

31

Boitatá

revista

ISSN- 1980 - 4504

Editores

Alexandre Ranieri
Frederico Fernandes

Editoras Técnicas

Mauren Pavão
Andréa Betânia

Organizadores

Nerivaldo Araújo
João do Nascimento

MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR E SEUS MÚLTIPLOS DIÁLOGOS



Londrina, Número 31, Volume 15, jan - jun, 2021
Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL



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 2020/2022

COORDENADORA

Profa. Dra. Délcia Pombo

Secretaria Estadual de Educação do Pará

delciauab@gmail.com

VICE-COORDENADORA

Profa. Ma. Dia Favacho

PPGED-UEPA

favachodia1@gmail.com

SECRETÁRIO

Profa. Dr. Alexandre Ranieri Ferreira

SEDUC/UFPA

alexandre_ranieri@hotmail.com



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecário: Marcos Moraes – CRB: 9/1701

Boitató: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina - n. 31, v. 1, jan. /jun., 2021. – Londrina: UEL; Brasília: ANPOLL, 2021.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

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

ISSN: 1980-4504

1. Literatura oral 2. Oralidade 3. Cultura popular 4. Manifestações artísticas I. Ferreira, Alexandre Ranieri. II. Fernandes, Frederico Augusto Garcia III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística. V. Título: Boitató: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDD: 808.5

CDU: 82

Índice para o catálogo sistemático:

1.	Oralidade	82
2.	Cultura popular	



EXPEDIENTE**EDIÇÃO**

Dr. Alexandre Ranieri Ferreira (UFPA)
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

EDITORIA ASSISTENTE

Dra. Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal (IFBaiano)
Dra. Andréa Betânia da Silva (UNEB)

ORGANIZAÇÃO

Dr. Nerivaldo Alves Araújo (UNEB)
Dr. João Evangelista do Nascimento Neto (UNEB)

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

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

Dra. Berenice Araceli Granados Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

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

Dr. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dra. Maria Inconata Colantuono
Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Ronald Ferreira da Costa

Professor do Instituto Federal do Paraná

Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Vera Lúcia Medeiros
Universidade Federal do Pampa

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

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

Dra. Claudia Freitas Pantoja
Faculdades Integradas do Vale do Ivaí

Dra. Cristiane de Assis Portela
Universidade de Brasília

Dr. Dejour Dionísio
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Eumara Maciel dos Santos
Universidade Federal do Oeste da Bahia

Dra. Francisca Pereira dos Santos
Universidade Federal do Cariri

Dr. José Henrique de Freitas Santos
Universidade Federal da Bahia

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

Dra. Lênia Márcia Mongelli
Universidade de São Paulo

Dra. Maria Nilda de Carvalho Mota
Universidade do Estado de São Paulo

Dra. Maria Ygnez Ayala
Universidade Federal da Paraíba

Dra. Sônia Pascolati Vido
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Yara Frateschi Vieira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PROJETO E ENSAIO VISUAL

Jéssica Araújo Dantas

REVISÃO

Sylvia Calandrini



EDITORIAL**Um convite à roda da cultura popular**

Nerivaldo Alves Araújo, João Evangelista do Nascimento Neto5

DOSSIÊ**Corporeidade vocal e a pesquisa acadêmico-artística**

Vagner de Souza Vargas9

O Saci centenário: uma análise mitocrítica do Saci Pererê – Resultado de um inquérito

Andriolli Costa.....26

A literatura de cordel como reinvidicação do direito à Literatura

Letícia Fernanda da Silva Oliveira.....37

O Rap indígena dos Brô Mc's: a construção argumentativa da polêmica

Rubens Damasceno-Moraes, Vanessa Martins Leão46

Tamo junto, favela! A arte periférica como um método educacional

Ana Carolina de Souza Silva.....60

A pintura é um silêncio? A arte periférica como um método educacional

Vanessa Tavares da Silva.....71

Midiativismo em tempo de pipa: música, poesia e arte a favor do ativismo social

Ricardo Oliveira de Freitas.....83

Pontes sobre o rio Capiberibe e o mar

Ana Cristina Marinho.....96

“Movimento Cult” do Rio de Janeiro e os discursos sobre o coco de Pernambuco

Genilson Leite da Silva, Bruno Rodolfo Martins.....107

Testemunhos da catástrofe: memórias do trauma em *Vozes de Tchernóbil*

Joyce Rodrigues Silva Gonçalves.....117

Rap e resistência: necropolítica e escala em *Os meninos correm*

Everton Brito, Karina Souza, Lucas Café, Maria Thereza Azevedo.....128

Poéticas Oraís, corpo-memória e o ritmo das narrativas de mestres e mestras contadores de histórias tradicionais

Luciene Santos, Margarida Corsi, Lana Lula Amorin.....139

CONVIDADO**A poética do retalho**

João Evangelista do Nascimento Neto.....151

ENTREVISTA**Breve prosa com Ariano Suassuna ou A história do homem que levou os cantadores ao teatro e mostrou outros rumos para a cantoria**

Andréia Betânia da Silva168

Um convite à roda da cultura popular

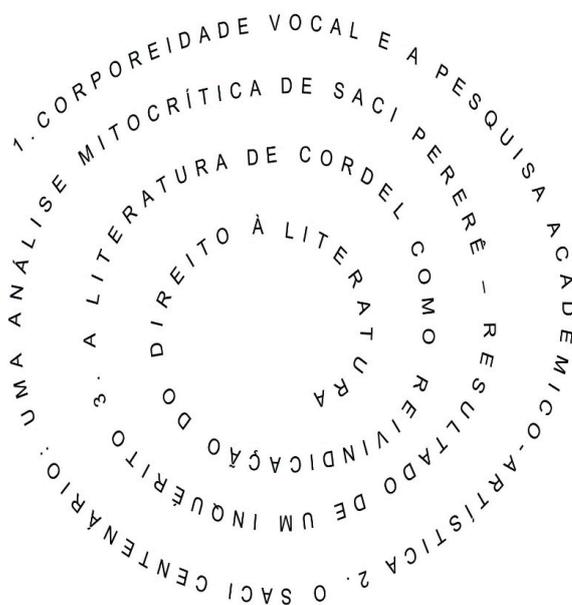
O dossiê AS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR E SEUS MÚLTIPLOS DIÁLOGOS se dá em uma roda, cujos membros brincantes, nesse espaço, se dão as mãos criando um círculo infinito, forte e colaborativo. Nessa roda, enquanto uma pessoa está no centro, cantando, contando e performatizando sua história, seu enredo, as demais coparticipam num giro de saberes, sorrisos, corpos e vozes.

Nesse dossiê, tornamos pública uma série de estudos e vivências orgânicas sobre manifestações da cultura popular. Aqui, cultivamos a pluralidade de saberes e sabores que nascem, crescem e resistem em meio ao povo e por ele. Esses conhecimentos se formam por uma multiplicidade de vozes, de pensamentos; se constituem vivos nos corpos que resistem ao tempo, às lutas e tentativas de apagamento.

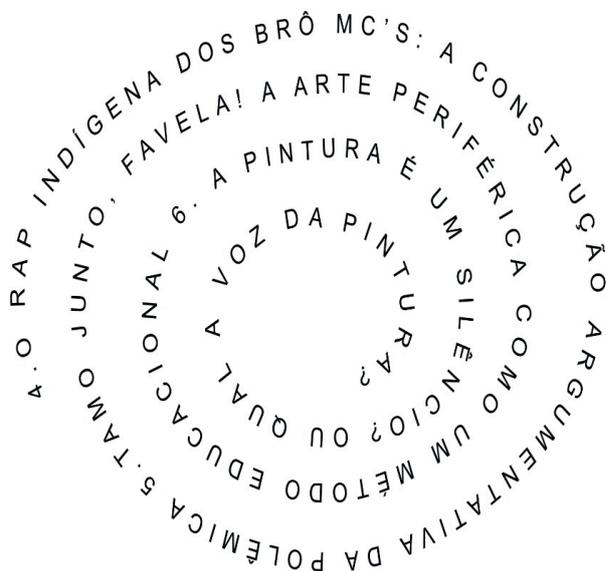
Essa roda da cultura é sem fim, porque se alimenta da vida cotidiana do povo. Enquanto houver povo, haverá cultura, que se manifestará por meio da palavra, ressignificada e personificada na palavra-letra, na palavra-voz, mas também na palavra-corpo, na palavra-tinta, na palavra-barro...

Por meio da palavra é que o ser se faz homem e mulher, mas é por meio da cultura que esse homem e essa mulher se fazem gente. Por isso, fazemos um convite à leitura desse dossiê. Ele não é mais um arquivo, daqueles que escondem papéis, conhecimentos. Os textos que compõem esse acervo ganham força se lidos não só com os olhos mas, num movimento circular-sinestésico, se forem sentidos com o corpo, se suas vozes forem ouvidas, o gosto dos seus sentidos forem saboreados, porque cultura existe para ser degustada, e que nossos pelos se ericem diante de suas potências, e os nossos corações jubilem frente a alma desse ente vivo.

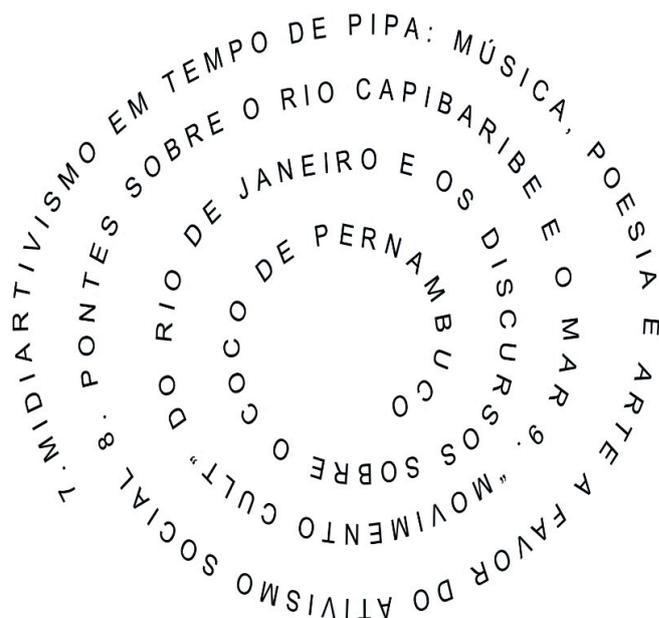
Esse dossiê é uma declaração pública em defesa da cultura popular, que brota em lugares subalternizados, mas que se espalha por onde quer e como quer, encontrando novos cultivos, outros agricultores. Nós, seres humanos, somos aqueles e aquelas que aram essa terra, o espaço humano, onde se faz cultura todos os dias e, por ela, se vive e se transforma a vida, e se muda o mundo:



A cultura é o instrumento do ser pensante, brincante e sentinte. As reflexões e atos que dela surgem vêm em forma de dança, de riso, de força, do olhar e do tocar; brota da admiração e, por conseguinte, da tomada de consciência, individual e coletiva, respectivamente, por isso mesmo, o espaço cultural é sempre lugar de rememoração e celebração, mesmo que disso resulte indignação, resistência e luta. Assim, nesse dossiê, entram também na roda:



É que o povo luta com a sua voz, com as suas marchas, mas também com seu bailar, sua pintura, seus sonhos, sorrisos e lágrimas. Por isso, a roda, que se forma nesse dossiê, é movimento contínuo, que muda de cadência, conforme o tema, mas nunca perde o ritmo; alterna a melodia, sem desfocar a performance; e toda essa cinesia simboliza a vida e a humanidade em seu estado mais pleno:



Nesses artigos, vemos múltiplos corpos, vozes; belezas tão distintas, traços fortes das gentes que fazem a cultura popular nos espaços públicos, privados, nos livros e mídias. A palavra G-E-N-T-E, sinônimo de P-O-V-O, parece significar algo tão amorfo, mas, na verdade, não há dicionário que consiga, até hoje, atribuir sentido definitivo a elas; nós, povo-gente, não somos sem forma, pelo contrário, temos vários aspectos, diversas fisionomias. Não há molde que nos encaixe e nos aprisione, porque nos (re)adequamos à vida, ao contexto e ao pretexto. É desse modo que a roda da cultura popular se amplia, recebendo novos brincantes:



Quem encerra essa roda/número da **Revista Boitatá** é Ariano Suassuna, com sua fala/canto em BREVE PROSA COM ARIANO SUASSUNA OU A HISTÓRIA DO HOMEM QUE LEVOU OS CANTADORES AO TEATRO E MOSTROU OUTROS RUMOS PARA A CANTORIA.

