirante. Nesta região se fixou o que entendemos por cultura caipira e seus valores, sendo as pessoas que ali habitavam denominadas caipiras, espécie de bandeirantes atrofiados como nomeia Candido. A palavra caipira é oriunda do tupi e significa “habitante do mato”. As explicações etimológicas para sua origem partem de *ka'apir* ou *kaa-pira* - “cortador de mato”; *ka'a pora* - “habitante do mato”. O termo foi utilizado pelos indígenas para designar os colonizadores que chegaram à região onde hoje se situa o estado de São Paulo, já que cortar o mato era uma função dos recém-chegados exploradores. Com o passar do tempo a palavra tornou-se sinônimo de homem simples do interior, gente da roça (PIUNTI, 2011).

Já fíndos de 1800 os caipiras, esses habitantes do interior dos estados acima relatados, moravam e trabalhavam no campo, cultivavam sobretudo as lavouras de café de Minas e São Paulo e cuidavam principalmente de pecuária em Goiás e Mato Grosso. Sua música era uma expressão artística produzida espontaneamente, por prazer, estabelecendo relações de suas vidas com o que lhes acontecia no cotidiano, sendo restrita ao ambiente rural e conhecida apenas de boca em boca por pequenas comunidades, sem interesses comerciais, segundo pesquisas de André Piunti (2011). O jornalista afirma ainda que cantavam para declamar as alegrias e dificuldades da vida no campo, para celebrar um fato importante enquanto trabalhavam na roça ou quando se reuniam para alguma devoção religiosa. Essas canções, as

<sup>32</sup> *Os parceiros do Rio Bonito* é a obra fruto da tese de doutoramento de Candido, em que se dedicou a estudar o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida (CANDIDO, 2010).

primeiras a serem chamadas de música caipira, eram essencialmente vinculadas a alguma de suas atividades, no que diz respeito ao seu trabalho ou às suas crenças. São dos caipiras os belos versos de devoção das canções folclóricas de Folia de Reis - “*Deus te sarve oratóro / Cum todo seus ornamento / Deus te sarve as estampinha / E as image qu’estão dentro.*”<sup>33</sup>

Em 1914, sob a alcunha de Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, a figura do típico matuto ficou conhecida nacionalmente. O escritor o representou de maneira caricatural e jocosa, num tom de crítica por julgá-lo resistente à modernidade e desinteressado pelo conhecimento. Seu conto intitulado “Velha Praga”, que foi publicado no jornal O Estado de São Paulo, tornou-se posteriormente um dos capítulos de seu livro *Urupês*. Nele, de forma até mesmo agressiva, Lobato se mostrou assombrado e irritado pela figura desse caipira, também chamado caboclo, que ele considerava ser um parasita da terra, uma praga nacional, devido ao progresso ter avançado sobre o campo, com vias férreas, com chegada de imigrantes italianos e surgimento de maquinários, ao passo que o caboclo recuava calado, fechava-se e resistia aos novos tempos, mantendo hábitos terríveis e incompreensíveis aos seus olhos, como as queimadas para limpar a roça. Apenas uma década depois essa sua visão sobre o caipira cedeu lugar a uma análise social das condições daquela gente. Após conhecer mais a fundo a realidade do caboclo, sua vulnerabilidade às doenças da época como o amarelão, suas precárias condições de higiene, moradia e subsistência, Lobato começou a vê-los como vítimas da sociedade e do governo, que não tinha interesse em seu desenvolvimento nem em sua situação de pobreza e fome. Tornou-se, a partir de então, uma personalidade engajada na luta pelos direitos sociais essenciais, como saúde e saneamento básico, também pela modernização do país e nacionalização do petróleo. Retratou-se com o caipira a partir da 2ª edição de *Urupês* - “*É essa bicharia cruel que te fez papudo, feio, molenga, inerte. Tens culpa disso? Claro que não.*” (LOBATO, 2007, p. 12).

Não obstante as condições adversas de vida, o acuumento dessas pessoas e sua simplicidade, a criação musical não parou. Aquela gente sofrida continuava cantando suas rotinas e suas crenças.

Admirador dessa música e sua cultura, o jornalista Cornélio Pires desempenhou papel muito importante para a história da música caipira, pois acreditava que aquelas canções não poderiam ficar restritas ao povo que as produzia e investiu nelas. Sendo assim, em 1929 gravou os primeiros discos do gênero, em 78 rotações, com canções, anedotas e desafios de vários artistas reunidos por ele. Foram 6 discos diferentes, produzidos em maio daquele ano, com prensagem audaciosa de 5 mil cópias cada, totalizando 30 mil exemplares que apenas ele pode vender ou distribuir. As primeiras gravações assinalam o início da produção de músicas caipiras com intuítos comerciais, sendo aquela data considerada o ano de seu nascimento.

As cidades do interior paulista foram as precursoras do estilo, sobretudo o chamado triângulo da música caipira, composto pelas cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Também cidades do interior mineiro, goiano e mato grossense se destacavam pelas produções musicais e pela ascensão de artistas cujo principal atributo era a potência das vozes (Caçula e Mariano, Zico Dias e Sorocabinha, das primeiras gravações) e a habilidade de pontear a viola, instrumento típico da música sertaneja de raiz<sup>34</sup>. Toadas e pontilhados de viola começaram a surgir e a ganhar mais admiradores, os violeiros se apresentavam em circos, feiras agropecuárias, eventos de pequenas cidades e no rádio. As potentes vozes ganharam as

<sup>33</sup> Canção declamada na tradicional Folia de reis de Patrimônio do Rio do Peixe, distrito do município de Prata - MG. Observou-se a notação da letra escrita pelo contramestre num pedaço amarelado de papel, com essa exata grafia. A folia é promovida anualmente no decorrer do mês de janeiro, a tradição é mantida pela companhia de folia e patrocinada pelos moradores da região.

<sup>34</sup> A música caipira (ou moda de viola, ou música sertaneja de raiz) é denominada pela característica de apresentar, original e essencialmente, a combinação acústica de um dueto de vozes em terças e ponteados, rasqueados e emboladas de viola, também catiras e sons corporais, sem a presença de instrumentos eletrônicos (VILELA, 2011).

estradas e algumas emissoras, difundindo a cultura caipira e, devagar, conquistando consideração dentro do que se aceitava por música naquela época e tornando-se, posteriormente, o gênero musical mais popular no Brasil.

Dos anos 20 e 30, início e projeção do estilo musical, aos anos 50, sua consolidação e período de maior sucesso, as modas sertanejas reinaram nas rádios e eram apreciadas em todos os extratos sociais. No entanto, o êxodo rural e o crescimento das grandes cidades trouxeram avanços tecnológicos e aceleração do ritmo de vida das pessoas, aumento do consumo e das necessidades de luxo. Tais padrões, claramente opostos à singeleza e ao compasso lento do homem do campo, contribuíram para a estigmatização e formação de preconceitos sobre essas canções que as relegaram a um patamar depreciativo, transferindo seu lugar de destaque nas salas das casas para os quintais, como relata a jornalista Rosa Nepomuceno (1999). Na década de 60 o cenário nacional rotulava a música caipira como a arte do atraso e, desde então, ainda carrega resquícios de ser uma prática marginalizada e tida como menor.

No final dos anos 70 do século XX a viola começou a figurar nos instrumentos das composições da bossa nova, gênero que imperava nas rádios FM, enquanto a música sertaneja, a esta altura, frequentava apenas as frequências AM. Musicistas como Renato Andrade, Geraldo Ribeiro e Theodoro Nogueira, alçaram a viola ao patamar da música erudita clássica levando-a ao Teatro Municipal de São Paulo, momento em que Ribeiro registrara seu “*Bach na Viola Brasileira*”. No entanto, a modernidade urgia e não voltava seus olhos para o antigo, seja ele o popular ou o erudito, e a iniciativa foi apreciada somente pelos poucos que se agradaram da mistura. O sertanejo só renasceu verdadeiramente para o cenário nacional depois que, em 1973, Renato Teixeira apresentou a Elis Regina sua composição *Romaria*, e a voz feminina mais aclamada da época levou o país todo a cantar “sou caipirapirapora” (PIUNTI, 2011).

Fora um momento de reacendimento dos ânimos dos cantores e compositores de raiz, mas também de tensão. Buscando ascensão social e dispostos a atender às demandas das gravadoras por modernização, muitas duplas incorporaram modismos da cidade, tanto nas canções com novas temáticas e a integração de instrumentos eletrônicos, como guitarras, teclados e baterias, e de estilos diversos como o rock e o *country* americano, quanto nas vestimentas, acessórios e presença de palco. O que ocorreu, por exemplo, com Léo Canhoto e Robertinho, que mudaram seu estilo musical e visual após estreia na gravadora RCA, em 1969, aparecendo de motos e guitarras e trajando roupas misto de boiadeiro com roqueiro (NEPOMUCENO, 1999).

Na contramão das intenções de Renato Teixeira e dos tradicionais caipiras, que desejavam recuperar o protagonismo da música de raiz, de trazer a poesia do matuto para seduzir o homem da cidade, os novos sertanejos se adaptavam à demanda comercial. Assim, os cantores e compositores de raiz “picavam a mula pro mato<sup>35</sup>”, enquanto a nova corrente do sertanejo encontrava seu lugar ao sol no cenário musical nacional. Assim deu-se a maior cisão dentro do gênero, separando-o nas vertentes: música caipira e música sertaneja.

Não obstante a cisão e, apesar de o gênero sertanejo ter sido o filão de sucesso e visibilidade nacional e internacional, a música caipira permaneceu em seu lugar, tanto regionalmente localizada quanto com relação aos temas, valores e modo de vida cantados.

Em março de 1980 surge o programa *Viola minha viola*, na TV Cultura, uma tentativa de reafirmação e valorização das práticas sociais caipiras para um público que ainda era cativo do ritmo. Os criadores do programa foram o radialista Moraes Sarmiento e o compositor Nonô Basílio, posteriormente ganhou a presença da cantora, atriz, compositora e pesquisadora Inezita Barroso. Há 35 anos no ar, ininterruptamente, o *Viola minha viola* é o

---

<sup>35</sup> Picar a mula pro mato é uma expressão caipira que significa sair de ou ir a algum lugar dando esporadas na mula para ir depressa.

mais antigo programa musical da TV brasileira e divulga as variações culturais decorrentes da música caipira, tais como os cateretês<sup>36</sup>, rasqueados, catiras, recortados e embolados, tendo sido o palco de grupos folclóricos regionais e o berço de grandes nomes da música sertaneja brasileira. Com o sucesso do programa e da divulgação da cultura caipira, na década de 90 a viola voltou ao centro da cena cultural e mais atrações regionais foram criadas para divulgar esse trabalho, como exemplo: o Programa Brasil Caipira, no ar desde 1990 (RIBEIRO, 2015).

Na recente produção musical do gênero sertanejo, percebe-se um localizado movimento de reafirmação da música de raiz, como é possível notar em algumas canções de duplas expoentes na mídia, embora não deixem os recursos tecnológicos de que dispõem, talvez resquícios longínquos de sua origem. No entanto, caminhando a léguas de distância desse gênero hoje midiaticamente posicionado, está a música caipira, em franca produção, muitas ainda aos moldes naturais e longe dos holofotes. Surgem novas composições resgatando a mesma temática do início, exaltando o ritmo de vida do homem do campo, pregando seus valores e costumes, contando seus causos e histórias, músicas que exprimem elementos característicos tais como expressões orais e referências a locais e a hábitos que já não existem ou que se restringem a regiões e épocas determinadas (como as Folias de Reis).

*Esbrangente*, CD gravado em 2002 por Roberto Corrêa, Badia Medeiros e Paulo Freire (CORRÊA, 2002), apresenta uma mostra significativa do trabalho que vem sendo empenhado por músicos envolvidos com a cultura de raiz, são acústicos de viola e de viola de cocho<sup>37</sup>, sobretudo em afinações rio abaixo e rio acima<sup>38</sup>, composições novas e antigas, cateretês, causos, contos e os certos desafios de Badia, mestre catireiro.

A gente vivida que labuta com essa música relata que suas recordações pessoais, sobretudo as de infância, cruzam-se com as temáticas e com as várias histórias retratadas nas composições caipiras. Essas pessoas vivenciaram grande parte dos costumes nelas cantados e sabem, com as lembranças presentificadas ao ouvi-las, como transcorreu sua infância, como eram as festas nas fazendas, as folias de reis, as celebrações de sementeiras e colheitas e como a música significava mais que festejos, marcava em narrativas, muitas vezes longas e complexas, os costumes das pessoas e as histórias de suas regiões. Elas contam ainda que a música era orgulho para os homens do campo, que inventavam terços e novenas para fazer festejos regados a danças, apresentações de violeiros, catiras e desafios de moda de viola. Relatam como a alimentação era farta a partir da produção de subsistência, dos pés de frutas típicos de cada localidade, dos alimentos característicos como doces de casca e em calda, compotas, carnes de lata. Lembram-se de costumes perdidos pelo tempo, como o das mulheres amamentarem o filho da vizinha de fazenda, cujo leite havia secado, ou o de receber uma nova família de colonos<sup>39</sup> com um prato de comida. Trazem vivas na memória as lembranças daquele tempo que afloram ao escutar as modas de viola. Muitas vezes trazem presentes em seus hábitos os feitos caipiras, com detalhes do modo de falar e expressões (angu de caroço, ponhá reparo, ovo atravessado, malemá), de palavras que designam objetos (cueiro, carro de boi, tuia, arapuca, tapera) e medidas de peso, distância e tempo às quais não se tem mais notação, por terem caído em desuso (légua, braça, grossa, fardo). Algumas letras mais antigas apresentam um vocabulário regional tão específico que, se não for catalogado,

<sup>36</sup> Cateretês e catiras são coreografias que acompanham e, muitas vezes, desafiam a viola. As origens dessa dança foram apontadas por Mario de Andrade em seus estudos sobre a história da música popular brasileira. (ANDRADE, 1980).

<sup>37</sup> A viola de cocho é tipicamente fabricada nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, tem como principal característica ser esculpida inteiriça do tronco de uma árvore, o que lhe proporciona um som característico (VILELA, 2011).

<sup>38</sup> As afinações de viola são muitas e com variações, as tradicionais são: rio acima, rio abaixo, cebolinha, cebolão e cana verde (VILELA, 2011).

<sup>39</sup> Colonos era o nome que se dava aos trabalhadores de uma terra que não era própria, mas prestavam serviço ao dono da fazenda em troca do cultivo de uma parte da área para sua subsistência (CANDIDO, 2010).

podem perder-se e ficar sem equivalência para as próximas gerações.

O trabalho que se vem empenhando no atual universo da música caipira brasileira visa recuperar uma realidade, da riqueza dessa cultura, de seus costumes, da peculiaridade de sua constituição, e é também um dever de memória<sup>40</sup>, de lutar contra a força do esquecimento.

Aparentemente, tais ações são empreendidas por pequenos grupos ou indivíduos e localizadas nas cidades do interior. No entanto, em maio de 2017, em Belo Horizonte, realizou-se o seminário *Violas: o fazer e o tocar em Minas Gerais*, no qual reuniu-se grande diversidade de mestres violeiros, tocadores e fazedores de viola, luthiers e também pesquisadores, catireiros, mestres de folia ou meros admiradores do instrumento e das práticas culturais que o envolvem. O objetivo foi promover uma imersão na história e no universo cultural e simbólico da viola no Brasil, mas sobretudo em Minas Gerais, buscando compreender as relações deste instrumento com as vivências coletivas, religiosas e identitárias do povo mineiro. O evento integrou as ações de pesquisa do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha – para reconhecimento dos saberes e formas de expressões ligadas à viola como patrimônio cultural imaterial do estado.<sup>41</sup>

Por meio de detalhados cadastros do maior número possível de violeiros e artesãos da viola em atividade na região, o Iepha conseguiu, em junho de 2018, tornar o Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, um patrimônio cultural imaterial do Estado, tamanha a importância de seus valores históricos, socioculturais e identitário para Minas. A riqueza cultural da viola deve-se por estar presente em expressões artísticas como a Folia, o Congado, a Roda de Viola, a Dança de São Gonçalo, a Catira do Triângulo e Sul de Minas, o Batuque e o Lundu, presentes na região Norte, além de ser o principal instrumento que simboliza e identifica a música caipira.

Na esteira das vivências desse seminário, busquemos explorar alguns dos temas apresentados à luz dos estudos sobre memória e identidade social a partir das abordagens de Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur e Michael Pollak.

## 1. Identidade social a partir de lembranças

No documentário *Os Caipiras* (2001) da TV Cultura, Antonio Candido fala da extensa pesquisa que empreendeu sobre o caipira em seu *Os parceiros do Rio Bonito*. Num determinado ponto, o crítico afirma que aquelas figuras que pesquisou e seu modo de vida já estão extintos, não mais existem daquela forma que presenciou, devido ao avanço do tempo e advento da modernidade, mesmo no ambiente rural.

Podemos afirmar, então, que os caipiras que ainda existem são ou espécies de resistentes que mantêm sua cultura viva, ainda que modificada, ou descendentes que empreendem a tarefa de rememorar e garantir a permanência dessa cultura, como um dever de memória?

O Seminário Violas, referido acima, foi um evento em que pude confirmar tais suspeitas. Dezenas de violeiros, fazedores de violas, mestres foliões e admiradores da cultura caipira se encontraram naqueles dias para compartilhar seu modo de construir e de tocar o instrumento, para compreender a origem da viola no Brasil e sua importância na cultura

---

<sup>40</sup> Dever de memória, termo cunhado por Ricoeur, remete à necessidade de não se deixar esquecer algo, algum acontecimento, e está, portanto, submetido à problemática do esquecimento e dos usos e abusos da memória, relacionando-se de forma complicada com a história, com a memória coletiva e com o perdão. O dever de não esquecer é normalmente associado às tragédias, mas, neste caso, a valores culturais positivos que não se quer deixarem perder. (RICOEUR, 2007)

<sup>41</sup> Em ambiente digital o evento criou a página <https://www.facebook.com/events/bdmg-cultural/semin%C3%A1rio-violas-o-fazer-e-o-tocar-em-minas-gerais-16-e-17-maio/249008778898621/>, onde constam alguns registros em vídeo.

caipira, para trazer ao palco e cultivar o saber ancestral dos mestres mais antigos e ainda vivos, para trazer ao palco também a nova geração de violeiros que, mesmo nascidos em metrópoles, admiram, identificam-se, celebram e divulgam o modo de vida caipira.

Foram atentamente ouvidos e fervorosamente aplaudidos Seu Domingos de São Francisco e Odorino Siqueira, mestres de folia, bem como Moizés Montes e Virgílio Martins, fazedores de viola, e também Vergílio Lima, luthier<sup>42</sup>, todos já idosos, cada qual contando sua história de vida com a viola e sua maneira de lidar com esse instrumento. Várias pessoas da plateia comoveram-se com essas falas e ouvi de um violeiro emocionado: “São os nossos mais antigos mestres ainda vivos, pode ser a última vez que os vimos tocar”.

Seu Domingos contou como que, desde criança, a folia foi parte de sua vida, como esse festejo guia sua memória e estruturou sua rotina e de sua família. Emocionado, relatou uma lembrança de quando pequenino, noite de lua clara, acordou assustado com o barulho e sentiu pela primeira vez aquele som estrondoso dentro do peito, depois um outro mais estridente e uma melodia cadenciada, cantada por uma gente simples, mas bem adornada, que se vinha chegando à sua casa. Conta que não compreendia o que se passava, mas via que as pessoas estavam muito certas do que faziam e o som era inebriante e lhe tomava todo o corpo. Somente depois, quando já carregava as bandeiras dos santos, Seu Domingos foi entendendo a composição e o papel de cada um naquela orquestra, os tambores, a rabeça, as estampas, os palhaços, os bastiões, o contramestre, o festeiro, o próprio motivo da festa, tudo foi se encaixando na medida em que ganhava sentido para aquele que foi se criando um caipira.

Marimbondo Chapéu, nome artístico do rabequeiro Ivanildo Silva, de 36 anos, levou ao palco seu pai, Antônio Preto, um renomado folião do Vale do Jequitinhonha, para contar como os dois constroem uma viola. O caso começou pela escolha do lugar onde procurar a madeira certa, um local de difícil acesso, mas onde poderiam encontrar uma boa madeira. As dificuldades na retirada da tora, o transporte da mesma feito numa motocicleta, as várias quedas e paradas que tiveram que fazer, tudo foi relatado em detalhes cuja plateia absorvia com compreensão justa e algumas risadas, como todo bom caso exige. Do tratamento dado à tora para que se tornasse uma caixa acústica, à escolha de madeiras específicas para cada parte da rabeça ou da viola, e aos entalhes finais e afinação, tudo em detalhes caprichosos contados por um e arrematado por outro, o velho e o novo, numa fraternidade de conhecimentos tão respeitado por todos ali que só pude compreender quando Marimbondo, emocionado, fez reverência a quem o ensinou tal arte, Zé Coco do Riachão<sup>43</sup>, fechando sua parte no seminário tocando com sua rabeça “Não me deixe só”, composição caprichosa do mestre.

Sendo a memória algo imaterial e representação do passado feita no momento presente, como nos afirma Halbwachs (2006), sob esse aspecto o seminário foi um evento de partilha de memória, onde velhos violeiros e mestres contaram suas histórias e puderam confirmar uns aos outros a comunhão de seus hábitos, de suas manifestações culturais e de seu modo de vida que orgulhosamente cantam, atestando sua existência, talvez até sua resistência, e reafirmando seus valores e sua cultura, essencialmente oral.

---

<sup>42</sup> Cabe ressaltar a distinção que os próprios caipiras fazem entre os luthiers e os fazedores de viola, estes são pessoas que aprenderam com antigos mestres violeiros e de forma rústica a produzir seus próprios instrumentos, de acordo com as ferramentas e o material de que dispõem. Aqueles são artesãos, normalmente pessoas que estudaram a construção dos instrumentos como a uma arte. Nesse universo, ambos nutrem pelo trabalho um do outro profundo respeito e reverência.

<sup>43</sup> José dos Reis Barbosa dos Santos, nascido numa folia de reis em janeiro de 1912, falecido em 1998, é conhecido por Zé Coco do Riachão, mas ganhou fama nacional e internacional depois de gravar suas músicas em disco, o que ocorreu somente em 1980 por obra de Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural. Já no primeiro disco Zé Coco se destacou pela autenticidade, sendo aclamado por críticos de renome como José Ramos Tinhorão, que lhe dedicou calorosos elogios. Desde então, além de ser a sumidade da rabeça e da viola caipira, ele é também conhecido como o “Beethoven do sertão” (NEPOMUCENO, 1999, p. 43).

No entanto, havia muita gente jovem, tanto na plateia entre os admiradores e violeiros quanto no palco entre os convidados palestrantes, pessoas que provavelmente nasceram nas cidades e que, pela faixa etária, mesmo que nascidos no campo, não presenciaram o modo de vida caipira de que trata as músicas. Como compreender a comunhão que manifestaram com os causos e temas das modas dos velhos violeiros? Como explicar a autenticidade da música caipira de uma violeira e compositora de 20 anos de idade, como é o caso de Letícia Leal? O que explica a dedicação de Ivan Vilela à pesquisa da música caipira, um professor, compositor e violeiro de apenas 55 anos? Porque os jovens netos do Sr. José Maria, do Grupo de Catira Pedro Pedrinho, se interessam por essa dança folclórica e treinam diariamente, participam de eventos e mantêm aulas para crianças no grupo já numeroso de catira em Martinho Campos?

Uma justificativa é que, ainda segundo Halbwachs, a memória é moldada pelas influências sociais e coletivas a que o ser é submetido. Sendo assim, buscando-se conhecer a história de vida dessas pessoas verifica-se que alguém de seu convívio, alguém próximo ou mesmo uma comunidade, foi responsável por apresentar a elas e inseri-las nesse universo caipira. No entanto, apenas o conhecimento ou convívio com uma cultura não nos torna parte dela, é preciso haver algo além, uma identificação mais profunda e uma prática que torne o ser verdadeiramente a ela integrado.