Dessa forma, os diálogos presentes nesse dossiê são excertos de manifestações diversificadas, que se revelam numa profusão de sons, cores e sabores. São discursos de autoconhecimento e da compreensão do outro. São modos de vida e formas de ação que precisam ser conhecidas e experienciadas.

Por fim, vamos à roda!

Nerivaldo Alves Araújo
<https://orcid.org/0000-0001-9423-3603>

João Evangelista do Nascimento Neto
<https://orcid.org/0000-0003-4937-7311>

DOSSIÉ

Corporeidade vocal e a pesquisa acadêmico-artística

Vocal Corporeity and Academic-Artistic Research

Vagner de Souza Vargas¹<https://orcid.org/0000-0002-6350-9256>

Resumo: Abordagens investigativas relacionadas aos processos criativos nas mais distintas linguagens artísticas têm se desenvolvido com diferentes ênfases ao longo do tempo. O objetivo deste artigo é o de apresentar uma proposta de trabalho de campo na pesquisa acadêmica em artes cênicas, na qual foi desenvolvido um tipo de processo criativo, com o intuito de refletir sobre as interfaces entre aspectos corporais e vocais na pesquisa acadêmico-artística. Este trabalho demonstrou uma possibilidade *outra* para o desenvolvimento do trabalho de campo, assim como também reafirma a necessidade de que a grande área das artes como um todo se permita a divulgar *outras* abordagens para a pesquisa acadêmica.

Palavras-Chave: Metodologia da Pesquisa. Corporeidade Vocal. Corpo-Voz. Processo Criativo. Pesquisa Acadêmico-Artística.

Abstract: Investigative approaches related to creative processes in the most distinct artistic languages have emerged with different approaches, especially nowadays. The aim of this article is to present a proposal for field work in academic research, in which a kind of creative process was developed, with the purpose of reflecting about the interfaces between body and vocal aspects in academic-artistic research. This work has demonstrated another possibility for the development of field work, as well as reaffirming the need for the great area of the arts - as a whole - to be allowed to disseminate other approaches to academic research.

Keywords: Research Methodology, Vocal Corporeity, Body-Voice, Creative Process, Academic-Artistic Research.

Introdução

A pesquisa acadêmica em artes performativas possui abordagens metodológicas, em acordo com as suas especificidades de área, estabelecidas ao longo dos anos (CARREIRA *et al.*, 2006). Entretanto, em acordo com as necessidades contemporâneas, alguns artistas-pesquisadores sentem o desejo de desenvolverem suas investigações por vias metodológicas que não necessariamente venham ao encontro dos seus anseios conforme os métodos tradicionalmente desenvolvidos o fazem.

Neste sentido, urge a necessidade em se propor abordagens para o desenvolvimento da investigação acadêmica de um modo geral, propiciando perspectivas que hibridizem, borrem fronteiras entre as metodologias tradicionais e/ou que possibilitem se desenvolver por meios *outros*². Mas, potentes em viabilizar reflexões que contribuam à produção acadêmica e

¹ Doutor em Educação, Ator, Licenciado em Teatro. *E-mail:* vagnervarg@gmail.com

² Ao longo deste texto, as palavras outro(s), outra(s), em alguns momentos, serão utilizadas em itálico com o intuito de ressaltar uma ênfase a algum aspecto diferenciado e amplo sobre o que se está abordando na discussão



artística. Estas abordagens *outras* encontram em suas características, parâmetros e desenvolvimentos, os elementos essenciais para se legitimarem em si, constituindo-se como perspectivas alternativas à pesquisa acadêmica, em especial, às pesquisas em artes performativas (PRENDERGAST, 2003; 2014; PARKER-STARBUCK; MOCK, 2011; KERSHAW; NICHOLSON, 2011; KERSHAW, 2012; AALTONEN; BRUNN, 2014; VARGAS *et al.*, 2019). Apesar de haver muitas abordagens metodológicas para as pesquisas acadêmicas na grande área das ciências humanas, este artigo focará suas reflexões para o contexto das pesquisas em artes performativas.

O objetivo deste artigo é o de apresentar uma proposta de trabalho de campo na pesquisa acadêmica em artes performativas, na qual foi desenvolvido um tipo de processo criativo por um ator¹, com o intuito de refletir sobre as interfaces entre aspectos corporais e vocais em sua investigação. Neste texto, também será relatada esta perspectiva sobre como trazer um processo criativo que trabalhe aspectos relacionados às vivências corporais e vocais no trabalho em artes performativas por meio de uma etapa de empiria em uma investigação acadêmica, ou como chamada por Vargas (2018), acadêmico-artística, pois se propõe a hibridizar quaisquer linhas separatórias que possam dividir a pesquisa entre estas áreas.

Antes de mais nada, para ler este texto, há de se fazê-lo como um convite a observar como um ator se utilizou de uma proposta técnica, associando corpo e voz, sonoridade e corporeidade, ou, como é mencionado por Vargas (2018): “corpo-voz” – *vide* p. 85 – e “corporeidade vocal” – *vide* p. 23 –, para desenvolver uma pesquisa acadêmica, na qual a sua prática como investigação no trabalho de campo também envolveu um processo criativo. Por se tratar de um artigo no qual se explanará sobre alguns procedimentos adotados durante o trabalho feito ao longo de um doutoramento, neste texto, em certos momentos, os relatos serão escritos em primeira pessoa, como um convite íntimo e intencional de trazer quem o esteja a ler para perto de reflexões tão particulares desenvolvidas na tese de Vargas (2018).

Este texto também se propõe a oferecer um outro *modus*² de se pensar e efetuar o trabalho de campo em pesquisas que envolvam processos artístico-criativos. Talvez, a descrição dos procedimentos adotados no estudo que serve de mote para a escrita deste artigo possa oferecer algum ruído àqueles que não estão acostumados a transgredir as propostas de metodologias das pesquisas tradicionalmente efetuadas no meio acadêmico. Entretanto, justamente por este motivo, muitos artistas-pesquisadores têm optado por buscar maneiras *outras* para o desenvolvimento dos trabalhos empíricos em suas investigações, de modo que estejam em acordo com seus anseios, como é o caso dos estudos publicados por Prendergast (2003; 2014), Parker-Starbuck e Mock (2011), Kershaw e Nicholson (2011), Kershaw (2012), Aaltonen e Brunn (2014), Vargas (2018) e Vargas *et al.* (2019). Por outro lado, para a leitura do texto deste artigo, também convido o(a) leitor(a) a um olhar afetuoso, uma vez que a

em determinado momento do texto. Esse recurso também é utilizado para ressaltar que estas palavras não serão utilizadas somente como pronomes indefinidos. Quando forem indicadas em itálico, estas palavras representarão um convite a quem lê este texto para refletir sobre possibilidades distintas das até então desenvolvidas sobre o aspecto exposto naquele momento da discussão desse artigo. O emprego deste recurso em itálico a essas palavras também foi feito com o intuito de que quem esteja a ler este artigo, as considere em itálico como um tipo de provocação à reflexão desapegada das maneiras habituais como se depara com a leitura de um texto.

¹ Como a discussão deste artigo se dará a partir da pesquisa realizada por um ator, apenas por uma questão de simplificação de escrita, ao longo deste texto, quando forem mencionadas questões que possam ser extrapoladas e relacionadas às(aos) profissionais das artes performativas, serão referidos os termos “ator” ou “atores”. Entretanto, as discussões aqui propostas não se limitam somente a designações de gênero para profissionais desta área que se identifiquem com o gênero masculino. Sempre que for indicado “ator” ou “atores”, o texto também estará fluindo as reflexões para o gênero feminino, não-binário, etc. Neste sentido, convido a quem leia este texto que o faça substituindo as terminologias relacionadas a gênero para maneira como melhor se identificar.

² Este *outro modus* será explicado adiante neste texto, quando forem mencionados os procedimentos relacionados ao Experimento Poético-Teatral, realizado por Vargas (2018).

descrição de um processo criativo, mesmo que tenha sido desenvolvido com o intuito de suscitar reflexões, também é um ato de desnudamento do artista que se propõe a relatá-lo, expondo suas fragilidades, vulnerabilidades e dilemas ao longo deste processo.

Etapas de uma composição no processo criativo: conceitos necessários

Os processos criativos em artes performativas podem ser realizados com distintas abordagens, conforme aprouver às necessidades dos trabalhos que as(os) artistas estiverem desenvolvendo. Neste momento do texto, faz-se importante ressaltar que, apesar de a discussão deste artigo estar focada a partir da perspectiva do trabalho de ator, por se tratar de uma temática relacionada às reflexões sobre corpo e voz, o que aqui será exposto também serve às perspectivas de trabalhos de artistas em dança, ópera, *performance art*, música, circo, *burlesque*, *dragging* e demais artes, as quais serão englobadas dentro da terminologia “artes performativas” apenas por uma questão de facilidade de escrita textual a este artigo. Além disso, também é necessário enfatizar que, apesar de este artigo centrar suas abordagens falando sobre uma perspectiva para atores, por se tratar de uma discussão que pode ser ampliada às diversas artes, quando estiver falando sobre estes aspectos para atores, todas as reflexões e propostas aqui tratadas também podem ser expandidas e reverberadas às demais artes performativas.

Nesse sentido, ao se propor uma abordagem investigativa acadêmico-artística, na qual o processo criativo em artes se desenvolva como parte essencial dos procedimentos de investigação, podemos pensar todo o contexto de pesquisa como um processo de composição. No caso deste artigo, permito-me traçar um paralelo com as reflexões propostas por Bonfitto (2009, p. 142) sobre o ator-compositor, ao considerar que

Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de “consumidor de técnicas” de interpretação. [...]. O ator adquire um valor de instrumento potente, capaz de oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os processos cênicos.

O enlace feito com o que é destacado acima, a partir de Bonfitto (2009), se refere a pensar a pesquisa acadêmico-artística em artes performativas como um processo para além do desenvolvimento de técnicas. Nesse sentido, os artistas-pesquisadores, ao avançarem em um processo criativo de pesquisa nesta área, devem estar abertos a este processo buscando que o fornecimento de elementos estético-reflexivos e poéticos durante esses vivenciamentos em pesquisa, lhes possibilite subsídios necessários à ampliação das discussões pertinentes aos seus trabalhos. Este direcionamento se refere a um *modus* particular desta especificidade de área em desenvolver seus estudos, pedagogias, achados e reflexões. Neste caso, a composição parte de um princípio no qual o artista irá pensando, elaborando, vivenciando e refletindo sobre cada etapa antes e durante o seu trabalho de campo, encontrando elementos que servirão como disparadores reflexivos a serem desenvolvidos *a posteriori*. O ator se põe como parte ativa neste processo em busca dos subsídios que lhe conduzirão ao caminho das reflexões relacionadas à sua investigação, tudo isso ao longo do processo criativo, compondo o seu trajeto de pesquisa de campo por meio de sua corporeidade¹.

¹ Sempre que o termo “corporeidade” for referido neste texto, ele estará em acordo com as premissas defendidas no trabalho de Vargas (2018), dentre as quais, de maneira geral, se pode dizer que a corporeidade evoca um *modus* particular em se relacionar com suas percepções sinestésicas, estando atento aos processos significativos

Quando nos propomos a desenvolver uma investigação acadêmico-artística em artes performativas por meio de uma proposta metodológica focada no trabalho corporal e vocal para atores, de maneira conjunta e indissociada, há de se perceber que as reflexões oriundas desse processo serão permeadas profundamente por vivências e experimentações corporais e vocais. As experiências desse processo potencializarão as próximas etapas da pesquisa proposta. Ao se refletir sobre elementos relacionados a questões corporais e vocais ao longo do processo criativo, necessitamos conceber esses aspectos também englobando saberes sensíveis do corpo humano. Sobre isso, apesar de Aleixo (2010) não desenvolver uma tese sobre o que venha a ser um saber sensível, explicando seus meios e compondo um arcabouço epistemológico para tanto, este autor refere alguns elementos importantes de serem trazidos à discussão aqui proposta, quando diz que

O acesso aos múltiplos procedimentos do trabalho vocal para o exercício de criação poética, uma vez que experimentados e assimilados praticamente – ou seja, como um saber sensível do corpo, como algo que “eu sei porque posso realizar” – amplia as possibilidades do ator pesquisar, improvisar e criar poéticas vocais, bem como compreender e propor formas ampliadas de relação com a fala e com o texto em cena, além de dominar distintos modos objetivos de abordagem de estilos e propostas da linguagem teatral (ALEIXO, 2010, p. 104).

Desse modo, partindo destes disparadores de indícios reflexivos expostos acima, podemos pensar no trabalho corporal e vocal de maneira ampliada. Esta acepção, conduz o ator a considerar esta abordagem como um aprofundamento nos elementos que compõem a corporeidade vocal. Esta corporeidade vocal aqui é compreendida como sendo fruto de uma interrelação entre aspectos corporais – relacionados a experiências e exercícios físicos/estéticos/expressivos – e vocais – relacionados também a experiências e exercícios específicos pensando nas estruturas vocais e correlatas. Corpo e voz sendo assim indissociados, expandem a concepção de voz ao todo corporal, um imenso fluxo de relações entre o som em cada parte de seu corpo, descobrindo possibilidades e se deixando aberto à criação poética da voz enquanto corpo e do corpo enquanto voz, resultando em uma corporeidade vocal.

Nesse sentido, refletir sobre o processo criativo sob a via da corporeidade vocal, permite potencializar não apenas experiências e vivências que fornecerão subsídios a serem desenvolvidos ao longo do processo, mas, também, a assumir este aspecto como integrante de um processo de saber sensível. Este processo potencializa a corporeidade vocal a desempenhar um papel como disparadora de significações. Ao longo de seu processo criativo, caberá ao ator ir mesclando, experimentando, pesquisando e vivenciando possibilidades e, neste ínterim, ir selecionando caminhos e experiências que estejam lhe fomentando reflexões relacionadas à sua investigação (VARGAS, 2018). Associo a isso o que Bonfitto (2009, p. 140-141) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem “sentido” a partir da execução de suas ações.

Com o intuito de ir gerando sentidos e significações ao longo de seu processo criativo durante a pesquisa de campo, em sua prática como investigação, o ator deverá compor um

advindos ao longo deste processo no qual o corpo se apresenta com o campo empírico catalisador de reflexões em *por vir*.

modus que lhe permita organizar os elementos trabalhados, assim como, também, em constituir meios para recuperá-los e expandi-los a cada dia de trabalho. Uma possibilidade para este tipo de composição se refere à criação de partituras corporais e vocais. Neste caso, o termo “partitura” ao qual me aproximo é aqui empregado tomando por base o que fora referido por Barba (2010, p. 62) como sendo:

O desenho geral da forma de uma sequência de ações e ao desenvolvimento de cada uma das ações (início, ápice, conclusão); à precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (*sats*, mudanças de direção, variações de velocidade); ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulavam o tempo (no sentido musical) de uma série de ações. Era a métrica das ações com suas micro pausas e decisões, o alterar-se de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia; à orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, braços, pernas, pés, olhos, voz, rosto).

O que esse autor descreve no trecho acima se refere a uma maneira de organizar movimentos, ações físicas e vocais dentro de uma sequência fixada (no sentido de poder ser memorizada e resgatada em cada dia de trabalho) pelo ator ao longo de seus treinamentos. A elaboração dessas ações deve obter um certo grau de precisão não apenas no que diz respeito à sua execução, mas para que, por meio desse processo, o ator possa ir percebendo as nuances e sutilezas de cada aspecto que pode estar no *entre* cada ação. Esses procedimentos são realizados ao longo dos momentos em que os atores se põem nas salas de ensaio/trabalho/estúdios desenvolvendo exercícios e experiências que lhes permitam a abertura e a disponibilidade para a identificação de matrizes corporais e vocais que serão integradas, elaboradas em sequências posteriormente organizadas em movimentos, sons e ações (VARGAS, 2018). Quando se situa esta possibilidade como integrante de uma etapa às pesquisas acadêmico-artísticas em artes performativas, deve-se ter em mente que haverá a necessidade em se traçar hipóteses de partida, objetivos e questões iniciais que servirão como primeiros passos antes do processo criativo em si como trabalho de campo dessa investigação. Esta abordagem, utilizando-se de partituras corporais e vocais, requer um período prolongado durante o trabalho de campo, uma vez que, segundo Barba (2010, p. 63):

Uma partitura só começava a viver depois de ter sido fixada e repetida muitas vezes. A partitura era a manifestação objetiva do mundo subjetivo do ator. [...]. A partitura era a busca da ordem para dar espaço à Desordem. [...]. A elaboração compreendia as mudanças de ritmo e de direção no espaço, a fixação das micro pausas entre uma ação e outra e um novo arranjo das várias partes do corpo (braços, pernas, expressões faciais), que era diferente do material originário. [...]. Durante suas improvisações, o ator ia pescar materiais de onde destilar (elaborar) em seguida uma partitura. Teria sido estúpido pescar com redes furadas e deixar que os peixes fugissem quando chegassem à superfície.

Para o ator-pesquisador que se proponha a realizar um trabalho nessa perspectiva, não basta apenas organizar as ações em uma ordem específica. Ele precisa compreender em seu corpo, em sua corporeidade, os caminhos que transpassam cada uma delas, permitindo que essa disposição ou justaposição em ordenamento fomente possibilidades de gerar material criativo de trabalho diário. Cada fragmento contém um mundo, uma constelação de possibilidades instigantes. A cada dia de trabalho, sentidos e significados surgem e se potencializam na medida em que o ator se compreende e se entrega à experimentação de possibilidades. No entre-espço desse processo, existe um fio condutor que pode ser chamado de subpartitura (VARGAS, 2018). Segundo Barba (2010, p. 64), subpartitura é:

O modo em que o ator via, ouvia, sentia o cheiro e reagia dentro de si, ou seja, como ele contava a história da improvisação para si mesmo através de ações. Essa história interior comportava ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens contrastantes, uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas dinâmicas. A subpartitura é um elemento técnico que pertence à particular lógica criativa de cada ator.

Partitura e subpartitura são conceitos interligados, porém com distintas especificidades. Sobre esse assunto, Barba (2010, p. 65) ainda afirma que

A subpartitura é um apoio interno, um pilar escondido que o ator esboça para si e que não tenta representar. Não deve ser confundido com o significado que a partitura vai assumir para quem a observa. Sem a subpartitura, aquilo que o ator apresenta não é mais a criação de uma corrente subjetiva de reações, uma linha orgânica guiada por uma coerência interna, mas gesticulação, movimento e deslocamentos casuais.

Por este motivo, ao se utilizar da criação de partituras e subpartituras durante o seu processo criativo, em uma investigação enfocando a corporeidade vocal, há de se estar aberto a extrapolar a pura execução de técnicas. Nesse sentido, devemos buscar nas inter-relações do corpo-voz as sensações, experiências, sentidos, significados, emoções e vivenciamentos que conduzam a possibilidades reflexivas, as quais servirão de vias de acesso aos caminhos a que esta etapa da investigação se abrirá. Este tipo de abordagem requer que as técnicas sejam ultrapassadas em prol de que o artista-investigador se permita e se entregue à criação.

Entretanto, também gostaria de enfatizar que processos criativos que se utilizem dos aspectos relacionados à criação de partituras corporais e vocais fazem parte de diversas abordagens metodológicas nas pesquisas acadêmico-artísticas em artes performativas. Este artigo não está expondo alguns destes elementos como uma inovação metodológica. Mas, sim, com o intuito de propiciar um enlace com o que será apresentado mais a diante neste texto, ressaltando a singularidade da proposta que será brevemente descrita e, assim, expor os referenciais que a legitimam também como uma perspectiva *outra* à pesquisa acadêmico-artística contemporânea. Porém, nesse contexto, como poderia o ator conduzir e desenvolver seu processo criativo ao longo do trabalho de campo?

Um experimento poético-teatral

O que será dito como sendo um experimento poético-teatral no texto deste artigo parte da concepção feita por Vargas (2018, p. 32), ao referir que este procedimento “envolveu a criação de uma partitura cênica a partir do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo”. Segundo este autor descreve nesta parte de sua tese, o experimento poético-teatral envolve a criação e adaptação de movimentações corporais, vocais e suas inter-relações com a corporeidade, a fim de se criar um fragmento de cena que não necessite ter as mesmas concepções ligadas à dramaturgia literária, situações cotidianas, nem muito menos à utilização em encenações. Esse experimento se refere a um *modus operandi* de que os atores dispõem para gerarem matrizes de trabalho e vivenciarem sensações que poderão ou não ser utilizadas ao longo dos seus processos criativos. Esses materiais de trabalho sobre si fornecem subsídios para que o ator possa expandir suas reflexões para outros contextos e questões não necessariamente relacionados ao trabalho que está realizando naquele momento. Também considero que esta abordagem seja uma maneira pela qual os atores consigam buscar elementos de reflexão para quaisquer questões a partir das relações que estabelecem com a sua corporeidade por meio de um *modus* peculiar de ir desenvolvendo o processo criativo e a própria compreensão de seu trabalho (VARGAS, 2018).

O experimento poético-teatral é um procedimento compreendido de muitas nuances durante o processo criativo, sendo uma delas a criação da partitura cênica. Esse é um tipo de pesquisa de campo, na qual o próprio campo é o corpo do ator, sua corporeidade, ou seja, as maneiras pelas quais experiencia, vivencia e se relaciona com as experiências ao longo desse processo, resultam em reflexões que não compartimentalizam o corpo, mas o potencializam como elemento disparador de possibilidades. Este aspecto permite ao ator conduzir sua pesquisa, considerando o corpo como um ente global de relações, ou seja, assumindo-o como/em corporeidade (VARGAS, 2018). Apesar de estar frisando que o experimento poético-teatral desenvolvido por Vargas (2018) tenha sido efetuado com o intuito de aprofundar reflexões sobre corporeidade de maneira ampliada, suas possibilidades como procedimento viável à investigação sobre questões relacionadas à sonoridade e voz não devem ser esquecidas, nem muito menos a sua intrínseca relação com o corpo do ator, com sua corporeidade. Esta proposta de trabalho permite conceber uma perspectiva de desenvolvimento das partituras corporais e vocais, pensando-as como elementos estéticos, poéticos, imbricados, vivenciados de maneira inseparável, potencializando corpo, voz, emoções, sentimentos e sensações como matrizes uníssonas e/ou dissonantes em atividade.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que este tipo de abordagem não visa apenas descrever procedimentos, processos e vivenciamentos durante a pesquisa de campo. Estas descrições são importantes de serem feitas e, de certa maneira, também legitimam, registram e fornecem elementos para se compreender não apenas os procedimentos adotados e escolhas ao longo do trabalho de campo, mas também, possíveis evidências que estarão surgindo para compor o arcabouço de reflexões futuras às próximas etapas da pesquisa em questão. Mas, para além disso, este tipo de proposta de trabalho de campo possui características de pesquisa específicas das artes performativas. Desse modo, também possibilita que artistas-pesquisadores desta especificidade de área conduzam suas investigações encontrando meios que venham ao encontro das maneiras pelas quais eles desenvolvem seus processos de significação, reflexão e legitimação das potencialidades evidenciadas em suas pesquisas. Para além das descrições dos procedimentos e vivenciamentos ao longo da pesquisa de campo, neste tipo de abordagem, a ampliação dos disparadores reflexivos, surgidos ao longo do processo, se faz necessária como catalisadora das discussões propostas nos objetivos da investigação que esteja sendo desenvolvida.

Por este motivo, com o intuito de avançar a discussão proposta neste artigo e exemplificar o que vem sendo exposto neste texto, logo a seguir, serão brevemente descritos alguns princípios sobre como se desenvolveu uma parte da proposta realizada por Vargas (2018) para se trabalhar com arquétipos vocais, associados a ressonadores corporais. Esta divisão textual se faz importante para que, quem estiver a ler, possa dispor de subsídios que lhe propicie uma leitura mais fluida sobre quando o experimento poético-teatral for descrito. Nesse sentido, possibilitar-se-á que se percebam as reflexões possíveis sobre como pensar em um tipo de dramaturgia da corporeidade vocal, configurando-se como uma peculiaridade que se expande à técnica e se desenvolve por meio de um mergulho estético ao longo do processo criativo.