Essa identificação profunda pode ser compreendida pelos três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos (RICOEUR, 2007). Segundo o filósofo fenomenologista, além das lembranças que a própria pessoa possui ou elabora, os coletivos, o grupo de pertencimento, também é um atribuidor de lembranças, visto que pode confirmar ou corrigir algo de que se lembra e foi partilhado, bem como o grupo pode trazer à tona uma lembrança de que o sujeito não tem clareza mas que bebe nessa fonte para completar a sua própria. Os próximos, aqueles que atestam nossa existência, nos atribuem lembranças como espécies de testemunhas e são os responsáveis por nos inserir num contexto social, daí a relevância de sua memória para confirmar a minha. Mesmo que a lembrança de um acontecimento seja intransferível de um ser para o outro, pois cada um que se lembra o faz sob o seu ponto de vista, o “lembrar-se de algo é lembrar-se de si” (RICOEUR, 2007). Sendo assim, e voltando às questões colocadas anteriormente, a constituição de um sujeito, seja material ou social, passa necessariamente por suas origens, portanto, a atribuição de lembranças de um próximo é também fator de constituição de quem sou eu e busco em suas lembranças algo em que eu possa me identificar.

O jovem que está inserido na cultura caipira, quando não é nativo do ambiente rural, o faz porque algo nela lembra-o de si próprio, mesmo que essa lembrança seja, na verdade, de alguém próximo, seja de um acontecimento vivido “por tabela” (POLLAK, 1992) por alguém com quem o laço afetivo foi estruturante para a formação de seu caráter. Neste quesito a cultura oral ocupa lugar de destaque, pois é passada de geração a geração, olhos nos olhos, o que evidencia sua natureza afetiva. Essa afetividade da cultura oral creio ser o que constitui a base comum relatada por Halbwachs.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS apud POLLAK, 1989, p. 4).

A cultura caipira, que é impressa nas músicas pelos instrumentos utilizados, pelo teor das composições, pelas manifestações culturais que as rodeiam, pelos temas que canta, pode ser então considerada uma memória coletiva? Certo que sim, se considerarmos a concepção



desse sociólogo (HALBWACHS, 2006) de que a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória, como os costumes, o folclore, a música e até mesmo as tradições culinárias, é o que a insere na memória da coletividade. Mais ainda, a música caipira é, certamente, um elemento de coesão social em que sua adesão se dá por afetividade, formando-se em torno dela o que Halbwachs nomeia de “comunidade afetiva”, sendo esta a base comum mencionada acima e que compõe a identidade social que é o ser caipira.

O interesse por estudar essa cultura oral e a paixão que nutro pela música caipira surgiu por atribuição de lembranças dos meus próximos, sobretudo meu pai e minha avó materna. Não fui criada na roça, não vivenciei a lida no campo nem suas típicas manifestações culturais, mas meus próximos sim, tive apenas algumas experiências em fazendas de parentes, que foram suficientes para atestar a legitimidade de seus relatos. Quando ouço suas recordações de infância e mocidade e vejo a emoção que sentem ao ouvirem as modas que cantam seu antigo modo de vida, é como se minhas também fossem essas lembranças, eu as elaboro mentalmente tal qual me foram descritas várias e várias vezes. Obviamente que suas lembranças não foram transferidas a mim, tal a impossibilidade de que trata Ricoeur, já mencionada acima. Mas, estando integrada a esse universo por intermédio das lembranças dos meus próximos, tendo recebido deles seus valores, suas crenças, tendo apreendido seu modo de vida a ponto de reproduzi-lo muitas vezes naturalmente, identifico-me com a identidade social caipira. É claro também que, inserida num contexto de metrópole e de ritmo de vida acelerado, num ambiente extremamente diverso do rural, essa identificação fica reservada ao campo afetivo, das lembranças, do que propriamente ao material, mas aflora como uma erupção quando meus ouvidos captam um ponteadado de viola e o peito aperta de saudade de algo que não vivi, mas que meus próximos queridos comigo compartilharam.

Buscando respostas para meus questionamentos iniciais e do porquê sinto saudade de algo que não vivi, numa conversa com o violeiro Wilson Dias tive o privilégio de uma epifania a partir de uma frase sua: “Tive a ideia de fazer *Mucuta*<sup>44</sup> ao me lembrar claramente de um dia em que, eu menino, me acordei de madrugada com a folia chegando em casa. Foram imagens sonoras, eu me lembrava de alguma coisa e uma melodia me vinha.”

Consternada pelo que significava o termo *imagens sonoras*, me lembrava dos estudos que fizera sobre as definições de lembrança pura e lembrança imagem de Bergson, problematizadas por Ricoeur pelo que nomeou de forma correspondente de lembrança certa e lembrança do tempo passado, respectivamente. Afirmo Bergson que “uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem, [...]” (BERGSON apud RICOEUR, 2007, p. 68). No caso de Wilson a lembrança vive numa imagem com som, com melodia, e essa melodia traduz algo. Essa representação da lembrança, sem dúvidas, é interessante.

Posteriormente, ao ouvir o álbum completo lendo as histórias do encarte e, mais especificamente, a faixa que leva o mesmo nome, *Mucuta*, pude compreender melhor do que o violeiro falava. A melodia é chorosa, mas firme, com um ponteadado de viola em tom de lamento, rica em harmonia e complexidade de acordes. O sentido da melodia se completa com a narrativa de que aquela era uma lembrança da época de Wilson moleque, quando morava num sítio com a família numerosa e de poucos recursos, e duas meninas vizinhas vinham sempre na “hora do comer”. A mesa era regrada, mas sua mãe não deixava as meninas sem comida e ainda lhes dava o que levar aos demais.

Era a hora da mucuta, um saco com punhadinhos de arroz, feijão, farinha...  
Wilson as acompanhava pelo caminho, observando o cachorro que tropeçava  
ao andar. Só depois de homem feito, compreendeu completamente o gesto da

<sup>44</sup> *Mucuta* é um álbum de música instrumental autoral, as tais imagens sonoras, e seu encarte narra as histórias, lugares e pessoas que surgiram nas lembranças de Wilson (DIAS, 2011).

mãe e compôs Mucuta em ação de graças. (DIAS, 2011, p. 7).

Uma poesia em forma de canção que surge de uma lembrança do tempo passado em imagem sonora. As outras faixas do álbum dialogam harmonicamente com as narrativas equivalentes e fazem muito sentido para mim, que identifico aquelas práticas sociais com as lembranças que meus próximos partilharam. Há inúmeros exemplos de composições que representam um momento passado e que, apesar de serem recentes, integram também essa memória coletiva da cultura caipira.

Há ainda um diálogo vivo entre essa música que é parte de uma cultura oral e uma parcela de nossa literatura que estabeleceu suas bases em narrativas orais regionais, como é o caso envolvendo Guimarães Rosa. Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural já mencionado aqui por ter descoberto Zé Coco do Riachão, conta que sempre ouvira que seu mundo musical era o mundo de Guimarães, até que resolveu conhecer a obra do escritor e percebeu que a identificação era real, o universo do violeiro e o do escritor era o mesmo, o sertão das gerais e o modo de vida catrumano<sup>45</sup>. Único a obter autorização da família, Téo é o violeiro que musicou versos de Guimarães Rosa extraídos de suas mais diversas obras, *Grande Sertão, Veredas; Sagarana; Ave palavra; Manuelzão e Miguilin; Urubuquaquá no Pinhém*, dentre outras, uma trajetória contada em detalhes no encarte do álbum *Guimarães Rosa – Mineirada Roseana*, “Comecei a gostar de Guimarães Rosa, mesmo sem entender direito [...] fui aprendendo aos poucos. [...] a Thaís [de Almeida Dias, escritora, poetisa e produtora] me disse uma coisa que nunca mais saiu da minha cabeça: ‘Você é o único no Brasil que tem simplicidade musical para musicar os poemas de Guimarães Rosa com o sabor e o cheiro do Cerrado do Grande Sertão Veredas!’” (AZEVEDO, 2015). A relação da música caipira com a literatura é muito rica, objeto para um outro ensaio.

Percorrida essa investigação e almejando ter elucidado algumas dúvidas, coloco-me, por fim, diante de um último questionamento que retoma o início dessa jornada: a afirmação de Antônio Candido, de que o caipira que pesquisou e seu modo de vida já estão extintos, pode ser considerada completamente correta? Diante do que aqui foi relatado não podemos pensar que o caipira resiste? Ou que há uma diferente configuração do ser caipira, mas que existem ainda vivos alguns antigos resistentes e que eles conseguiram transmitir seus valores e tradições aos descendentes que, por sua vez, embora inseridos no universo urbano, re(a)presentam as práticas sociais caipiras do passado por serem elas constituintes de uma identidade social afetiva e de uma memória coletiva para si e, mais, projetam-nas para o futuro como um dever de memória? Acredito que as respostas sejam afirmativas e me empenharei num diálogo com o mestre Candido. O caipira de hoje não está mais se isolando, está buscando o mundo com o olhar do violeiro, o olhar de encantamento pela natureza, pela riqueza de suas raízes.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

---

<sup>45</sup> Termo muito utilizado por Guimarães Rosa, sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*, para designar aquele caipira mais rudimentar, mais rústico.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PIUNTI, André. **Música sertaneja** – uma paixão brasileira. Vol. II. São Paulo: Ed. Talismã, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, vol. 5, nº 10, p. 200 – 212. Rio de Janeiro, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, vol.2, nº 3, p. 3 – 15. Rio de Janeiro, 1989.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira**: as 270 melhores modas. 2. ed. Santos: Realejo Edições, 2015.

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

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 351. 2011.

### **Referências Audiovisuais**

AZEVEDO, Téo & Convidados. **Guimarães Rosa** – Mineirada Roseana. Montes Claros: Independente, 2015.

CORRÊA, Roberto; FREIRE, Paulo; MEDEIROS, **Badia. Esbrangente**. Brasília: Zen Studio, 2002. 1 CD.

DIAS, Wilson. **Mucuta**. Belo Horizonte: Estúdio Rio Abaixo, 2011.

OS CAIPIRAS, por Antonio Candido. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Zita Carvalhosa. Documentário, 20'08". **Brasil**: TV Cultura e Arte, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc>. Acesso em dezembro de 2017.

[Recebido: 20 jan. 2019 – Aceito: 20 mar. 2019]

## NOS (DES)CAMINHOS DA LITERATURA INDÍGENA NO RIO GRANDE DO SUL: NARRATIVAS E NARRADORES GUARANIS CONTEMPORÂNEOS

Daniela Gebelucha (UFRGS)

Walmir Pereira (Unisunos)

**RESUMO:** Esse artigo aborda, introdutoriamente, a literatura indígena Guarani no Rio Grande do Sul, enfocando suas narrativas e seus narradores. Nosso objetivo consiste em refletir sobre processos de oralidade e escritura das narrativas nas coletividades em tela. O estudo encontra abrangência em análises de natureza literária e interdisciplinar (Cf. MELIÀ, 1984; CLASTRES, 1990; PEREIRA, 2012; GRAÚNA, 2013). Nossos resultados parciais indicam a permanência das práticas narrativas orais entre os Guarani contemporâneos, textualidade que expressa etnosaberes e cosmovisão milenares dessas coletividades originárias. Na investigação em curso, consideramos que a literatura indígena demanda ser compreendida como continuidade espaço temporal ameríndia e de valorização da tradição ancestral, das histórias de contato e dos mitos do povo Guarani.

**Palavras-chave:** Oralidade. Literatura indígena. Guarani.

**ABSTRACT:** This article broaches the literature of the Guarani indigenous people in Rio Grande do Sul, focusing on their narratives and narrators. Our objective is to reflect on the processes of orality and writing of the narratives in these indigenous collectivities. The study is circumscribed in literary, anthropological and historical analyzes (Cf. MELIÀ, 1984; CLASTRES, 1990; PEREIRA, 2012; GRAÚNA, 2013). Our previous results indicate the permanence of the oral narrative practices among the contemporary Guarani in Rio Grande do Sul, a textuality that expresses millennial ethnic knowledge of these native indigenous collectives. In these terms, we conjecture that indigenous research demands that indigenous literature be understood as a possibility of continuity of time and valorization of the ancestral tradition, of the worldview and of the stories and myths of the Guarani people.

**Keywords:** Orality. Indigenous literature. Guarani.

### 4. Introdução

Desde o princípio do século XVI até o presentíssimo contemporâneo a literatura brasileira e regional sul rio-grandense com caráter, especificamente, indígena esteve obliterada ou sem reconhecimento nos campos acadêmico e sociocultural.

Na investigação em tela, nominamos a arte procedimental do saber fazer a narratividade ameríndia de literatura indígena. No que respeita à conformação e difusão literária da mesma, partimos do axioma segundo o qual a tradição e a cultura dos povos e coletividades<sup>46</sup> indígenas são comunicadas de geração para geração por meio da oralidade cultivando vivas as narrativas nativas. Contemporaneamente, circunscrevemos o processo social histórico de constituição da literatura indígena à presença material e simbólica da escrita que registra e documenta as memórias, os mitos, os valores, as tradições culturais e as histórias de contato dos povos e coletividades indígenas originários da terra *brasilis*.

---

<sup>46</sup> Segundo o Dicionário Aurélio, é a qualidade do coletivo; grupo de pessoas organizado para um mesmo fim; a totalidade dos indivíduos de determinada área ou região, em um dado tempo, se considerado como todo. (COLETIVIDADES..., 2011).

Corroborando a assertiva anterior, no presente artigo<sup>47</sup>, a literatura indígena dialogará com aportes e contributos antropológicos, históricos e literários, por meio da análise de duas narrativas Guarani produzidas por indígenas no espaço social e territorial regional problematizando as transformações e o pensar essa literatura frente à sua relação com a oralidade e a escrita. Apresentaremos questionamentos que suleirão<sup>48</sup> o estudo em tela como, por exemplo, qual é o espaço – tempo ocupados nas/pelas narrativas, qual o contorno das narrativas guarani, quem são os narradores dessas narrativas, para quem elas se destinam, qual a natureza da relação entre a oralidade e a escrita no contexto sociocultural dos Guarani no Rio Grande do Sul.

## 5. Acostamentos antropológicos, históricos e literários

Os estudos do antropólogo e linguista Bartomeu Melià (1984) indicam que os Guarani se transladaram para o atual território do Rio Grande do Sul por volta do século V da era cristã, assentando-se nas cercanias do rio Jacuí. Tradicionais agricultores do mato, ao mesmo tempo praticavam atividades de caça e pesca. Em período histórico ulterior remataram a ocupação das bacias dos rios Uruguai e Jacuí, e, posteriormente, Ijuí, Piratini, Ibicuí, Pardo e Taquari. As famílias extensas e os coletivos guarani produziram vastos deslocamentos territoriais, mormente nos períodos em que as áreas de terras inicialmente colonizadas pelos nativos perderam condição agricultável e faunística de plena sustentabilidade. Entretanto não entendemos adequada a caracterização do povo Guarani como população nômade, mas sim como “grandes caminhadores”<sup>49</sup> que reconhecem seu território ancestral tradicional movimentando-se continuamente em seu interior.

De acordo com Clastres (1990), era distante do mundo euro referenciado que a verdadeira vida dos indígenas se desenrolava: nas florestas continuava a reinar os antigos deuses, sendo a substância espiritual marca indelével dos Guarani. Em sua perspectiva, caso o ancoradouro religioso submergisse, a sociedade desmoronaria, pois é na fé que encontramos o *ethos* desse povo indígena, reanimando-os a um espírito de resistência.

Para Rodrigues (2010)<sup>50</sup>, o século XVIII configurou momentos decisivos na história dos povos indígenas e do Brasil Colônia. Um desses momentos foi a edição do Tratado de Madri em 1750, pois, a partir de sua consecução, o então Continente de São Pedro tornou-se palco da dizimação genocida de indígenas e das coletividades Guarani missionárias em confronto com os exércitos ibéricos na Guerra Guaranítica (1753-1756), com saldo brutal de milhares de indígenas mortos.

A experiencição de existir e viver dos Guarani ao sul da América do Sul incide em seu território de ocupação tradicional.<sup>51</sup> Segundo Meliá (2010), este povo indígena traz à baila

<sup>47</sup> O presente artigo constitui um recorte da pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso intitulada “Nos (Des)Caminhos da Literatura Indígena Guarani no Rio Grande do Sul: Narrando ou escrevendo...”

<sup>48</sup> Sulear significa construir paradigmas alternativos em que o sul se coloca no centro da reinvenção da emancipação social. (ADAMS, 2008, p. 397).

<sup>49</sup> Em entrevista ao IJU On-line, Melià (2010) define os Guarani como “grandes caminhadores”, pois caminhar é um “hábito que rememora a migração e também faz parte da vida espiritual do guarani”.

<sup>50</sup> Aryon Dall'Igna Rodrigues (1925-2014) - linguista brasileiro.

<sup>51</sup> De acordo com dados da SESAI (2015), existem aproximadamente 2.500 Guarani no RS, em sua maioria pertencentes aos Mbya. O conjunto da população Guarani contemporânea do RS se reconhece como descendente dos Guarani missionários, por se identificar com a experiência missionária e (res)significar em seus próprios termos a história das ruínas das reduções dos Sete Povos da Missões.

uma concepção de território como o lugar em que o indígena e seu grupo familiar podem viver seus costumes, tradições e o modo de ser Guarani:

[...] o guarani se refere ao seu território como ‘tekoha’. Pois bem, se o ‘teko’ é o modo de ser, o sistema, a cultura, a lei e os costumes, o ‘tekoha’ é o lugar e o meio em que se dão as condições de possibilidade do modo de ser guarani. Com os próprios dirigentes guarani, é preciso dizer que sem ‘tekoha’ não há ‘teko’. O ‘tekoha’ ideal é um monte preservado e pouco perturbado, reservado para a caça, a pesca e a coleta de mel e frutas silvestres. [...]. São esses espaços: monte, roça e aldeia, que dão a medida da boa terra guarani. (MELIÀ, 2010, p. 1).

Na perspectiva difundida em Melià (2010), ‘tekoha’<sup>52</sup> e ‘teko’ conformam conceitos indígenas interconectados; visto que o território e o modo de ser Guarani transcendem gerações. Ademais, sem o território ficam inviabilizadas as condições materiais e simbólicas de viver em culminância a milenar cultura Guarani. É na “tekoha” que as coletividades vivem a plenitude da vida junto à natureza, cultivando as tradições e ensinamentos de seus ancestrais. Melià (2010) assevera, também, que uma ‘tekoha’ não é um lugar qualquer, mas um lugar escolhido pela intervenção dos espíritos que orientam o referente espiritual guarani, isto é, o xamã (karai e kunha karai)).

Os xamãs e os narradores indígenas têm participação fundamental no que respeita à existencialidade da literatura indígena, pois ensinamentos, tradições, mitos e as cosmovisões ancestrais ameríndias são transmitidos de geração para geração por intermédio das narrativas que são narradas e vivenciadas nas coletividades. Essa tradicionalidade espaço temporal constitui o fio condutor da literatura contemporânea do povo indígena Guarani.

Em análise dos estudos realizados sobre a literatura indígena contemporânea Graúna (2013)<sup>53</sup> pontua dois momentos singulares de manifestações literárias produzidas por autores indígenas no Brasil: o clássico – refere-se à tradição oral, ocorrendo no âmbito coletivo, que permanece no tempo com as narrativas míticas – e o contemporâneo – referenciado à tradição escrita individual e coletiva, por intermédio da poesia, da narração de histórias aportadas nas narrativas míticas e na história processo, enfatizando o ponto de vista indígena.

Segundo Fernandes (2002)<sup>54</sup>, existem diferenças entre narradores e contadores de história:

A diferença principal entre o contador de histórias e o narrador está no fato de que o primeiro é um ator, que tem por objetivo principal a interpretação; o segundo é um membro da comunidade narrativa que está compartilhando experiências. Para o narrador, a potencialidade de materialização do texto é menos significativa do que a mensagem que ele visa comunicar. [...]. (FERNANDES, 2002, p. 329.).

---

<sup>52</sup> Melià faz uso do termo “tekoha” em língua espanhola. No Brasil, “tekoá”. No texto, quando a expressão “tekoha” for utilizada, fará menção ao autor.

<sup>53</sup> Graça Graúna – Doutora em Teoria Literária (UFPE) e Pós-Doutora em Educação, Literatura e Direitos Indígenas (UMESP). Escritora Indígena - descendente do povo Potiguara (RN).

<sup>54</sup> Frederico Fernandes – Doutor Teoria Literária (UNESP), Pesquisador de narrativas e oralidade pantaneira. Professor na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Para Graúna (2013), em termos da literatura contemporânea e tratando-se de literatura indígena, as definições e os conceitos formatados esbarram em um preconceito literário que mascara polêmicas doutrinárias. No cânone, essa literatura indígena sequer aparece enquanto *corpus* narrativo dotado de singularidade, dado que está à margem e raros autores, pesquisadores e críticos literários percebem sua existência. Mesmo com a falta de reconhecimento, a autora reconhece que as vozes dos indígenas não se calam, eles, os sujeitos narrativos indígenas, continuam a narrar e a escrever. Os textos literários de autoria indígena tratam de problemas e perspectivas que tangenciam e reafirmam as identidades e as culturas indígenas, pois o espaço da literatura indígena potencializa um lugar de um outro mundo possível. Visto que a construção desse novo mundo se confronta com questões de natureza identitária, as quais devem ser discutidas, esclarecidas e confrontadas com os textos de não indígenas.

De acordo com Graúna (2012), a palavra que o indígena proferiu ecoa e ecoará como um sinal de permanência cultural e luta contra as subversões suscitadas pela cultura dominante. Para a autora, uma das formas de permanência da tradição nas coletividades indígenas sobrevém pela literatura, pois nela se reafirma o modo de ser, estar e viver no mundo. Graça Graúna (2012) assevera que a literatura é, também, um instrumento para refletir sobre os massacres cometidos pelos colonizadores contra os povos indígenas. Assume assim, essa literatura indígena contemporânea, uma forma de cantar a paz e a esperança de dias melhores para a população indígena e compartilhar as histórias de resistências porque a palavra indígena sempre existiu, antes mesmo da colonização.

## 6. Ao encontro das narrativas indígenas

A rigor, para uma história ser narrada precisamos de um narrador; aquele que narra deixa transparecer ao ouvinte, não somente o seu conhecimento, mas o que transcende ao seu redor, não bastando unicamente a trama dos eventos e a história, necessitando sensibilizar quem escuta.

De acordo com Pereira (2012), o pensamento e a ação social histórica Guarani, manifestos em narrativas e tradições orais gravadas na memória coletiva ancestral, vem sendo atualizados e (re)significados nas práticas sociais presenteístas. Conforme o autor, por meio das memórias e experiências vivenciais dos Guarani, etnosaberes milenares instaurados no cotidiano ameríndio acabam (re)significados pela leitura contemporânea das narrativas e dos mitos de origem indígena.

Com intuito de dialogar e perceber alguns aspectos presentes nas narrativas indígenas Guarani no RS, recorremos ao corpus literário/científico específico que foi coletado por integrantes de organização não governamental com reconhecida experiência de atuação junto aos povos e coletividades indígenas<sup>55</sup>. Esse corpus contém narrativas que serviram como base para a publicação do Caderno Semana dos Povos Indígenas 2009 – *Modo de Ser Guarani Mbya Reko Regua*, pela referida instituição.<sup>56</sup>

Quem narra esses textos, relata aspectos relevantes das narrativas presentes nas aldeias indígenas, conforme podemos observar na narrativa 01:

---

<sup>55</sup> Conselho de Missão entre Povos Indígenas (COMIN), instituição que pertence à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB).