Arquétipos vocais e o experimento poético-teatral

A proposta de trabalho com arquétipos vocais surge a partir de terapêuticas desenvolvidas em um tipo de prática específica de voz-terapia, conforme apresentada por Stein (2009), na qual a autora descreve detalhadamente exercícios de voz-terapia por meio de arquétipos e as técnicas relacionadas a estes procedimentos. Nessas atividades, foram estipulados e elencados quatro arquétipos – Criança, Amante, Guerreiro e Mãe – associados a

ressonadores localizados em certas partes do corpo. O acionamento sonoro de cada um desses arquétipos na parte do corpo relacionada com o ressonador específico de cada um deles, desencadeia sentimentos/emoções/sensações com localizações corporais específicas e acionadas a partir de uma vibração sonora da voz no ressonador associado a cada arquétipo em específico (VARGAS, 2018, p. 94).

Devido ao fato de a técnica sobre os arquétipos vocais ser uma proposta singular e que requer especificações sobre a sua adaptação a partir do que fora descrito por Stein (2009), por uma questão de espaçamento textual, esta técnica em específico não será detalhada neste artigo, uma vez que o objetivo deste texto se foca mais no que é possível apreender a partir do experimento poético-teatral em si e não em uma das técnicas que propiciaram o seu desenvolvimento. Contudo, caso seja de interesse do(a) leitor(a) em perceber como a técnica dos arquétipos vocais foi adaptada a uma proposta de trabalho nas artes performativas, a tese de doutoramento de Vargas (2018) contém elementos aprofundados sobre esta abordagem e o trabalho de Stein (2009) descreve, em detalhes, os procedimentos relacionados à voz-terapia.

Segundo Vargas (2018, p. 95), neste tipo de abordagem, “os indivíduos têm possibilidades de se relacionarem de maneira diferente com as suas sonoridades e descobrir possibilidades ainda não vivenciadas por meio de outras técnicas”. Cabe ainda frisar que Vargas (2018) se utilizou dos arquétipos vocais como uma das abordagens técnicas durante o desenvolvimento de seu experimento poético-teatral. Entretanto, este autor deixa claro que esta foi uma escolha particular, o que não significa que outros artistas-investigadores possam empregar técnicas e abordagens diferentes, caso desejem desenvolver suas investigações se utilizando de um experimento poético-teatral. Nesse sentido, antes de descrever sobre o experimento poético-teatral em si, logo abaixo, serão explicitados, brevemente, os quatro arquétipos escolhidos que foram trabalhados por Vargas (2018), nos quais a voz era dinamizada, associada a ressonadores corporais específicos, propiciando experiências emocionais/estéticas que serviram de matrizes para o processo criativo que será descrito logo a seguir neste texto.

a) O Arquétipo da Criança

Todas as emoções vivenciadas nesses exercícios eram percebidas e associadas às suas localizações nos ressonadores de cabeça, relacionados a determinadas vozes agudas. Segundo Vargas (2018, p. 95) relata em seu trabalho: “Esse processo me permitia descobrir sensações emotivas que os sons das vozes desvelavam e a localização corpórea de onde eles poderiam ser acessados”.

b) O Arquétipo do Amante

No trabalho com este arquétipo, a voz era deslocada para a parte superior torácica, devendo explorar todas as possibilidades dos ressonadores presentes nesse local. Estes exercícios pretendiam investigar sonoridades não mais agudas. Mas, agora, de extensão mediana, buscando o encontro desses sons com as emoções que poderiam ser associadas nessa região do corpo. Segundo Vargas (2018, p. 95), os “exercícios utilizados envolviam sentimentos relacionados ao amor e à afetividade, aliados à responsabilidade e ao poder”.

c) O Arquétipo do Guerreiro

Esta etapa do trabalho envolvia exercícios nos quais o impulso vocal deveria partir da região diafragmática de maneira dinâmica e expansiva, deixando as sonoridades daí emergidas, reverberarem ao longo de todo corpo, observando as sensações e emoções que despertavam. Segundo Vargas (2018, p. 96), “Esse arquétipo é acessado por meio de movimentos e ritmos fortes em uma constante relação com o chão e a base”.

d) O Arquétipo da Mãe



Os trabalhos associados a este arquétipo propunham exercícios que envolviam o deslocamento do centro de ressonância da voz para a porção infra umbilical. Segundo Vargas (2018, p. 96), “As emoções aqui trabalhadas, bem como das matrizes corpóreas que esses sons nos remetem, forneciam indícios para o acesso de matrizes de trabalho relacionadas a sentimentos de conforto, melancolia, saudade, separação, amor, generosidade, acolhimento, proteção e sensações de introspecção”.

O experimento poético-teatral: criando partituras e subpartituras

Durante os treinamentos diariamente realizados ao longo do trabalho de campo, matrizes corporais e vocais, que estavam relacionadas aos arquétipos vocais escolhidos para serem o foco de trabalho, foram sendo fixadas, assim como suas localizações corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes serviam como elementos para a criação da partitura física e vocal, assim como também para o seu resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

Com o intuito de situar o(a) leitor(a) no contexto da fala e no momento vivenciado pela personagem do texto “Prometeu Acorrentado”, uma simples e breve descrição se faz necessária para expor alguns aspectos emotivos que o ator considerou como envolvidos na cena e que foram trabalhados por meio das partituras corporais e vocais. O trecho escolhido para começar a ser encaixado nas partituras trabalhadas foi uma parte de uma fala da personagem Prometeu que, após doar a chama do conhecimento e esperança aos mortais, é condenado por Zeus a ficar acorrentado no alto de um penedo por toda a eternidade. Diariamente, um corvo vem a este local para comer o fígado de Prometeu ao longo do dia. À noite, o corvo vai embora e o fígado se regenera, para, durante o amanhecer seguinte, iniciar o martírio diário de Prometeu por toda a eternidade. O fragmento de texto escolhido conta exatamente o momento em que Prometeu, após receber a condenação divina por ter doado a chama do conhecimento aos humanos, está sendo carregado até o alto do penedo, preso em correntes e, então, lamenta a sua situação, temendo a chegada do corvo, pois a noite está acabando. Porém, se faz importante salientar que Vargas (2018) também esclarece que optou pelo texto “Prometeu Acorrentado” como uma escolha particular, em consonância com os argumentos acima expostos sobre as particularidades de escolhas deste autor para o desenvolvimento deste trabalho.

A partir do momento em que o trecho do texto já havia sido escolhido e a partitura básica de matrizes físico-vocais já estava elencada, foram incluídas as práticas com os arquétipos vocais direcionando-os para esse contexto. A partitura corporal-vocal foi dividida em seis momentos: 1. A subida ao penedo, 2. Preso às correntes, 3. Lamento, 4. Revolta contra Zeus, 5. Medo do término da noite, 6. Chegada do corvo¹. Com o intuito de simplificar a escrita deste artigo e facilitar a sua leitura, o que aqui é denominado como sendo uma partitura corporal-vocal, engloba os conceitos de partitura e subpartitura mencionados anteriormente neste texto.

Dependendo da frase do texto, foi utilizado um arquétipo vocal diferente. Esta também foi uma escolha particular como investigador, no intuito de verificar como o trânsito da voz pelas localizações corporais de cada arquétipo, poderiam conduzir diferentes emoções/sensações/experiências que a personagem Prometeu poderia sentir/vivenciar/experienciar durante essa fala. Neste caso, o contexto da personagem Prometeu foi situado dentro das escolhas de condução técnica para a partitura e subpartituras.

¹ VARGAS, Vagner. Demonstração técnica da partitura corporal-vocal, referente ao experimento poético-teatral, baseado no texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, já com a organização dos arquétipos vocais associados aos ressonadores corporais. Disponível em: <<https://youtu.be/dWLD-mCpBB4>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Mas, as sinestrias vivenciadas ao longo deste processo criativo extrapolam quaisquer personagens, fornecendo elementos reflexivos ao ator, independentemente de uma relação com texto e personagem. Apesar de, neste caso, o ator se referir a questões relacionadas à personagem, o que ele ia percebendo/vivenciando/experimentando ao longo do processo, lhe fornecia elementos reflexivos a serem desenvolvidos em seu trabalho como ator-pesquisador para além de situações específicas a este texto e personagem. As reflexões suscitadas ao longo deste processo se configuram como instâncias potentes, catalizadoras de subsídios às próximas etapas da investigação. Esta perspectiva, se refere a um *modus* particular que alguns artistas podem ter para conduzir e elaborar as maneiras pelas quais compreendem, se questionam, refletem e discutem sobre assuntos específicos de/em sua área do conhecimento.

Na composição da partitura corporal-vocal, Vargas (2018) optou por trabalhar a passagem da localização física de um arquétipo vocal para outro de maneira contínua. Esta opção foi adotada para que a criação não se transformasse apenas em uma demonstração técnica somente passível de compreensão por aqueles que conhecem esse processo de trabalho. Muito embora estes procedimentos tenham acontecido durante um período empírico de investigação de um ator, por meio de um tipo de processo criativo, com objetivos e direcionamentos relacionados ao que motivou tal pesquisa, o que está exposto na frase anterior vem ao encontro de ressaltar que estes procedimentos também podem ser efetuados pensando em matrizes para também serem utilizadas quando de um evento teatral *per se*. Nesse sentido, as partituras e subpartituras foram encadeadas simultaneamente, sem impedir o fluxo e continuidade do desenvolvimento das ações. Conforme dito acima, esta foi uma escolha particular, o que não impede a outros atores de organizarem suas partituras e subpartituras de maneiras distintas das como foram efetuadas no trabalho de Vargas (2018). Logo abaixo, além de serem descritos momentos deste processo criativo, também serão expostas algumas percepções e reflexões que foram surgindo ao longo do trabalho de campo, com o intuito de trazer ao texto deste artigo a ilustração alargada sobre como um artista que desenvolveu um trabalho de prática como investigação, conduziu seus catalizadores de reflexões que viriam a seguir em sua pesquisa.

Entretanto, gostaria de ressaltar que as próximas partes deste texto serão escritas em primeira pessoa, pois se tratam de descrições particulares, realizadas durante o experimento poético-teatral, conforme dito anteriormente. Esta abordagem é feita com o intuito de compartilhar detalhes deste procedimento. Mas, afinal, como foi dividido o experimento poético-teatral e como foi vivenciado pelo ator-pesquisador que o desenvolveu?

*A subida ao penedo*¹

Esse momento se referia à subida de Prometeu ao penedo, já condenado, sendo carregado pelos seus algozes. Para essa sequência, foi criado um movimento de subida, em que Prometeu caminha sentindo o peso das correntes e as dores pelas torturas que está passando. O som que conduz esse movimento é grave, em lamentação, fazendo referência aos lamentos das tragédias gregas. Esta sonoridade foi trabalhada tendo como origem as emoções oriundas da região próxima da base infra umbilical, relacionada ao *Arquétipo da Mãe*. A opção por esse arquétipo vocal, associado a esse ressonador corporal, para esse momento da personagem, se deu em função de ele estar relacionado a sentimentos de dor, melancolia e sofrimento.

¹ VARGAS, Vagner. **A subida ao penedo**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/GAaEOquU Kc>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Durante os trabalhos diários, as percepções sinestésicas¹ forneceram importantes subsídios para a identificação e fixação de matrizes corporais e vocais que podem ser dinamizadas em outros momentos. Considero que essas percepções são muito importantes para despertar a compreensão do ator sobre como operacionalizar seus momentos criativos, ao se entregar a esse tipo de proposta metodológica. Como exemplo disso, descrevo aqui algumas percepções surgidas durante o processo:

Ao trabalhar o *Arquétipo da Mãe*, sentia uma ressonância grave, muito forte, na altura da crista ilíaca, me trazendo uma sensação de dor que desperta muitas emoções e o choro de maneira que ainda não consigo controlá-lo. Conforme vou colocando o som nesse ressonador, vou conseguindo criar o clima da caminhada do Prometeu (VARGAS, 2018, p. 105).

Ao longo do processo de vivenciamento das experiências perpassadas pelo som em intrínseca relação com a minha corporeidade, ao trabalhar esses aspectos com este ressonador vocal, associado ao *Arquétipo da Mãe*, percebi que as sensações do som nessa região de ressonância permitiam que as emoções fossem expandidas em larga escala. Esta percepção me pareceu ser uma boa alternativa a se trabalhar com o objetivo de abordar situações enfrentadas pelas personagens das tragédias gregas. Além disso, essa ressonância de som grave trazia referências sobre como acredito que poderia ser um tipo de aplicação dessa fala dentro dos aspectos clássicos de melopeia², presentes em muitos textos de teatro grego da Idade Antiga.

Preso às correntes³

Essa sequência é bem rápida e se dá no momento em que Prometeu termina de fazer o movimento em espiral de subida ao penedo e tem seus braços presos às correntes, sentindo o cansaço de tal atividade e o peso de sua sentença. Então, Prometeu cai e fica de cócoras durante a próxima fala. Nesse momento, utilizei o *Arquétipo do Guerreiro*, pois sentia que era um breve instante de luta, tentativa de mostrar sua força e resistência, mesmo que rapidamente. Entretanto, neste fragmento textual, Prometeu aceita sua condição e sua pena, deixando-se prender. Esse momento é realizado em uma fração de segundos. Mas, a força que impulsiona e conduz todos esses movimentos, surge a partir do impulso sonoro suscitado pelo acionamento do *Arquétipo do Guerreiro*. Este tipo de impulso sonoro, associado ao *Arquétipo do Guerreiro*, parte de contrações e relaxamentos dinâmicos e intensos das musculaturas envolvidas nos movimentos de apoio diafragmático, trazendo um tipo de vigor ao momento que se está experienciando.

Lamento⁴

Nesta parte, inicia a fala de Prometeu propriamente dita. Enquanto ele está agachado, permanece lamentando sua situação e o que lhe ocorreu. Inicialmente, foi utilizado o

¹ Quando me referir neste texto ao termo “sinestesia” e suas variantes, estarei concebendo-o de acordo com o que Vargas (2018, p. 151) refere ao dizer que sinestesia “compreende um conjunto geral de percepções e sensações interligadas por todos processos sensoriais. [...] oportunizando uma visão mais ampla ao leitor sobre como o sistema sensorial/afetivo/emocional/volitivo influi no processo de significação”.

² Segundo Aristóteles (2007, p. 35-36), “A melopeia ou composição é a parte da arte musical que, entre os gregos, referia-se à composição melódica. Esta parte, pela falta de documentos, é a que menos conhecemos; nela a música estava subordinada à poesia. A melodia é uma sequência de sons musicais dispostos por ordem tal que logram criar um sentido satisfatório ao ouvido e ao espírito”.

³VARGAS, Wagner. **Preso às correntes**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/crDbkXcmQh0>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

⁴ VARGAS, Wagner. **Lamento**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/CkEyIZedQR4>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Arquétipo da Mãe, com a mesma localização do ressonador corporal utilizada durante *A subida ao penedo*. Porém, quando Prometeu começa a questionar os deuses sobre o seu aprisionamento, o foco de ressonância foi deslocado para a região diafragmática, associada ao *Arquétipo do Guerreiro*, pois, durante o processo criativo, considere essa situação como um momento de revolta, resistência e demonstração de força da personagem que merecia ser trabalhado desta maneira. O deslocamento da voz por estas localizações corporais, associadas aos arquétipos, foi assim registrado:

Logo que comecei a trabalhar essa partitura do Prometeu, fiquei com receio de trabalhar em cima de apenas um arquétipo, pois acredito que ele sinta muitas coisas enquanto conta a sua história, passando por mágoa, dor, sofrimento, raiva, revolta, amor e solidão por exemplo. Talvez, se eu transitar pelos arquétipos consiga imprimir outros coloridos à minha voz, desbravando emoções que estão localizadas em algumas partes do meu corpo (VARGAS, 2018, p. 106).

Suscitado por essas sensações, com o intuito de verificar como faria para Prometeu sentir a dor localizada na região do fígado, desloquei o foco de ressonância para o ressonador corporal associado ao *Arquétipo da Criança*. Este direcionamento foi assumido, pois, nesse momento da fala, ao longo dos vivenciamentos do processo criativo, considere que a personagem se sentia fragilizada, enfraquecida, impotente e a voz de cabeça, sendo conscientemente falhada, lhe aumentava a sensação de sofrimento e solidão. Enquanto a sequência de movimentos ia descendo e voltando, ao agachar, considere que Prometeu ia sentindo o peso das correntes, causando-lhe dor e o fazendo retornar ao lamento anterior. Sobre essa situação, cito o seguinte:

No momento em que o Prometeu sente a dor da chaga no fígado, comecei a buscar essa dor física e me surgiu um som agudo de grito. Desloquei a voz para o *Arquétipo da Criança*, pois nesse local se pode trabalhar com os sons agudos de maneira mais fácil. Ao trabalhá-los em *staccato*, encontrei a sensação de sofrimento que a personagem sente nesse momento e, quando faço a voz deslizar pelo meu corpo, por cada um dos arquétipos, até voltar para o da *Mãe*, consigo perceber todo o sofrimento dele (VARGAS, 2018, p. 106).

Ao longo dessa sequência, trabalhei a voz para ir se deslocando entre os ressonadores até atingir o foco de ressonância na região do *Arquétipo da Mãe*, pois considero que a personagem volte a ficar melancólica e triste, lamentando sua situação. Dessa maneira, ao longo do processo criativo, este foi um meio experienciado que propiciou tais sensações de maneira mais efetiva. Antes de partir para o próximo momento, Prometeu começa a se levantar. Para este íterim, a motivação que o conduzia foi trabalhada de maneira a estar associada à região do *Arquétipo do Amante*. Entretanto, em função disso, aqui, os sentimentos trabalhados estão relacionados a aspectos do amor, da entrega, da responsabilidade, da compaixão, que geram sofrimentos. Sobre essa transição, saliento as seguintes descrições feitas ao longo do processo:

Quando Prometeu vai falar sobre o que fez e do seu castigo, sinto que deve ser algo que ele aceite, que não questione, pois ama tanto aos mortais, quanto aos deuses. Mas, aqui, vou explorar o trabalho do *Arquétipo do Amante*, encarando as emoções associadas a essa região, pelo lado que causam dor e sofrimento, pois, durante os treinamentos, costumo trabalhar esse arquétipo apenas pela sua outra faceta (VARGAS, 2018, p. 106).

No último grito de lamento da personagem, antes de falar sobre Zeus, também houve a opção por se trabalhar o *Arquétipo do Guerreiro*, porém sob outra perspectiva. Agora, ao invés da força, foi trabalhado o impulso vindo dessa região, mas como uma impotência da personagem frente à situação. Durante os treinamentos diários, envolvidos no processo

criativo, considere que esse impulso me ajudava a deslocar a voz para a região do *Arquétipo do Amante* para o momento em que Prometeu fala sobre o seu amor aos homens, conforme foi exposto em:

Procuro maneiras de transitar com a voz pelos diversos ressonadores. Como percebo que o Prometeu passa por muitas emoções durante essa cena, quero criar possibilidades para trabalhar os arquétipos de diversas formas. Quando ele fala no amor que ele tem pelos mortais, estou em busca das emoções do *Arquétipo do Amante*, relacionadas ao Rei, Imperador e o seu amor incondicional àqueles que acreditam nele (VARGAS, 2018, p. 107).

A passagem para o próximo momento começava após Prometeu falar sobre a situação de estar preso em correntes no alto do penedo. Com o intuito de vivenciar essas sensações da passagem, os movimentos e a voz foram trabalhados de maneira a mostrar e vivenciar a sua dor física e emocional. Para tanto, foi realizada a mesma transição entre os arquétipos feita antes, com o impulso surgindo da região diafragmática, associada ao *Arquétipo do Guerreiro*, chegando à região da cabeça, associada ao *Arquétipo da Criança*, até voltar à região infra umbilical associada ao *Arquétipo da Mãe*. Desse modo, foi trabalhada a passagem de várias emoções da personagem, intrinsecamente associadas às movimentações corporais e vocais experienciadas neste momento da partitura. Ao longo do processo, foi possível observar que este procedimento me auxiliou a preparar a personagem ao próximo momento da fala.

Revolta contra Zeus¹

Esse é um momento bastante breve, quando Prometeu percebe alguma movimentação próxima ao penedo. A personagem aproveita a possibilidade de estar sendo ouvido por alguém para, então, expressar a sua revolta contra Zeus. Aqui, foram trabalhados o *Arquétipo do Guerreiro* e as emoções associadas a essa região. Como Prometeu está preso em correntes, com o intuito de vivenciar esta sensação, os movimentos foram trabalhados por meio de impulsos leves, vindos da região diafragmática. As dificuldades sentidas em trabalhar com o *Arquétipo do Guerreiro* foram descritas após um dos dias de treinamento da seguinte maneira:

Tenho muita dificuldade em trabalhar o *Arquétipo do Guerreiro*, pois o excesso de impulso diafragmático me faz perder o controle da voz, podendo fazê-la ficar muito aguda e não acho que trabalhar essa energia de força, revolta e coragem com sons muito agudos tenham a ver com o Prometeu. Só consigo segurar o tom da voz, pois puxo a energia do *Guerreiro* para a base e os movimentos não me deixam levar pelo tom da voz (VARGAS, 2018, p. 107).

Apesar de ser um momento rápido, a sequência vocal e corporal da *Revolta contra Zeus*, me permitiu trabalhar em cima de uma dificuldade pessoal em lidar com o fluxo de energia associado ao *Arquétipo do Guerreiro*. Além disso, também possibilitava dar ênfase a um pequeno momento da fala da personagem em que ela protesta contra a sua sentença.

Medo do término da noite²

Nesta parte da partitura, após vir da transição pelo *Arquétipo do Guerreiro*, rapidamente, deslocava o centro energético para o ressonador associado ao *Arquétipo do*

¹VARGAS, Vagner. **Revolta contra Zeus**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/3yXJm372J7s>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

²VARGAS, Vagner. **Medo do término da noite**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/B7lmnbh4z6k>>. Acesso em: 15 jun. 2020.



Amante, pois, ao longo dos treinamentos diários que envolveram o processo criativo, considere que esta me foi a via mais efetiva para trabalhar o momento em que Prometeu fala de seu amor aos mortais. Quando a personagem escuta algum som se aproximando, considero que este seja o seu último instante de medo neste trecho do texto, pois Prometeu sabe que o corvo se aproxima para comer o seu fígado. Essa sequência de movimentos foi conduzida pela voz trabalhada na região associada ao *Arquétipo da Criança*. Como esse arquétipo foi trabalhado em menor proporção que os outros durante a construção das partituras e subpartituras desse fragmento de texto, nesse rápido momento em que a personagem teme a chegada do animal que lhe tortura diariamente, aproveitei para encaixar esse arquétipo durante essa transição. Essa escolha foi feita com o intuito de que, apesar ser um deus e de compreender a sua pena, considero que, neste momento, Prometeu pudesse mostrar sua fragilidade e o quanto sofria também pelas dores físicas causadas pelo corvo. Nesse sentido, ao longo do processo, o ressonador associado ao *Arquétipo da Criança* parecia ser o mais adequado para potencializar estas sensações neste momento da fala.

*Chegada do corvo*¹

Esse era o último momento da partitura corporal-vocal criada para o experimento poético-teatral. Na verdade, esse momento se referia a uma última experimentação feita para o trabalho dos ressonadores associados a arquétipos na voz com essa personagem. Porém, neste fragmento da fala, resolvi pontuar o final da partitura. Quando o corvo chega para comer o fígado do Prometeu, ao invés de buscar um som relacionado a algum dos ressonadores associados aos arquétipos trabalhados, optei por criar uma espécie de fermata para o silêncio. Entretanto, apesar de não estar emitindo som, a condução do movimento se deu pelo acionamento energético a partir do *Arquétipo da Criança*, associado à sensação de medo, temor e dor. Essa opção surgiu após alguns improvisos durante os treinamentos, conforme descrito abaixo:

Hoje, eu queria definir o final da partitura, mas não sabia que som deixar para o momento em que o corvo come o fígado do Prometeu pela última vez nessa fala. Deixar um grito sair, poderia ser uma opção. Tentei fazê-lo vindo da região do corpo associada a cada um dos arquétipos vocais, mas eles não coincidiam com o movimento que o meu corpo estava fazendo. Então, ao tentar experimentar o *Arquétipo da Criança* para esse final, em uma das repetições, não consegui emitir som, só uma vibração do ar, senti como se fosse só um fluxo energético e, daí, surgiu o final da minha sequência, com todas as emoções que o silêncio precisava gritar nesse instante (VARGAS, 2018, p. 108).