<sup>56</sup> Duas dessas narrativas, na íntegra, foram incorporadas a este artigo que nos propiciaram algumas discussões pertinentes: a narrativa 01 que foi narrada por um professor indígena da Tekoá Anhentegua (Aldeia Verdadeira), Porto Alegre/RS e a narrativa 02 que foi narrada pelo referente político da Tekoá Andú Vera (Aldeia Mato Preto) Erebangó/RS

Eu sou Jackson Alexandre Ramos. Moro na comunidade indígena Guarani chamada Anhetengua. O nome da aldeia significa Aldeia Verdadeira. Ela fica em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Quando, junto com meus parentes, escolhemos o assunto educação para o caderno da Semana dos Povos Indígenas, pensamos em contar para as crianças, os jovens e também para os adultos, como o povo Guarani educa os seus filhos. Na nossa aldeia valorizamos muito os conselhos que nossos avós nos dão. Todos os dias de manhã os guaranis visitam os avós e as avós da comunidade para ouvir os conselhos deles. Nestes conselhos os idosos ensinam a viver de maneira certa. Explicam que devemos fazer o bem para as pessoas. Pedem que todos respeitem as outras pessoas. Aconselham a ajudar a cuidar dos idosos, por exemplo. Esses conselhos são valores do povo Guarani. Em todas as aldeias Guarani, ouvimos estes mesmos conselhos dos idosos. Eles estão preocupados com o futuro do povo Guarani, por isto aconselham muito os jovens. No futuro estes jovens serão idosos e irão aconselhar os jovens também. Assim estes valores nunca irão se perder. As pessoas idosas da nossa aldeia à noite contam histórias. Falam da sua juventude e de como viviam e seguiam os conselhos dos seus avós. Contam, também, histórias de animais para as crianças [kiringue] conhecerem e muitas delas para as crianças rirem. Eu sou pai e quero muito que minha filha cresça no jeito de ser Guarani. No momento em que ela entender as palavras, devo dar conselhos a ela. Tenho as orientações guardadas, pois as recebi dos meus avós. Para vocês, crianças e jovens, gostaria de dar um conselho: visitem mais seus avós para ouvir as aprendizagens que eles têm para passar para vocês e ouçam as histórias que eles têm para contar. Para os adultos, pais e mães, gostaria de sugerir que usem mais tempo para conviver e aconselhar as suas filhas e os seus filhos. Na educação das crianças e jovens é importante ter tempo e paciência. Devemos dar conselhos todos os dias e também acompanhar as crianças e os jovens para ver como fazem as coisas. Olhar para a criança e acompanhá-la naquilo que faz. A criança e o jovem precisam de liberdade para aprender, mas os adultos devem estar por perto para orientar e aconselhar. Nós, o povo Guarani, por exemplo, usamos o ambá para que a criança aprenda a caminhar. A sociedade não indígena chama o ambá de andador (ver foto...). O ambá fica no pátio, fora de casa, junto às árvores. É uma segurança para a criança, pois ela pode segurar-se nele. Ao mesmo tempo, a criança não fica presa. Pode sair dali para outro lugar. O pai e a mãe colocam a criança no ambá e observam ela. Mas ela caminha sozinha e tem liberdade de sair e voltar dali. O ambá é como os conselhos dos idosos, que ajudam os guaranis a viver e caminhar de maneira certa. (NARRATIVA 01).

Segundo Fernandes (2002), “[...] o narrador é membro da comunidade narrativa que está compartilhando experiência [...]” (FERNANDES, 2002, p. 329), diferente do contador que é um ator. Destarte, avocamos como narrador o indígena guarani que imprime comunicação às narrativas, neste caso o narrador 01 integrante da tekoá Anhetengua. O Guarani narrador fez parte e, em muitos casos, viveu o que narrou ou narrou algo que lhe foi transmitido por seus antepassados. Compreende-se que o narrador da narrativa 01 refere-se a outros narradores quando menciona: as pessoas idosas da aldeia, avós e avós. Essas pessoas narram histórias para as kiringue Guarani e outros indígenas da aldeia, pela tradição oral, evocando o modo de ser Guarani.

Identificamos, na narrativa 01, que as histórias narradas encerram temáticas variadas como a vivência da juventude, os ensinamentos dos antepassados e de como o Guarani pode viver o tekó. Quando o narrador relata “[...] nesses conselhos ensinam a viver de maneira



*certa [...]”* Observamos que as narrativas persistentes nas tekoás, igualmente, têm caráter de aconselhamento aos jovens e de orientação sobre a organização da vida e do modo de ser Guarani, mediante exemplos narrados pelos mais velhos. Essas experiências em que o narrador narra um fato tem o intuito de estabelecer relações com o que ele viveu e com sua capacidade de transmitir, designadamente, um ensinamento sobre a cultura ancestral Guarani.

Quanto aos conselhos e ensinamentos narrados nas coletividades: “[...] *pedem que todos respeitem as outras pessoas. Aconselham a ajudar cuidar dos idosos, [...]”* Constatase que os conselhos dos mais velhos são muito importantes para os indígenas. Uma vez que existe uma grande preocupação desses narradores mais velhos com relação ao respeito para com as outras pessoas e com o cuidado para com as pessoas idosas, dado que estão preocupados com o futuro dos indígenas e, por isso, aconselham os mais jovens e as crianças. No fragmento: “[...] *eu sou pai e quero muito que minha filha cresça no jeito de ser Guarani. No momento em que ela entender as palavras, devo dar conselhos a ela. Tenho as orientações guardadas, pois as recebi dos meus avós [...]”*, verificamos que o narrador dessa narrativa se preocupa com o futuro de sua filha e manifesta o desejo de que ela cresça sendo aconselhada e conhecendo os valores de sua cultura, assim como ele, que também, recebeu as orientações de seus avós, aconselhará sua filha como uma forma de continuidade da tradição. Também, podemos observar que a partir do momento do entendimento das palavras, a criança já deve ser orientada e aconselhada, ou seja, desde pequena, a criança estabelece a relação de sentido e de orientação social e cultural por meio dos pais e avós.

A fim de apreender aspectos relacionados ao espaço-tempo e às características do território tradicional Guarani, estabeleceremos algumas conexões possíveis a partir da narrativa 02:

Meu nome em português é Joel Pereira, em guarani é Kuaray. Eu moro na Aldeia de Mato Preto (Erebango/RS). Nós somos uma aldeia, onde moram dezenove famílias, são todos guarani, são todos da mesma família. Eu vou falar um pouco dessa importância do espaço guarani, para uma comunidade guarani. A gente sempre está refletindo, que sem tekoa não existe teko. O espaço para o guarani é muito importante, porque ali ele consegue construir a vida do guarani, mostrando para as crianças, essas crianças vão ser o futuro do povo guarani. Então, o espaço no passado não existia um espaço delimitado. Não existia nenhum tipo de limite para o guarani viver. Hoje já existe esses limites de espaços. Aí que prejudica, um pouco, a cultura. Esses espaços são cercados, na maioria, pelas grandes cidades, pelas plantações de soja. É onde existe a maior dificuldade, em se buscar, em viver esse tekoa. Às vezes, as próprias crianças, a maioria sai fora, e trazem as coisas ruins para dentro das aldeias. Então, por isso é importante que se tenha um espaço para construir um bom tekoa, para continuar mostrando essa cultura que vem desde o passado, desde os nossos avós, que hoje está correndo risco, devido aos pequenos espaços que se têm. Para se buscar onde tem espaço, para se viver, construir o tekoa, é sempre através dos mais velhos. São os mais velhos que lembram das histórias, que também, com certeza, através de nhanderú. Na maioria das aldeias hoje tem o karaí, que é o rezador, aí ele está sempre se comunicando com nhanderú. Ele sempre fala onde é o lugar bom. Mesmo que o lugar for devastado, que não tem mais mata, que foi devastado pelos colonos, mas ele acha que aquele lugar, quando for construído o tekoa, ela pode voltar tudo aquilo que foi devastado. Por exemplo, pode voltar a mata, pode voltar as nascentes de rio, os animais, tudo isso ele prevê. Prevê através de histórias, de comunicação com nhanderú. Para ter um espaço bom, um bom tekoá, onde as comunidades possam viver o seu teko, precisa onde tenha uma boa mata, um bom rio, nascentes e é isso. Para viver um bom teko precisa de tudo isso. E para ver

onde é que tem que ser construído o tekoa, não é qualquer um que prevê, é através de nhanderú, junto com os karaí, os mais velhos. [Qual é a relação de um tekoa com outro tekoa? Vocês estão aqui no norte do RS, como fica a relação de vocês com o pessoal que está próximo de Porto Alegre, Estrela Velha, ... Como vocês vêem isso, é um único tekoa, ou são vários tekoá? Qual a importância em se ter esses vários espaços para a comunidade guarani? Em que isso ajuda nesse jeito, nessa identificação guarani, que vocês constroem junto a esses espaços?] Essa relação, no passado já existiam várias tekoa. Nessas várias tekoa existia, por exemplo: se houvesse alguma aldeia – hoje, na minha aldeia em Mato Preto, tem familiares que moram na região de Porto Alegre; então existe esse contato direto. Como eu falei no começo, não existia um certo limite, como existe hoje. Não existia esse limite no passado. Então, as famílias faziam diretamente o contato, quando precisam ir para outro tekoa. Assim, essa é uma das coisas muito importantes terem vários tekoa. Não existe nenhuma diferença de um tekoa para outro. Porque o modo de vida é tudo igual. Diferencia, um pouco, nessa questão de subsistência, que algumas aldeias sobrevivem só de artesanato, e algumas aldeias, por exemplo, na minha aldeia, as famílias já vivem mais de plantação, plantas de milho tradicional, batata doce, e essas coisas. É isso. (NARRATIVA 02).

Após a sua apresentação o narrador 02 começa afirmando que “[...] *Nós somos uma aldeia [...].*” Essa afirmação permite-nos constatar que a cosmovisão do indígena está conectada ao pensamento e a inclusão do ser indígena no coletivo. Na narrativa 02, a aldeia é o espaço em que as famílias moram e vivem sua cultura e seus costumes. Esse espaço é o lugar de reflexão no qual “[...] *a gente sempre está refletindo, que sem tekoa não existe tekó[...].*” Essa maneira de pensar do Guarani aparece reafirmada em Melià (2010), o qual salienta que o território em que esses indígenas habitam é chamado de “teko” e o “teko” diz respeito ao modo de ser, as leis, aos costumes e a cultura desse povo. No fragmento: “[...] *o espaço para o guarani é muito importante, porque ali ele consegue construir a vida do guarani, mostrando para as crianças, essas crianças vão ser o futuro do povo guarani [...],*” o narrador da narrativa 02 enfatiza a importância de mostrar para as crianças os ensinamentos e como se constitui a vida dos Guarani, pois as kiringue são o futuro desse povo originário. Percebe-se que o narrador faz menção à história dos povos indígenas antes da chegada dos portugueses ao Brasil, à medida que afirma, que “[...] *no passado não existia um espaço delimitado [...]*”, e que na contemporaneidade existem balizes demarcatórias para essas coletividades viverem.

Quando o narrador narra “[...] *para ter um espaço bom, um bom tekoa, onde as comunidades possam viver o seu teko, precisa onde tenha uma boa mata, um bom rio, nascentes e é isso. Para viver um bom teko precisa de tudo isso[...]*”, constatamos a importância de um bom espaço, na concepção guarani de mundo, para construir o tekoá, pois o teko porã - bem viver - está em risco devido a essas delimitações que tornam o território Guarani acanhado para viver, em plenitude, a cultura. Para examinar esse espaço, o indígena escuta os mais velhos que ao lembrar-se das histórias de seus antepassados, os orientam no espaço – tempo.

De acordo com o narrador 02, o espaço – tempo é sentido através da figura do Karaí, que pela comunicação espiritual orienta o indígena sobre o melhor lugar de construir a sua tekoá. Embora haja a preferência por lugares com matas e nascentes, o Guarani recebe o aconselhamento junto ao rezador e aos mais velhos da aldeia sobre o melhor espaço para desenvolver o tekó. É no território Guarani que as narrativas são narradas. Elas constituem parte do modo de ser, de viver e de cultivar as tradições. Conforme Clastres (1990), os indígenas contemporâneos esperam revelações de Nhanderú para anunciar os novos tempos

em que o homem possa transcender a sua condição, em busca da Terra sem Mal. Pois, se os Guarani não estão em marcha, é porque estão à escuta de seus deuses. É por essa escuta que ocorre a orientação da escolha da tekoá pelo Karaí. O espaço da escolha da tekoá relaciona-se com o tempo do Karaí. Referente espiritual que por meio do sonho recebe o comunicado de Nhanderú sobre o melhor lugar – espaço - para construir – tempo - a tekoá. Esse espaço, também, se relaciona com tempo, à medida que o sonho ou a comunicação espiritual é narrada aos Guarani, nas manhãs, no pátio da aldeia. O espaço se conecta com o tempo quando o Guarani com sua família se põe a caminhar em busca do tekoá e da construção do mesmo, assim como, na vivência do tekó e dos ensinamentos de seus antepassados.