A experiência do final dessa partitura permitiu explorar *outra* possibilidade de acesso aos arquétipos associados aos ressonadores vocais: a não emissão sonora. Contudo, percebi que esse indício vinha apenas a ressaltar que existem ainda muitos caminhos para se descobrir no trabalho por meio de arquétipos na voz, inclusive, para a utilização de exercícios que permitam a exploração de não-sons, de sons não-oralizados, de um *habitat* de sentidos que se libertam dos sons, mas que podem se fazer sentir por quem esteja convivenciando esse momento. A percepção de que o ato de não emitir um som também poderia ser acionado nesses ressonadores, associando essa informação aos arquétipos ali trabalhados, também me propiciou evidenciar a possibilidade de expressar textos não-oralizados, mas vivos em latência energética de sensações, imagens, vontades, emoções, sinestésias, subtextos. Esse

¹VARGAS, Vagner. **Chegada do corvo**. Experimento poético-teatral. Disponível em: <<https://youtu.be/tGQl66EacuY>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

fato também chamou a atenção para a existência de uma vida pulsante em um *entre-espaço* não expresso por sons, o que me instigou mais a investigar sobre como seriam essas potencialidades presentes em não-sons, nos silêncios. Ainda há que se adentrar aos entre-espaços por onde as relações de/entre corporeidades se expandem para além do som, mas, ainda assim, potentes em vibrações em corporeidade. Investigações estas que ficaram para trabalhos futuros, já que não são o foco dos procedimentos descritos no texto deste artigo. Entretanto, no que tange à reflexão da tese desenvolvida por Vargas (2018), há um denso aprofundamento sobre aspectos relacionados ao subtexto, inconsciente e o silêncio como instâncias vivas relacionadas a aspectos intrínsecos à corporeidade. Porém, estes serão assuntos para serem ampliados em artigos futuros e que foram densamente desenvolvidos na tese de doutorado de Vargas (2018).

Considerações finais

A breve descrição feita neste artigo sobre o experimento poético-teatral efetuado por Vargas (2018) ilustra uma perspectiva possível para um tipo de etapa de trabalho de campo na pesquisa acadêmico-artística em artes performativas. Esta perspectiva elucida a possibilidade de profissionais destes campos do conhecimento desenvolverem processos criativos como fontes de matrizes que lhes fornecerão subsídios para avançarem às etapas seguintes de suas pesquisas. Desse modo, sem se ater necessariamente às metodologias tradicionais de pesquisa acadêmica em artes performativas, os artistas destas áreas podem legitimar e constituir meios *outros* à efetivação de suas investigações, partindo de seu próprio contexto de trabalho em arte, como artistas, em seus processos de criação.

Este tipo de prática como investigação em artes requer um robusto arcabouço teórico-prático, com o intuito de estabelecer parâmetros, criar pontes, borrar possibilidades e abrir caminhos coerentes à proposição metodológica de maneira diferenciada das tradicionalmente empregadas no meio acadêmico. Conforme dito anteriormente, este artigo não visa trazer à tona uma inovação metodológica no campo das artes performativas, tampouco deslegitimar outras metodologias de pesquisa. Há uma grande diversidade de possibilidades metodológicas para a realização de pesquisas nesta especificidade de área. O trabalho desenvolvido por Vargas (2018) vislumbra uma possibilidade *outra* para este campo do conhecimento, como também, ilustra uma perspectiva sobre como um ator mergulha em seu processo criativo, com o intuito de buscar disparadores reflexivos a elementos que extrapolam a etapa empírica em si.

Além disso, a reafirmação de pesquisas acadêmico-artísticas que se desenvolvam a partir de abordagens metodológicas que se distinguem de alguma maneira das tradicionais, assim como também de sua publicação e divulgação, corroboram para o fortalecimento e estabelecimento de possibilidades *outras* às pesquisas no contexto contemporâneo. Mas, para que isso seja possível, avaliadores e consultores de periódicos específicos de área, assim como acadêmicos que orientam e conduzem pesquisas nas universidades e centros de investigação/criação artística, necessitam estar abertos e disponíveis a estas possibilidades *outras*, distintas das tradicionalmente realizadas e publicadas. Desse modo, além de se estar consolidando *outras* perspectivas e características destas especificidades de áreas do conhecimento, se está contribuindo para ressaltar suas singularidades, sem que isso signifique minimizar critérios de qualidade científicos, acadêmicos e artísticos.

No que tange aos aspectos relacionados à corporeidade vocal, neste artigo fica evidenciada uma proposta singular em se experimentar possibilidades vocais por meio de uma perspectiva estética que se propõe a desenvolver práticas corporais e vocais de maneira indissociada. Além disso, neste texto, a partir do trabalho de Vargas (2018), também fica

evidenciada uma maneira particular para artistas dessa área descreverem seus percursos de pesquisa, metodologias, pedagogias e reflexões ao longo dos processos criativos. Com isso, também considero possível vislumbrar esta abordagem como um tipo de proposta diferenciada ao trabalho criativo dos profissionais das artes performativas.

Trabalhar poéticas relacionadas à corporeidade vocal suscita que as(os) artistas se entreguem a experienciar e vivenciar situações criativas para além das técnicas previamente adquiridas e/ou desenvolvidas. Desenvolver investigações na perspectiva da corporeidade vocal propicia englobar as reflexões de maneira a não desvincular as pedagogias, processos de significação e matrizes reflexivas oriundas das percepções e vivências integradas entre corpo e voz. Esta abordagem requer uma genuína e sincera disponibilidade aos processos inerentes ao ato criativo. Produzir conhecimento a partir dos contextos dos processos criativos de artistas, contribui para o espriamento, progresso, desenvolvimento e divulgação de peculiaridades características a este ofício. Além disso, este tipo de abordagem também expõe maneiras diferenciadas de se operacionalizar o conhecimento e suas reverberações possíveis no campo da pesquisa acadêmico-artística.

Referências

AALTONEN, Heli; BRUUN, Ellen Foyn. Practice as research in Drama and Theatre: Introducing narrative supervision methodology. **Nordic Journal of Art and Research**, v. 3, n. 1, p. 52-68, 2014.

ALEIXO, Fernando. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. **Revista Moringa – Teatro e Dança**, v. 1, n. 1, p. 103-116, 2010.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo/SP: Martin Claret, 2007.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho. (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2006.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução J.B. Melo e Souza. São Paulo/SP: Martin Claret, 2005.

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Ed.). **Research methods in theatre and performance**. Edimburgh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

KERSHAW, Baz. Practice as research through performance. In: SMITH, H.; DEAN, R. T. (Eds.). **Practice-led research, research-led practice in the creative arts**, p. 104-125. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2012.

PARKER-STARBUCK, Jennifer; MOCK, Roberta. Researching the body in/as performance. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (ed.). **Research methods in theatre and performance**. Edimburgh/Scotland: Edimburgh University Press, 2011.

PRENDERGAST, Monica M. I, Me, Mine: Soliloquizing as Reflective Practice. **International Journal of Education & the Arts**, v. 04, n.01, 2003. Disponível em: <<http://www.ijea.org/v4n1/index.html>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PRENDERGAST, Monica M. I contain multitudes: The challenges of self-representation in arts-based educational research. **International Journal of Education & the Arts**, 15(SI 2.2), v. 15, special issue 02, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<http://www.ijea.org/v15si2/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**: caminhos da fala do ator contemporâneo. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.

VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade**: a pedagogia do evento teatral. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas/RS, 2018.

VARGAS, Vagner de Souza; DUARTE, Krischna Silveira; BUSSOLETTI, Denise Marcos; VIEIRA, Daniel da Silva; GAUDENZI, Mariana Vargas. Outra metodologia para as pesquisas em ciências humanas. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, n. 44, v. 16, p. 318-341, 2019.

[Recebido em 17 out 2020 – Aceito em 17 set 2020]



O Saci centenário: uma análise mitocrítica de Saci Pererê – resultado de um inquérito**The 100-year-old Saci: a mythocritic analyses on Saci Pererê – result of an inquiry**Andriolli Costa ¹<https://orcid.org/0000-0002-8589-27>

Resumo: Este trabalho revisita o livro *O Saci Pererê – Resultado de um Inquérito*, organizado por Monteiro Lobato em 1918. O *Inquérito* conta com mais de 70 depoimentos que dão a ver versões plurais do mais brasileiro dos mitos: o saci – duende negro, com herança europeia e indígena. Partindo do levantamento da Narrativa Canônica e do reconhecimento do lastro simbólico do Nome do mito, o trabalho dá início a uma análise mitocrítica fundamentada na vertente arquetipológica da Teoria Geral do Imaginário, buscando evidenciar as constelações simbólicas que emergem da obra. Tensionando leituras de que o texto evocaria imagens racistas e demonizadas, a partir da análise encontramos agrupamentos referentes aos mitologemas do Indígena, do Pássaro, do Escravo, do Transgressor, do Demônio e do Herói, que evidenciam uma complexidade inata no mito enquanto aquele que hesita entre aliado e castigador, entre aparentado do diabo e eleito de Deus, entre desvio mantenedor do *status quo* e inspiração para a liberdade.

Palavras-chave: Saci; Imaginário; Folclore; Mito; Monteiro Lobato.

Abstract: This article revisits the book *O Saci Pererê – resultado of an inquiry*, organized by Monteiro Lobato in 1918. The *Inquiry* counts on more than 70 testimonials that gives us plural versions of the most Brazilian of the myths; the saci - a black and legless imp with a red cap inherited from the European gnomes and with indigenous origin. Starting with the identification of the Canonical Narrative and the recognition of the symbolic coverage of the Name of the myth, this works develops a mythocritic analysis based on the archetypological aspect of the General Theory of the Imaginary, seeking to highlight the symbolic constellations that emerge from the ouvre. Tensioning readings that the text would evoke racist and demonized images, through the analysis we've found the following mythologems: the Indigenous, the Bird, the Slave, the Transgressor, the Demon and the Hero, which show an innate complexity in the myth as that who hesitates between ally and punisher, between the devil and the elect of God, between the deviation used to maintain the status quo and the inspiration for freedom.

Keywords: Saci; Imaginary; Folklore; Myth; Monteiro; Lobato.

Introdução

O ano era 1917 quando Monteiro Lobato usou das páginas que dispunha no *Estadinho*, suplemento do jornal *O Estado de S. Paulo*, para fazer uma convocatória. O escritor já ganhara notoriedade anos antes com a publicação de artigos que consolidavam a imagem do

¹ Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS, mestre em Jornalismo pela UFSC. Pesquisador de pós-doutorado da UNEB. Contato: andriolli_costa@hotmail.com.



caipira enquanto um parasita da terra e epítome do atraso, seja devido a práticas de cultivo antiquadas (como a coivara), pela suposta preguiça ou pelo modo de vida “pacato”. Afeito a polêmicas e sempre de dedo em riste, entretanto, Lobato retornava desta vez à temática interiorana para encontrar nela não mais o bode expiatório da conjuntura brasileira, mas sua panaceia. Buscava, para tanto, realizar um inquérito. “Sobre o futuro presidente da República? Não. Sobre o saci” (LOBATO, 2008, p. 36). Ambos, a obra e o mito que a inspirou, serão objeto deste estudo.

Muitos compreendem a campanha lobatiana, que trouxe o duende pernetta como estandarte, mero reflexo de seus arroubos nacionalistas. E há motivos para isso. No mais puro deboche, o autor dedica o *Inquérito*, por um lado, à “saudosa Tia Esméria” e a todas as pretas velhas contadoras de histórias; por outro, ao bairro do Trianon, região que elegeu como substrato da goma europeia na capital paulista. No mesmo período, o autor já se demonstrava desgostoso com o estrangeirismo que invadia o Brasil nos modos, no vocabulário, e especialmente na arte. Revolta-se especialmente com estátuas de duendes barbaçudos, encapotados para o frio sob o sol tupiniquim – reflexo do que julgava ser uma covarde estética nacional. Para Lobato, deveríamos assumir nossos motivos, com imagens não de anões nibelungos, mas de curupiras, papagaios, macacos ou, é claro, de sacis (LOBATO, 2008, p. 29).

Seria uma incorreção, entretanto, limitar o lançamento do *Inquérito* à busca pela valorização do nacional – especialmente tendo em vista a pesada crítica lobatiana ao caipira e sua admiração à modernidade, à indústria e aos Estados Unidos. O que a explica, portanto? Uma resposta possível pode ser encontrada nas raízes simbólicas do imaginário. É de se lembrar que estávamos no ápice da Grande Guerra, a primeira até então. As promessas de progresso permanente da tecnologia, que nos levaria ao apogeu da evolução humana, se concretizavam em forma de carnificina. O mito de Prometeu, que trazia as promessas do fogo e da Técnica para o homem, se convertia na desumanidade fáustica daquele que perdeu sua alma na busca pelo sucesso (DURAND, 1998, p. 256).

Essa relação de descrédito momentâneo com o progresso maquinístico está manifesta na abertura do *Inquérito*, já publicado na forma de livro. Nela, percebemos que, à brutalidade cometida pelas nações ditas civilizadas, Lobato buscou um contraponto no saci e em tudo o que derivava a partir dele (o interior, a natureza, a pilhéria e, é claro, a liberdade).

Quem se afoutasse a abrir uma folha sorvia sangue dos telegramas à seção livre. Um engulho. Foi quando surgiu o Saci, e veio com suas diabruras aliviar-nos do pesadelo. Por várias semanas alvorotaste meio mundo, oh infernal maroto, e desviaste a nossa atenção para quadro mais ameno que o trucidar dos povos. Bendito sejas! Estás perdoado de muitas travessuras por haveres interrompido, por um momento, em nossa imaginação, a hedionda sessão permanente de horror, aberta pelo sinistro 2 de agosto de 1914, de execrabilíssima memória (LOBATO, 2008, p. 27).

No total, foram mais de 70 depoimentos recebidos para o projeto que se tornaria publicação. Certas cartas traziam um incontido deboche, outras poucas uma crença velada. A maioria recordava com nostalgia as lembranças da meninice encantada pelas histórias do mito. O método do Inquérito coletivo, diferente do ensaio individual, favoreceu a pluralidade de imagens. Por certo que há um recorte de classe imediato entre os informantes – no mínimo na questão da alfabetização, já que os relatos foram enviados por escrito – só que ainda assim abre-se espaço para imagens que independem da visão de mundo de um único autor. Assim, por certo que o racismo e a eugenia manifestam abertamente nas correspondências de Lobato e de modo latente na sua ficção (HABIB, 2003) não devem ser ignorados. No entanto, a força simbólica que dá forma ao saci antecede e muito as elocubrações do autor sobre raça.

Neste trabalho, filiado à Teoria Geral do Imaginário, revisitamos *Saci Pererê – Resultado de um Inquérito* pouco após o centenário de sua publicação para buscar na obra cultural as respostas que apenas a mitocrítica pode oferecer: quais imagens simbólicas constelam a partir do saci no *Inquérito*? Como elas são dinamizadas por uma sociedade marcadamente racista e que saía há apenas três décadas da abolição da escravatura? E, acima de tudo, é possível a partir da obra compreender o porquê, mesmo um século depois, o saci permanece sendo um dos mais mitos mais famosos do país?

A “mitodologia” durandiana, como ele mesmo a batiza, se centra no estudo do mito enquanto imaginário manifesto e busca analisar as redundâncias da imagem em uma obra cultural, que se repete para melhor impregnar e persuadir (DURAND, 1998). Compreendendo o mito como a narrativa, o mitologema como seu esqueleto e os *mitemas* como as menores partes narrativas que constituem o mito (DURAND, 2012), o percurso consiste em identificar e organizar os mitologemas e mitemas para a partir deles orientar a análise. Assim, perseguiremos a presa mítica no texto do *Inquérito* para tirar suas consequências em uma análise que, embora não ignore as controvérsias envolvendo a biografia do autor, a tensione para encontrar no próprio texto seus sentidos epifânicos.

O Inquérito

Já consolidado na imprensa paulista, com quem colaborava frequentemente com artigos provocantes que movimentavam a audiência, Lobato passou a insistir na temática do saci em um artigo publicado no dia 24 de janeiro de 1917. O gancho para o assunto foi trazido por um companheiro de redação: Manuel Lopes de Oliveira Filho, o Manequinho Lopes. O biólogo, hoje considerado “pai” do Parque Ibirapuera, era também articulista do jornal e, segundo Lobato, um grande investigador da língua Tupi e das culturas populares. Lopes buscou plasmar a figura do duende brasileiro em “barro do Poá”¹, oferecendo o motivo perfeito para o texto lobatiano: a falta de representações artísticas dos mitos brasileiros.

Figura 1 – Saci de Manequinho Lopes



Fonte: ESTADÃO, 1917, p. 4.

¹ Cidade da região metropolitana de São Paulo de onde veio o barro.

Se o medo e a escuridão, reflete Lobato, foram capazes de gerar tanto os deuses gregos imortalizados pelos *aedos* quanto a corte das fadas em sonhos preservados pela dramaturgia de Shakespeare; no Brasil, que em nada lhes devia no quesito da fantástica popular, faltava ainda o envolvimento dos artistas para abraçar de vez essa cultura. Não apenas por desinteresse, mas por falta de acesso. Afinal, justifica o autor, se era comum encontrar tomos dos mais variados dedicados à mitologia celta nas bibliotecas públicas, o mesmo não pode ser dito dos livros sobre nosso folclore que raramente conspurcavam o nobre ambiente livresco. Para manter a honestidade do registro, Lobato recomendava ir ao povo. “Afundar na roça para uma consulta ao grande livro não escrito da credence popular” (LOBATO, 2008, p. 32).

Talvez aos olhos de hoje a assertiva de Lobato possa parecer banal. No entanto, é preciso lembrar que na época, especialmente nos periódicos dominados por uma elite intelectual altamente excludente, tudo aquilo ligado ao folclórico era abordado pela perspectiva do exótico, pouco mais que um folhetim de curiosidades. Basta ver, por exemplo, aquele que é considerado um dos primeiros artigos de jornal no qual o mito do Saci Pererê é mencionado. Publicado em 1859 no *Correio Paulistano*, o texto já se coloca na defensiva, justificando-se o tempo todo. O pedido de desculpas ao mesmo tempo em que apascenta o público, menospreza de início todo o conteúdo das narrativas que investiga

Respeitável leitor, venerável crítico de testa enrugada e olhar inspirado, não vos revoltai contra as histórias populares que vou começar a escrever. São crenças errôneas e muitas vezes cômicas as do povo, mas nem por isso destituídas de interesse; recreiam a imaginação, acalmam por vezes os cuidados do espírito e são para muitos recordação doce do passado (CORREIO PAULISTANO, 1859, p. 2).

Se o *Correio* já antecipava críticas, Lobato não esperava menos polêmica quando trouxe a temática ao *Estadão* meio século depois. E se alguns leitores se mostraram ultrajados com um jornal “sério” gastar tinta e papel com “tão grosseira superstição popular, dessas que depõe contra os nossos créditos de civilizados perante as nações estrangeiras” (LOBATO, 2008, p. 35), muitos outros se envolveram com a narrativa já nostálgica. O interesse havia sido despertado.

Lobato (2008, p. 37) encontrou no Pererê – tido por ele como a mais original de nossas criações populares – o protagonista perfeito para sua campanha. Encantado resultante do imaginário do indígena, do negro e do europeu, defendia Lobato, o saci era a síntese da cultura brasileira. O mito, explica ele, “vem do autóctone que lhe deu o nome atual, corruptela de *Çaa cy perereg*¹. Sofreu o influxo do africano, passando de caboclinho a molecote. Modificou-se por injunção da psíquica portuguesa. O mestiço meteu nele muita coisa de seu” (LOBATO, 2008, p. 38). Estudar o saci, desta forma, era estudar o Brasil

O inquérito se consolidou a partir de cartas dos leitores que deveriam responder a uma trinca de perguntas orientadoras.

- a) Sobre a sua concepção pessoal do Saci; como a recebeu na sua infância; de quem a recebeu; que papel representou tal credence na sua vida, etc.;
- b) Qual a forma atual da credence na zona em que reside;
- c) Que histórias e casos interessantes, passados ou ouvidos sabe a respeito do Saci.

Nem todos se valeram deste expediente, chegando a enviar músicas, poemas ou relatos de memória – em histórias escutadas na infância pela voz de mucamas, amas de leite, escravos ou funcionários da fazenda. Outros abraçaram o empreendimento e foram a campo conversar com caboclos, boiadeiros, parentes mais velhos. Retratos de distinção de classes entre quem contava e quem ouvia, por um lado, mas por outro um resumo da dinâmica do

¹ Quem sugere a etimologia a Lobato é Manequinho Lopes, possivelmente influencia por *O Tupi na Geografia Nacional*, de Theodoro Sampaio, cuja segunda edição foi lançada em 1914.

folclore – transmitido pela oralidade, mas fixado por lastros simbólicos ainda mais poderosos mobilizados pelo imaginário.

A participação foi considerável e gerou um livro publicado em 1918. No total, a publicação contou com 73 depoimentos, incluindo um assinado pelo próprio Saci e redigido por Lobato. O grosso das correspondências vinha de São Paulo e interior, mas também houve depoimentos enviados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Outros, em seus relatos, mencionavam também os estados de Goiás, Mato Grosso e Paraná, e um leitor, de maneira ampla, a região Nordeste. Uma amostragem concentrada – focada nos leitores do jornal paulista – mas que já demonstrava a força do mito pelo território nacional.

O envolvimento do público não foi obra do acaso. O saci movimenta emoções que vão muito além da nostalgia, e remete a imagens ancestrais que nos ligam nacionalmente enquanto brasileiros e, em sentido amplo, enquanto gênero humano. É isso que percebemos em nossa Mitocrítica.

Primeiros passos

Nos estudos do mito é importante ter como ponto de partida dois elementos distintos: o reconhecimento da *narrativa canônica* e a identificação do *nome* verdadeiro que o mito assume. Nomear é conhecer. São esses elementos que serão tensionados pela mitocrítica – por meio da identificação dos mitologemas e organização de mitemas redundantes – para que enfim o mito então se revele.

A narrativa canônica, como sugere Eunice Gomes, não é um resumo de textos sobre o mito, mas aquilo que o sistematiza (GOMES, 2011). Seria algo como um modelo padrão, um tipo ideal weberiano, que forma sua representação hegemônica. Esta imagem é construída tendo por base não apenas o senso comum, mas também a influência midiática, em um processo de retroalimentação no qual o texto cultural se torna mais coerente, menos arracional, e de mais fácil compartilhamento.

No caso do mito do saci, o cânone fala de um moleque negrinho, de uma perna só, que pratica todo o tipo de diabruras, mas sem nunca ser verdadeiramente mal. O saci carrega por vezes um cachimbo, veste carapuça vermelha – a fonte dos seus poderes mágicos – e se desloca por meio de um redemoinho. Interessante notar que falar de saci é, imediatamente, falar em modos de sua captura. Mesmo hoje a grande atividade escolar de celebração do folclore costuma ser uma caça ao saci.

O *Sítio do Picapau Amarelo*, série infantil escrita por Lobato entre 1920 e 1947 – e que contou com inúmeras adaptações audiovisuais – institucionalizou um desses métodos: o uso da peneira para contê-lo e o roubo da carapuça para desempoderá-lo. Aquele que toma a carapuça do saci ganha poder sobre ele, e, tendo-o preso, pode chantageá-lo para que realize os desejos de seu captor. “A força dele está na carapuça, como a força de Sansão estava nos cabelos. Quem consegue tomar e esconder a carapuça de um saci fica por toda vida senhor de um *pequeno escravo*” (LOBATO, 2005, p. 18, grifo nosso).