## 7. E o caminho: continua...

Após a consecução da investigação compreendemos melhor que a trajetória dos indígenas Guarani do Rio Grande do Sul está marcada por momentos de genocídio como visivelmente demonstrado no caso dos Guarani missioneiros. Concomitantemente, a dizimação dos povos indígenas e a imposição da Língua Portuguesa e da tradição eurocêntrica significou a extinção de muitas línguas indígenas e muitos saberes milenares, devido à morte de muitos narradores indígenas. Contudo, as narrativas indígenas Guarani vêm resistindo no tempo – espaço à margem do mundo constituído por não indígenas.

Na análise empreendida, constatamos que nas coletividades Guarani no RS existe a presença de narradores que narram suas histórias, seus mitos, seus saberes e seus conselhos entoados por intermédio da oralidade. Constatamos também que esses narradores realizam o ato de narrar as narrativas nas tekoás para as pessoas de suas comunidades diariamente. Os indígenas narradores vivem nas tekoás, e têm a preocupação de disseminar a cultura originária, a tradição de seus antepassados e as narrativas. Esses narradores, comumente, são pessoas idosas, os avós e avôs guarani, dirigentes espirituais, professores, pais de crianças que têm como objetivo principal transmitir os saberes, as tradições culturais, as histórias de contato, os mitos de origem para as crianças e os mais jovens da aldeia. Nesse movimento e tradição milenar de transmitir os conhecimentos e saberes predomina a oralidade. Embora haja a predominância da tradição de oralidade, já existem narradores indígenas que têm publicações, mesmo que pouco (re)conhecidas no RS. Por conseguinte, asseveramos que a literatura indígena acontece nas coletividades Guarani do RS, comumente, pela oralidade.

Ressaltamos, ademais, que o diálogo sobre literatura indígena na contemporaneidade requer uma mudança de paradigma que instaure nos sujeitos – indígenas e não indígenas - uma (res)significação do espaço – tempo de cada um na história, reconhecendo os processos de identidade/identificação, de alterização e da cultura do outro. Essa necessidade de mutação vem ao encontro da comunicabilidade entre a oralidade (ancestral dos povos originários) e a escrita (sistema ocidental moderno) estabelecida ao longo da processualidade social histórica, considerando que a oralidade é uma forma de potencializar a escrita.

O processo de interação das narrativas nas coletividades Guarani estabelece sentido mediante o respeito e reconhecimento à alteridade do outro e aos saberes que se movem e se transformam no mundo por intermédio da palavra, seja ela, falada ou escrita, pois é através dela que o modo de ser, estar e viver do Guarani transcende as gerações. É pela palavra que o Guarani narra suas narrativas e as (re)significa em seu cotidiano, dado que desde criança estabelece relações de sentido à medida que passa a compreendê-las.

Em relação à literatura indígena Guarani no espaço social e geográfico do RS indagações permanecem, pois, os estudos em torno desse objeto permanecem incipientes. Destacamos a dificuldade de encontrarmos bases de análises que discorram sobre literatura indígena Guarani, dado que a literatura brasileira atual escasseia em autores que focalizam a

produção literária indígena para que a literatura indígena no Brasil, e no RS, consiga ocupar seu espaço de reconhecimento e de (re)afirmação dentro da história literária, e não a margem do sistema euro referenciado instaurado por não indígenas.

Constatamos, enfim, que as narrativas indígenas, intituladas aqui como literatura indígena, se diferenciam da perspectiva literária eurocêntrica, cabendo, assim o seguimento da investigação, pois o caminho da literatura indígena Guarani entre nós continua... O processo de (re)significação e (re)conhecimento da literatura indígena vem ao encontro do respeito a cultura, a identidade e humanidade dos povos indígenas originários. Nesses termos, em consonância com Melià: “Se os índios são tratados mais humanamente, somos nós que nos tornamos mais humanos.” (MELIÀ, 1984, p. 27).

## REFERÊNCIAS

ADAMS, T. Sulear (verbete). In: STRECK, D.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (Org.). **Dicionário Paulo Freire**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 396-398.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada: Mitos e cantos sagrados dos índios guarani**. Campinas: Papyrus, 1990.

COLETIVIDADE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2011. p.175.

CONSELHO DE MISSÃO ENTRE OS POVOS INDÍGENAS. **Publicações**. São Leopoldo: 2009. Disponível em: < <http://comin.org.br/publicacoes/interna/id/26> >. Acesso em: 05 mar. 2017.

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

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO. **O Brasil indígena**. Brasília, [S.n]. Disponível em:< <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/o-brasil-indigena-ibge>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

GRAÚNA, Graça. Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. **Revista Educação e Linguagem**, [S.l], v. 15, n. 25, p. 266-276, 2012.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

MARKUS, Cledes (Org.) **Semana dos povos indígenas 2009: modo de ser guarani**. São Leopoldo: Oikos, 2009. Disponível em: <<http://comin.org.br/static/arquivos-publicacao/semana-dos-povos-2009-caderno-1233083661.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

MELIÀ, Bartolomeu. A história de um guarani é a história de suas palavras [2010]. Entrevistador: Patricia Fachin. **Revista IHU On-Line Revista Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, Ano 10, N. 331, 31 maio. 2010. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3258&secao=331](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3258&secao=331)> Acesso em: 05 mar. 2017.

MELIÀ, Bartolomeu. **O índio no Rio Grande do Sul**: Quem foi, quem é, o que espera. [s.n.], 1984.

PEREIRA, Walmir. O guarani mbya caminha entre patrimônio cultural e nova história indígena no limiar do século XXI. IN: PEREIRA, Walmir; TAMAGNO, Liliana (Orgs.). **Patrimônio cultural e povos indígenas**: Experiências contemporâneas latino-americanas. São Leopoldo: Unisinos, 2012.p. 120-126.

RODRIGUÊS, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras**. São Paulo: Loyola, 1986.

[Recebido: 16 jan. 2019 – Aceito: 16 abr. 2019]

**VAQUEIROS: ENTRE LETRA, VOZ, RELAÇÕES DE GÊNERO**

Fabíula Martins Ramalho (UnB)

André Luís Gomes(UnB)

**RESUMO:** *Vaqueiros* é uma tragédia contemporânea escrita em 1999 pelo dramaturgo, poeta, artista plástico, professor e pesquisador cearense Oswald Barroso e apresenta as relações conflituosas vivenciadas por uma família diante das mudanças dos arquétipos estabelecidos para os papéis do homem e da mulher na sociedade patriarcal sertaneja. Para apresentar o conflito familiar, focado na relação de gênero, a peça utiliza narrativas oriundas da tradição oral e personagens do reisado de caretas, folguedo popular nordestino, dando ao texto teatral uma linguagem híbrida, metateatral baseada na cultura popular. Desse modo, abordaremos questões que envolvem oralidade, escrita, tradição e teatro para realizar uma análise, ainda que sucinta, de como a tradição oral e popular nordestina é incorporada à peça, criada a partir das formas clássicas da tragédia grega, para representar as vozes dissonantes das mudanças culturais e sociais que também ocorrem no sertão.

**Palavras-chave:** Teatro. Oralidade. Cultura popular. Relação de gênero.

**ABSTRACT:** *Vaqueiros* is a modern tragedy written in 1999 by the playwright, poet, artist, professor and researcher Oswald Barroso, and presents the conflictual relations experienced by a family in the face of the changes of the archetypes established for the roles of man and woman in society patriarchal country. In order to present the family conflict, focused on the relationship of gender, the play uses narratives from the oral tradition and characters from the reisado de caretas, folguedo popular northeastern, giving the theatrical text a hybrid language based on popular culture. In this way, we will approach issues involving orality, writing, tradition and theater to carry out a succinct analysis of how the oral and popular Northeastern tradition is incorporated into the play *Vaqueiros*, created from the classic forms of Greek tragedy, to represent the dissonant voices of cultural and social changes that also occur in the hinterland.

**Keywords:** Theater. Orality. Popular culture. Gender relationship.

**1. Introdução: conhecendo o dramaturgo Oswald Barroso**

Na história da formação do teatro brasileiro, a dramaturgia nordestina é uma importante colaboradora para ampliar o cânone e as ideias teatrais no Brasil. No entanto, apesar da produção ativa de dramaturgos, de atores, de encenadores e de grupos, nos diversos estados, foi somente com o processo de nacionalização e de modernização do teatro brasileiro que a produção teatral nordestina ganhou visibilidade nacional com a encenação da peça *Auto da Compadecida*, em 1957, de Ariano Suassuna, no Rio de Janeiro.

Assim, “com um choque de brasilidade” (MAGALDI, 2002, p. 237), abriu-se caminhos para as diversas vertentes do teatro nordestino. Nessa perspectiva, encontra-se o teatro do dramaturgo, poeta, artista plástico, professor e pesquisador Oswald Barroso. Nascido em Fortaleza, no dia 23 de dezembro de 1947, Barroso sempre esteve comprometido com a pesquisa sobre a cultura popular, suas fontes e desdobramentos, atuando ativamente no cenário artístico-cultural cearense. Seu pai, Antônio Girão Barroso era poeta, sua mãe era professora, mas dedicou-se totalmente a educação dos filhos. Recebeu uma boa formação educacional. Cresceu ouvindo histórias, indo ao teatro e vendo as manifestações populares nordestinas, como o cortejo e o reisado. Aprendeu assim, desde a infância, a amar o seu povo e suas manifestações culturais. Estreou no teatro, como dramaturgo, na década de 1970.

Desde a sua primeira peça, “O Reino da Iluminura ou A Maldição da Besta-Fera”, encenada pelo Grupo de Teatro Amador (GRITA), Barroso deixa claro a fonte do seu teatro: a tradição popular nordestina, com suas narrativas, poetas, cantadores, espetáculos, danças, folguedos, e o engajamento político, social e cultural.

A partir dessa nascente, o dramaturgo faz escolhas estéticas e simbólicas que trazem reflexões para o texto teatral e para a cena, dando voz a tantos silenciados pelas circunstâncias culturais, sociais e históricas:

Ao investir num teatro literário, mais do texto do que da experimentação cênica, repleto de matéria popular, fortemente compromissado com as fontes tradicionais, Oswald segue na mesma direção já apontada pelos pioneiros da dramaturgia nordestina, fazendo-o é claro, à sua maneira, trilhando a vereda que ele mesmo abriu a golpes de facão, e que, ao fim e ao cabo, é somente sua. (NEWTON JÚNIOR, 2011, P. 14)

Tendo em vista esse contexto, o presente artigo pretende analisar como a peça *Vaqueiros*, elaborada a partir das formas clássicas da tragédia grega, ao dialogar com os personagens, as histórias, as imagens, a palavra e a voz provenientes da tradição oral e popular do Nordeste, cria uma linguagem híbrida que representa vozes conflitantes em frente as mudanças nas relações de gênero na estrutura social sertaneja. No entanto, antes da análise, abordaremos brevemente as relações entre tradição, oralidade, escrita e teatro.

## **2. *Vaqueiros*: entre letra, voz e relações de gênero**

Na cultura popular nordestina, observa-se uma forte tradição oral transmitida ao longo do tempo. Todavia, a oralidade ultrapassa o sentido apenas linguístico de comunicação por meio da fala, como diz o crítico literário: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (1997, p. 203).

Desse modo, usaremos aqui, com base em Zumthor, o termo vocalidade ao invés de oralidade, pois segundo ele a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (1993, p. 21). Portanto, a voz possui um lugar simbólico, uma relação eu-outro, uma linguagem, um enunciador/ouvinte, um corpo, uma prática histórica e a cultural, permitindo que ela transite entre disciplinas e encontre-se na base das mais diversas culturas e em diferentes suportes.

Nessa perspectiva, é possível integrar a voz ao escrito. Como afirma Zumthor: “Em vez de ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados” (1993, p. 114). Assim, a passagem do vocal para o escrito não significa perda ou ausência da “voz viva”, mas uma relação de troca que cria uma “memória viva”, portadora de uma tradição que se faz presente, se atualiza no tempo e no ato de comunicar-se.

É com a tradição que o teatro dialoga. Desde a Grécia antiga, a tradição oral está presente no texto dramático e na encenação. A etimologia da palavra tragédia, por exemplo, remete à ideia da voz, como canto, pois refere-se ao “coro de bodes” em honra a Baco” (MOISÉS, 2004, p. 448), portanto, “um grupo de cantores vestido de bode, à maneira de sátiros” (2004, p. 448).

O teatro, ao ligar-se com os ecos das tradições orais, torna a “palavra viva” seja por meio da escritura teatral ou da performance. Assim, as narrativas orais não são somente relatos de histórias passadas, lendas, mitos, folclore, mas são uma forma de diálogo com o presente, um modo de renovar a visão de um “eu”, de uma coletividade, e da própria voz, possibilitando o ressoar de novas vozes que mudam, se atualizam, se multiplicam, se recriam,

no tempo e no espaço, pois “quando a voz é instrumento da tradição, o que nela domina é variação, nunca um produto plenamente constituído e acabado” (ZUMTHOR, 2010, p. 15).

É dentro desse panorama de inacabamento das tradições orais que se encontra a tragédia *Vaqueiros*. A peça é inspirada em Dona Dina, Mestra da Cultura do Ceará, que se tornou vaqueira. Em uma profissão dominada por homens, Dona Dina sempre esteve à frente do seu tempo, enfrentou a sociedade sertaneja machista, formou a Associação dos Vaqueiros, Aboiadores e Pequenos Criadores dos Sertões do Canindé, nos anos 1980, e veio a ser a primeira mulher presidente de uma associação de vaqueiros por seis mandatos.

A partir dessa história da vida real, que poderia ser contada num folheto de cordel, ou por repentistas em uma feira do sertão, Barroso cria os personagens e o enredo que compõem *Vaqueiros*. Encenada em 2002 pela Companhia Boca Rica de Teatro<sup>57</sup>, a peça possui quatro personagens que formam uma família: Mira (vaqueira), Carneiro (comissário de polícia e esposo de Mira), Lua (filha de Mira e Carneiro) e Vulcano (ferreiro e pai de Mira). Os membros desse núcleo familiar têm uma relação conflituosa, primeiramente, por Mira ser vaqueira, presidente da associação de vaqueiros e tocar sanfona. Depois, pelas lembranças referentes ao primeiro marido de Mira, Raimundo, que também era vaqueiro, morto supostamente num acidente, que sempre surgem nas discussões que ocorrem entre ela, o seu atual marido e seu pai.

É desse fio de reminiscências que numa noite, na ferraria, inicia-se uma trama conflituosa marcada pela tragédia. Assim para colocar o *leitor/espectador* dentro desse clima que permeia o texto teatral, *Vaqueiros* começa com Vulcano cantando uma narrativa popular oriunda da tradição oral nordestina que anuncia, como uma profecia, os acontecimentos futuros, trágicos, que envolvem a sua família:

**Vulcano:** (Cantarolando, com letra bem audível)

Guardando um silêncio profundo  
Mais fundo que um poço de dor  
A infanta procura os pais  
Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo co’a porta fechada  
Sem ver o que lá se passou  
Sentiu junto ao peito a pontada  
Aviso de grande terror.

Gritou co’a voz engasgada  
Prevendo o desfecho fatal:  
Aqui só me cheira tragédia  
Aqui me fede sangue real. (BARROSO, 2011, p. 25-26)

Nessa narrativa inserida logo no início da peça, em que a infanta se depara com o destino fatal de seus pais, encontramos uma marca de oralidade, como a expressão co’a, e a clara indicação que o ferreiro está cantarolando-a, “com letra bem audível”, mostrando a importância da letra não somente escrita, mas falada de forma bem perceptível, já que ela se tornará corpo no momento da encenação<sup>58</sup>. Aqui também se revela a posição do dramaturgo,

---

57 A Companhia Boca Rica de Teatro foi fundada em Fortaleza, em 1995, com o objetivo de colocar na prática teatral “um trabalho artístico e sociocultural” baseado “na pesquisa e na recriação das tradições cênicas populares”. É formada por pesquisadores, artistas, professores, atores, dançarinos, acrobatas, músicos.

58 É preciso salientar que texto teatral, apesar do seu caráter literário, tem como função principal a sua encenação, ou seja, o seu ato performático em que palavras ganham um corpo vivo, irradiando novos significados e novas leituras.



enquanto ser responsável pela autoria, já que para ele letra e voz, assim como para Zumthor, estão em trânsito de convergência.

A voz representada nessa narrativa poeticamente dialoga com a tradição do teatro, porque, assim como na tragédia clássica, no prenúncio inicial desvela-se o destino inevitável dos personagens principais, no caso Mira e Carneio: a morte trágica. Este desfecho ocorrerá devido aos embates vivenciados pelo casal que revelará os conflitos das relações na sociedade patriarcal sertaneja, marcada pelo arcaísmo e opressão e resistente as transformações sociais da contemporaneidade. Desse modo, ao observar as vozes da experiência trágica em *Vaqueiros*, compreende-se “mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p. 69).

Por isso, o título da peça ao se referir ao vaqueiro, trata daquele homem que na cultura do sertaneja é visto como herói. “Guerreiro encourado”, “filho rude da caatinga”, homem destemido, forte, valente, ele permeia o imaginário popular pela sua heroicidade se tornando o cavaleiro do sertão:

Foi ele a personagem central da chamada civilização do couro, baseada na pecuária, ciclo econômico que dominou todo o Ceará colonial. Sob sua liderança, à frente dos rebanhos de gado, deu-se a ocupação de seu território e estruturou-se sua organização social. Não há como negar que vem dele nossa natureza nômade, nosso jeito despojado de viver, nosso individualismo sem peias, nossa vocação para o ócio criativo e a imaginação, porque o vaqueiro é o cavaleiro andante do sertão, o herói de cordel e cantorias.<sup>59</sup>

As características e acontecimentos épicos do vaqueiro ganham nova expressão na voz da vaqueira Mira. Ela não é nenhuma heroína. É uma mulher comum, sertaneja, que deseja ter o seu espaço reconhecido na família e na sociedade. Então ao assumir o seu posto de vaqueira, ela representa a voz feminina que enfrenta o machismo para realizar tarefas consideradas inadequadas para uma mulher e ser livre para fazer aquilo que quiser nos diversos âmbitos sociais.

Contudo ao se tornar vaqueira, Mira não está somente buscando afirmar-se como mulher, num espaço predominantemente masculino, ou lutando para ocupar um novo lugar no ambiente sócio-familiar, ela também quer realizar um desejo de Raimundo: “[...] Toquei sanfona, toquei, até ele morrer. Só quando morreu fiz a vontade dele, ser vaqueira” (2011, p. 28).

Mira não consegue se libertar da memória do marido morto e conseqüentemente do amor que sente por ele. Raimundo está nos seus pensamentos e até no seu modo de se vestir, pois ela veste o gibão de couro que era dele como forma de identificar-se como mulher vaqueira e líder dos vaqueiros, de romper com os padrões estabelecidos, e de tornar a figura do ex-marido presente mesmo na sua ausência total e definitiva.

Este posicionamento de Mira incomoda profundamente Carneio. Ele sabe que no fundo não é objeto do amor da mulher e nem a referência para o clã familiar, já que até na hora de acalantar a filha, ela canta um abaió<sup>60</sup> que narra a história de Raimundo, enaltecendo suas qualidades:

---

<sup>59</sup> Esta citação foi retirada do folder da exposição permanente intitulada *Vaqueiros* que retrata a vida do vaqueiro no sertão e tudo o que permeia o seu universo. Organizada por Oswald Barroso, em 1999, a exposição encontra-se no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza.

<sup>60</sup> Canto típico do nordeste brasileiro, é um canto sem palavras, entoado pelo vaqueiro ao conduzir o gado para o curral ou durante o trabalho de guia-lo para a pastagem. Possui melodia lenta, adaptada ao andar vagaroso dos animais. Há também o aboió em verso. Nesse caso, são poemas com temas agropastoris provavelmente de origem moura e que deve ter chegado ao Brasil por meio dos escravos mouros da Ilha da Madeira, território pertencente a Portugal.

**Mira:** Feito um barbatão formoso  
Era o vaqueiro Raimundo.  
No seu alazão famoso  
Cortou mata, correu mundo.  
Era um boi misterioso  
Do segredo mais profundo.

Belo como um reis de mouro  
Sua espada era um facão  
Sua coroa era de couro  
De marfim seu coração.

Mas numa tarde de agosto  
Raimundo foi derrubado.  
Um galho bateu em seu rosto  
Do cavalo foi jogado.  
Morreu com grande desgosto  
O cavaleiro encourado.  
Êêêôôôô vida de gado! Êêê... (2011, p. 37)

Esta atitude de Mira incomoda profundamente Carneiro, que está sempre demonstrando seu descontentamento e seu ciúme: “Olhe o que ela canta, Vulcano, para adormecer a menina! Só fala nele, só pensa nele” (2011, p. 37). O canto rimado de Mira expressa a sua ligação profunda com Raimundo e exterioriza a lembrança sempre presente do marido morto a ponto de querer que ele seja um exemplo de valentia e coragem para a sua filha. O ato de cantar realizado por ela gera uma vocalidade que traz a voz do passado, ou seja, de Raimundo, corporificando-a sob o enfoque da experiência presente. Um morto com presença viva.

Isso levará Carneiro a um ciúme cego do vaqueiro já falecido. Este sentimento que faz Mira sempre salientar ainda mais a sua admiração por Raimundo gera incompreensões e diálogos conflituosos entre os dois.

Uma forma de estabelecer um canal de comunicação minimamente pacífica entre eles ocorre, primeiramente, por meio da contação de uma história de cordel, que simboliza, dentro do texto teatral, a diferença de olhar diante da realidade do casal: uma princesa que vivia triste, chorosa, saudosa do seu príncipe morto antes dela dar-lhe um filho. Um dia ela encontra o filho de um pescador e conta a causa da sua tristeza. Então para se casar como princesa e recuperar a sua alegria, o menino humilde aceita tornar-se igual ao príncipe amado por ela. Eles se casam e têm uma filha. A história termina com uma final feliz na narração de Mira, mas, ao continuar o relato, ganha um desfecho um infeliz no relato de Carneiro:

**Mira:** A princesa acabou amando o menino pobre, filho do pescador, ele se desencantou e a princesa recuperou a sua alegria. Aí acabou a história.

**Carneiro:** Só que a história continuou. Acontece, que a princesa nunca tirou seu antigo príncipe da cabeça. Só falava nele, para tristeza do filho do pescador, que mesmo casado com a princesa nunca teve seu coração. Continuou encantado e seu consolo era sua filhinha, que ele também amava muito e parecia com a mãe. (2011, p.44)

A partir da história de cordel inserida no texto teatral, portanto, oralizada na performance, Carneiro se depara com sua própria voz, reflexo da tristeza sentida por não ter o seu amor correspondido, revelando aquilo que habita em seu ser. Mira chega a se comover, no

entanto, como diz o ditado popular, ela “não dá o braço a torcer” e permanece firme no seu posicionamento.

Assim, ao utilizar uma história de cordel, geralmente contada, dentro da peça, o dramaturgo mostra que as narrativas escritas ou vocalizadas não são somente uma prática cultural de uma região específica, mas elas também são vozes que representam as divergências na relação entre o eu e o outro.

Na escritura do texto teatral, o dramaturgo ou o artista “não dispõe de meios para fazer escutar a voz” (1993, p. 125), sentida e ouvida no seu potencial máximo na performance, “mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora” (1993, p. 125).

Nesse sentido, entre “letra e voz”, a tessitura dramática é construída e nela, para o clímax trágico da peça, insere-se um entremeio<sup>61</sup> do Reisado de Caretas<sup>62</sup>, folguedo tradicional da cultura popular nordestina. No Reisado, as linguagens artísticas, canto, dança, música, voz, máscara, teatro entrelaçam-se, sendo que o entremeio do Boi é o mais importante. Por isso, não é por acaso, que o dramaturgo o coloca na escritura teatral dando ao texto teatral linguagem híbrida e metateatral.

O entremeio do Boi, além de dialogar com o título da peça, com a personagem principal e ser um teatro dentro do teatro, portanto um metateatro, torna-se uma metáfora da situação conflituosa vivenciada pela família. Nesse caso podemos dizer que, em *Vaqueiros*, há uma metateatralidade que tende a assumir um papel metafórico em relação ao embate que ocorre devido ao apego de Mira pela memória de Raimundo e a sua mudança de comportamento diante do marido machista e da sociedade patriarcal sertaneja: “Uma metateatralidade que se debruça sobre si mesma para olhar para fora e, conseqüentemente, conduzir o olhar, nesse espiralar, para dentro da própria linguagem” (NOSELLA, 2012, p. 4).

Então com Lua puxando um boi de brinquedo, Mira e Carneiro usando máscaras, formando o composto pela velha careta e pelo velho careta<sup>63</sup> e Vulcano como Babau<sup>64</sup>, começa o espetáculo, a brincadeira do boi, com Mira cantando:

**Mira:** Anda pra frente boi velho,  
dá um berro e cheira o chão,  
pois está relampeando, boi velho,  
tá chovendo no sertão.  
Pois está relampeando, boi velho,  
tá chovendo no sertão. (2011, p. 48)

A palavra cantada por Mira e escrita no texto teatral nos mostra, como afirma Ong, que “todos os textos devem de algum modo, estar diretamente ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados” (1988, p.

---

<sup>61</sup> De acordo com Barroso, o Reisado “se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos à Belém, e se desenvolve, em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeses incluindo obrigatoriamente o episódio do boi” (2013, p. 25).

<sup>62</sup> De acordo com Barroso, “entremeses são quadros cênicos que compõem o Reisado. Seus personagens não fazem parte da estrutura fixa da brincadeira, entram apenas na que lhes cabe (2013, p. 103).

<sup>63</sup> O velho careta é casado com a velha careta. Eles formam o casal cômico na brincadeira do boi. São chefes da família dos Caretas, cada qual com sua profissão.

<sup>64</sup> “O Babau é um cara mascarado, com a roupa de estopa e uma palhona de palmeira, ele escanchado naquela palhona, fazendo toda latomia, ali, com aquele pessoal. Rinchando que nem um animal, com uma cabeça de burro ou cavalo” (BARROSO, 2013, p. 236)

16). É buscando essa comunicação que o uso das máscaras por Mira e Carneiro, para representar a velha careta e o velho careta, ganha novos sentidos.

A máscara era um elemento usado na tragédia grega. Novamente, o dramaturgo delineia o seu ponto de partida, mostra com qual tradição está dialogando para à sua maneira representar um universo de sentimento preciso. Em *Vaqueiros*, podemos observar que a máscara não é apenas um objeto artístico, indicado no texto escrito e essencial na performance, para cobrir o rosto de uma personagem, mas é um meio de dinamizar o jogo dramático, fortalecer as linhas de discussões estabelecidas, ressaltar a mensagem que se deseja transmitir, pois segundo Peter Brook, “uma máscara se constitui sempre numa via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora (1994, p. 292). Nessa mensagem pode-se ter um ressoar de voz, dando-a a quem não tem ou a quem precisa dela para se reafirmar como sujeito individual e coletivo como percebemos na peça.

Nesse sentido, o folguedo com todos os seus elementos dentro da peça - máscaras, cantos, personagens, diálogos salpicados com pitada de humor - é uma forma que possibilita um ressoar das vozes de Mira, Carneiro e Vulcano, a fim que eles possam transmitir uma mensagem própria e se afirmarem como sujeitos individuais e coletivos. O folguedo também dá um caráter lúdico a escritura teatral, aliviando por um momento a relação conflituosa e tensa do casal ao mesmo tempo que prepara o leitor/espectador para os acontecimentos trágicos que se aproximam por meio de um jogo teatral permeado de gestos, símbolos, signos.

Por estarem mascarados, Mira e Carneiro brincam, se auto representam, apropriam-se de outras vozes, porém continuam portadores de vozes identitárias, dissonantes, que irão até as consequências irremediáveis para defender o seu ponto de vista na família e na sociedade. Vozes em embate com as lembranças e as transformações nas relações de gênero. Como diz Zumthor: “a voz não cessa de cobrir e descobrir um sentido que ela ultrapassa, submerge, afoga, projeta, e que parasita seu maior poder” (1993, p. 158).

Durante o folguedo, assim como na peça, há uma luta entre o boi e velho careta. Logo, em seguida, aparece Babau, representado por Vulcano, “um velho encaretado, com paletó velho”, gravata, sem camisa, e um facão na mão” (2011, p. 50). Ele conversa com a velha careta (Mira) e o velho careta (Carneiro) sobre o boi. Durante o diálogo percebe-se que a representação é sobre os dilemas da vida conjugal da vaqueira e do comissário de polícia: a presença de Raimundo, vaqueiro morto, como um fantasma no relacionamento deles e o trabalho inaceitável de Mira como vaqueira não somente pelo fato dela ser mulher, mas também por essa profissão ser uma herança do marido morto e ligá-la cotidianamente a sua memória. Então com expressão comumente utilizadas na linguagem sertaneja, como “seu cabra”, “alma danada de boi”, Babau diz que vai matá-los. Prenúncio do irrevogável do destino de Mira e Carneiro:

**Vulcano** (Como Babau): Você quer matar meu boi, não é seu cabra sem vergonha? Pois vai ser eu quem vou lhe matar. Vou matar você e essa negra atrevida que ficou lhe atentando.

**Mira** (Como velha careta): E quem é você, seu velho infeliz?

**Vulcano** (Como Babau): Eu sou a mandinga desse boi que vocês quiseram matar.

**Carneiro** (Como velho careta): Pois eu acabo com essa alma danada de boi.

**Vulcano** (como Babau): Você não me mata porque eu sou também um vaqueiro. E você não é. Nem você, sua atrevida, porque você pensa que é vaqueira como eu e não é. Vou matar vocês dois. (2011, p. 50)

Ao final da conversa, como Lua fica assustada, até com medo, Vulcano, Mira e Carneiro tiram as máscaras e encerram a peça dentro da peça. No caso de *Vaqueiros* pode-se afirmar que a metateatralidade não é apenas uma característica inerente, ela é utilizada como

forma dialógica e reflexiva, tornando-se um instrumento do debate e permuta de ideias e de visões de mundo irreconciliáveis.

Nessa trilha, a peça se encaminha para o seu desfecho trágico com uma descoberta impactante: Carneiro revela a Mira que, na verdade, Vulcano matou Raimundo, como um modo de vingar-se por sentir inferior e menosprezado na sua própria casa:

**Carneiro:** Diga a ela, Vulcano. No corpo do Raimundo descobriram uma marca de ferro, no lombo, como uma rês.

**Vulcano:** Seu corno sujo. Por que foi inventar isso?

**Carneiro:** Pra ela saber, o que eu já sabia. E nem precisou encomenda do velho Justino. Decisão dele mesmo empurrar o homem. Derrubar com o ferrão. (2011, p. 56)

Mira pede ao pai para sair. Sozinha com Carneiro, diante da forja, inicia-se uma nova briga, porém a derradeira. Sabendo a verdade sobre a morte de Raimundo, ela parece se sentir livre para manifestar a Carneiro, de forma clara, os seus verdadeiros sentimentos. Depois de uma sequência de violência verbal em que a “voz e letra” expõe ainda mais as chagas abertas, Mira faz um discurso longo em que o orgulho de Carneiro, como homem, é ferido brutalmente:

**Mira:** Pois quer saber, pois quer saber, eu amo Raimundo sim, e ainda mais agora, sabendo disso. Trago ele dentro de mim. Tá vendo meu gibão, tá vendo meu guarda-peito, tá vendo minhas esporas, minhas luvas, minhas perneiras? Pois são as dele. Quer saber porque eu nunca mudei meu sobrenome, porque me chamo Pereira, como ele? Porque é pau que não enverga muito homem. Sim, eu amo esse homem. É ele que ainda hoje me faz ser alguém, me faz terem respeito por mim. Eu, em cima do cavalo, feito um guerreiro encourado, o corpo seco pelo sol, queimado que nem a caatinga, a cara dura, o corpo feito um mourão, uma estaca, sem dobra, se confundindo com o cavalo.

**Mira:** [...] É por isso que você me quer, Carneiro, porque eu sou vaqueiro, uma mulher valente, que enfrenta careta de qualquer um, que monta cavalo brabo, derruba barbatão, você se apaixonou por mim, porque eu sou uma vaqueira admirada como Raimundo era. Você morre de inveja dele, porque você não é como ele, nunca soube montar um cavalo como gente, como homem do sertão. Só deu mesmo pra ser Vice-Presidente, um secretário, um burocrata que escreve o livro de atas. Ou então um polícia, que só faz serviço sujo, bate em preso. Mas você queria ser assim como eu sou, como o Raimundo era. Você está olhando pra mim e pensa que eu sou eu, que você está me vendo aqui, mas quem está aqui é o Raimundo, vivinho da silva. Meu pai não conseguiu mata-lo quanto mais você. (2011, p. 57-58)

Sentindo-se completamente humilhado, Carneiro quer honrar a sua hombridade ameaçando Mira e dizendo que ele também sabe “ferrar gado”. Ela não acredita na ameaça do marido. Contudo, ele não está para brincadeira e diz: “vou marcar o que é meu. Vou mostrar quem é vaqueiro aqui” (2011, p. 59). Mira, mesmo temerosa, fala que ele não tem coragem, intensificando o ódio já sentido por Carneiro. Então ela pega uma faca dizendo: “Tá certo, primeiro a gente tem que derrubar o boi, pra depois marcar, não é?” (2011, p. 59). Em seguida, ele esfaqueia Mira. Não satisfeito com a morte da mulher, ele pega um ferro em brasa e marca o rosto dela. Vulcano, ao se deparar com a filha morta, parte para cima de Carneiro e o mata também com uma faca. Todo esse acontecimento trágico é visto por Lua. A pequena menina vive a tragédia anunciada, o destino irrevogável dos pais. Após “um grito

alto e longo”, ela junta o corpo da mãe e o corpo do pai. Agora somente com a morte, o que não deixa de ser uma contradição, eles estão juntos e em paz. Então, Lua canta o romance de abertura da peça, em que a infanta também com “voz engasgada” presenciou uma tragédia e viu o sangue real.

Portanto, *Vaqueiros* é uma tragédia contemporânea que começa e termina com uma narrativa marcada pela tradição oral. Demonstrando que essa tradição é um instrumento de diálogo diante das mudanças sociais que permeiam a relação entre homem e mulher na contemporaneidade.

Diante desse fato, o dramaturgo ao colocar na escritura do texto teatral a “vocalidade” da tradição popular nordestina possibilita que letra e voz convivam em diferentes graus de interação no tecido textual, representando tensões, vozes dissonantes e “oposições conflitivas” daquele ser que deseja o reconhecimento e a escuta, enquanto sujeito individual e coletivo, para ocupar o seu lugar no tempo, no espaço, na história, na vida e assim ser uma “presença da voz” e da palavra na sociedade.

## REFERÊNCIAS

BARROSO, Oswald. *Vaqueiros*. In: **Entre ritos, risos e batalhas**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teatro como encantamento: bois e reisado de caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BROOK, Peter. **Ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MAGALDI, Sábado. Os dramaturgos. In: **Cem anos de cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Oswald Barroso e o teatro nordestino. In: **Entre ritos, risos e batalhas**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Jorge de Andrade e a metateatralidade da consciência histórica. In: **O Percevejo online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**PPGAC/UNIRIO**. Volume 04. Número 01. janeiro-julho de 2012.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra escrita**. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

[Recebido: 20 jan. 2019 – Aceito: 15 jun. 2019]