Com o tempo, a narrativa canônica vai sofrendo tamanho influxo cultural que pode paulatinamente se afastar dos mitologemas originais, perdendo mitemas em um processo de esvaziamento e desbastamento. No nível máximo da estereotipia, temos apenas a casca do mito, um nome que nada mais diz, uma imagética sem lastro de sentido. Num momento anterior a este, quando apenas um mitema é valorado enquanto os demais são suprimidos, diz-se que o mito sofreu *heresia* – termo usado em seu sentido etimológico, como a “escolha de uma única visão” (DURAND, 2010, p. 144).

A força da mídia na construção desta narrativa canônica desbastada se mostra quando

o próprio lastro da adaptação original vai se perdendo nos vários níveis de massificação da mensagem. Monteiro Lobato evidentemente se inspirou no material colhido em seu *Inquérito* para compor sua versão literária do Saci no *Picapau Amarelo*, publicado três anos depois. Ainda assim, precisou fazer escolhas. Na obra infantil, o saci tem costume de chupar sangue dos cavalos. Traz as mãos furadas como duendes portugueses e carrega ainda muito de demoníaco, marcadamente pelo temor a objetos religiosos e ao cheiro de enxofre. Nas subsequentes adaptações televisivas, o duende brasileiro perdeu muito de sua referência religiosa, deixou o cachimbo de lado, foi destituído do furo nas mãos e tornou-se mais moleque do que diabrete.

Por vezes, um mito está mobilizando mitemas tão distintos – ou ordenados em constelações tão diferentes – que pode carregar falsamente um nome, enquanto escamoteia outro (DURAND, 1998, p. 247). No *Inquérito* encontramos uma série de variações além do tradicional Pererê, atribuídas a onomatopeias do canto de pássaros: Saci Ceperê, Saci Cererê, Saci Trique, Saci Siriri, Saci Serumpererê, Saci Perereca, Saci Saterê, Saci Mofera, Saci Saperê, Saci Saderê, Saci Patarê, Saci Sia-Teresa.

Lobato (2008), todavia, aceita mais a sugestão de Manequinho Lopes: viria do Tupi *Çaa cy perereg*, olho mau saltitante, mas salienta que a etimologia não ficou comprovada. O nome, no caso, indicaria que o duende possui “olhos doentes” e, portanto, sempre vermelhos. Curioso é perceber que a visão, sempre ligada à percepção e a capacidade de discernir é falha nesta interpretação do saci, fazendo com que as fronteiras entre certo e errado não fossem facilmente distinguíveis para ele.

A miopia, por outro lado, também prejudica a agência. Algo que não percebemos na etimologia proposta por Teodoro Sampaio. “Negrinho irrequieto e maléfico, tendo um dos olhos doente (ça-çy) e outro muito vivo e buliçoso (ça-pererê)” (SAMPAIO, 1901, p. 311.) Diferente do Pererê de Lopes, o Sapererê carregaria em si a dualidade do olho bom e do mau. Como as línguas indígenas são baseadas na oralidade, não na escrita, isso quer dizer que o texto escrito exige forma fixa, enquanto o oral permite que os vários entendimentos coexistam ao mesmo tempo e na mesma história.

Há ainda outra sugestão de origem autóctone: derivação do mito Guarani do Yasy Yateré que, conforme Juan Ambrosetti, significa “fragmento da lua”. Não a lua romântica e acalentadora, mas masculina, enganosa e sedutora. Os primeiros registros tanto de Saci, quanto de Yasy são contemporâneos; datam da segunda metade do século XIX. Impossível afirmar com certeza qual mito antecedeu o outro, ainda que o consenso indique a origem indígena. No entanto, apesar da proximidade dos nomes, o processo de derivação – com supressão de mitemas e acréscimo de outros – gerou mitos completamente distintos. Ambrosetti (1894, p. 135), ao descrever o mito do Yateré, o faz com os seguintes termos:

Um anão loiro, bonito, que anda coberto por um sombreiro de palha e levando um bastão de ouro em sua mão. Seu ofício é o de roubar os meninos de colo, que leva para o monte, lambe, brinca com eles e logo os abandona envoltos em trepadeiras. [...]. Não falta quem assegure que ele rouba também as mulheres bonitas, que são igualmente abandonadas, e que o filho que nasce desta união, com o tempo, também será um Yasy Yateré.

Não se pode ignorar que o duende Guarani ser descrito como loiro rende, de imediato, o qualificativo de “bonito”, enquanto a feiura é frequentemente atribuída ao saci. Neste relato, em específico, não se fala da cor de sua pele; mas é frequentemente descrita como pálida feito o satélite terrestre. Já no próprio *Inquérito*, beleza é um atributo mencionado apenas uma vez quando atribuída ao saci, enquanto que “feio” ou “horível” – de maneira explícita e implícita – são recorrentes. No depoimento 59 temos um exemplo desta feiura para o informante: cara quadrada de preto velho, nariz chato, olhos vermelhos e embriagados, orelhas enormes, lábios grossos, boca torta de fumante (LOBATO, 2008, p. 298). São as mobilizações do mitologema

do Escravo – onde constelam imagens ligadas à raça, à captura, à servidão forçada quando a carapuça é tomada.

Em um trabalho pioneiro, Renato Queiroz comparou todos os adjetivos e qualificadores ligados ao saci no texto fonte organizado por Lobato com uma pesquisa de campo que desenvolveu no interior de São Paulo cerca de 70 anos após a publicação do *Inquérito*. Levanta com isso o argumento para sua crítica introdutória: o *Inquérito*, enquanto campanha organizada por um veículo de imprensa, oferece um recorte elitista dos depoimentos. Para ele, o mito se ajustava perfeitamente aos interesses ideológicos de setores da classe dirigente da época no sentido de discriminar simultaneamente negros e caipiras. As referências ao Saci e suas ações reproduziram a maior parte dos estereótipos depreciativos com os quais são definidos os negros na sociedade brasileira. A própria *falta de perna* indicaria essa deficiência como mais um elemento de desafio (QUEIROZ, 1987, p. 70).

Por outro lado, em seu trabalho de campo que buscava um recorte caipira, Queiroz encontra variações que julga consideráveis nas descrições do mito. O duende continua negro, mas menos demoníaco e animalesco. E “não contém qualquer referência ao ‘fartum peculiar aos negros’ e muito menos ao odor de enxofre, que tanto incomodavam os olfatos sensíveis dos informantes de Monteiro Lobato” (QUEIROZ, 1987, p. 75).

O antropólogo se questiona como foi possível que um diabrete preto, pernetá e migrante rural acolhesse tanta simpatia em uma sociedade tão profundamente marcada pelo preconceito racial, seguidora de princípios cristãos e ávida pela urbanização (QUEIROZ, 1995, p. 142). Para ele, a resposta foi uma paulatina domesticação do saci, que se tornou mais moleque, perdendo traços assustadores e diabólicos, num processo que exploramos ao refletir sobre a narrativa canônica. Em seu raciocínio, entre imagens de bandido, malandro e bufão, o saci continua refletindo o mesmo lugar destinado aos negros nas narrativas. A dignidade e respeitabilidade permaneceriam, assim, “exclusivas aos brancos” (QUEIROZ, 1995, p. 147).

Outro ponto de interesse na pesquisa de Queiroz está na forma como sugere a relação do mito do saci com a população negra. Esta ligação se daria fundamentalmente por uma perspectiva utilitarista. Presume ele que os escravos “tivessem grande interesse em manipular a figura do moleque travesso, atribuindo às suas peraltagens uma série de ocorrências – pequenos furtos, quebra de utensílios etc. – pelas quais, não fosse o Saci, acabariam sendo mais seriamente responsabilizados e punidos” (QUEIROZ, 1987, p. 92).

A análise materialista de Queiroz certamente é válida, mas cabem ressalvas. Primeiramente, por ignorar o valor simbólico das narrativas, como se as ações concretas estivessem descoladas de uma movimentação do mito no imaginário – ou como se o imaginário não tivesse consequências concretas. Para além disso, esteve ausente também na sua leitura o fato de que o mito não é estático, mas dinâmico. Ao analisar qualquer mito décadas após um primeiro estudo, a degradação ou incorporação de mitemas é inerente ao objeto. Quem se domesticou foi o saci ou a sociedade? O racismo não desapareceu, é claro, mas escamoteia seu rosto.

Vale apontar: o depoimento que abre o *Inquérito* é assinado por uma mulher de família negra e proletária, que incorpora no texto referências raciais que hoje percebemos racistas (LOBATO, 2008, p. 41). Em diversos depoimentos, os depoentes entrevistam informantes de classes pobres, vários negros, e incorporam o relato em linguagem direta, mimetizando a oralidade e a prosódia dos informantes. E mesmo esse grupo atribui descrições recorrentes no que diz respeito ao mito: feiura, fedor, aparência animalesca, etc. Um exemplo ilustrador de uma realidade da época: o racismo não era um pecado da elite que assinava o *Estadão*, mas uma condição de tal maneira imbricada no pensamento que emergia em todas as instâncias do social, nas ciências, na elite branca e no proletariado negro.

O racismo dá forma ao registro, mas será que também afeta os mitologemas, as

estruturas que fundamentam o mito? Não seria essa uma redução ao mitologema do Escravo? Veremos a seguir.

A mitocrítica

Na investigação dos relatos do *Inquérito*, relacionamos os seguintes mitologemas: o *Índigena*, o *Pássaro*, o *Demônio*, o *Herói*, o *Transgressor* e o já abordado *Escravo*. A referência ao saci indígena, cuja origem Tupi-Guarani exploramos acima, aparece no texto apenas nos textos introdutórios escritos por Lobato ou nos introitos de Manequinho Lopes, ambas tentativas de racionalizar o mito. Entretanto, encontramos alguns entrecruzamentos espaçados com os mitemas evocados pelo Yasy: em especial o do *Sequestro* e da *Sedução*. O depoimento 10 é o único que fala de um saci mais sexualizado, tentador de moças, mas sem referências a gravidez (LOBATO, 2008, p. 75). Por outro lado, os verbos “atrair”, “sumir” e “arrastar” para o mato repetem-se ao longo do texto, sendo aquele que sofre a ação um grupo de crianças, animais e, em uma única menção, as “crioulas” (LOBATO, 2008, p. 354). Atravessamentos entre Saci e Yasy se mostram claramente no depoimento 53, em que o duende é descrito como negro, mas com cabelos cor de ouro e portando um pedaço de pau.

No mitologema do Pássaro, encontramos a força da origem ornitológica. Oito depoimentos falam sobre o saci se transformar em pássaro, numa forma frequentemente ligada à tristeza e melancolia, a um castigo ou ao envelhecimento. Ao observar os sons atribuídos ao saci, curioso é perceber que, com exceção do depoimento 70, o cantar do pássaro é sempre descrito como lamentoso, transmitindo toda sua dor, enquanto o assovio do duende, em nove das dez vezes em que é mencionado, é descrito como zombeteiro, estridente e desafiador.

Enquanto o saci ave chora de tristeza, o saci Transgressor diverte-se às gargalhadas e assovios. Mais do que um bufão, é um profanador, e concentra ações vinculadas ao rompimento de proibições e de interditos. Seu *habitat* são as encruzilhadas, ou as estradas que percorre sempre nos horários de transição – tabus frequentes no imaginário popular. Saci circula às desoras, nas horas mortas ou nas “horas de ave Maria”¹, além de perseguir quem trabalha em dias santos. O rompimento da interdição é sua norma, mas também sua maldição. É filho de Jabiru com mulher que casa três vezes ou afilhado de mulher separada (depoimento 24) – reflexo das imagens que um casamento desquitado gerava sobre a figura feminina. Glutão, devora canjica rapidamente apenas para regurgitá-la na panela dos homens (LOBATO, 2008, p. 235). Beberão incorrigível, seca as adegas de vinho e depois as preenche novamente com urina (LOBATO, 2008, p. 43). Uma mobilização típica do arquétipo do Trickster.

Para Queiroz, o trickster assume muitas vezes o papel do bobo da corte. Um personagem a quem é instituído o direito de romper a norma, quebrando aparências e ultrapassando barreiras que ninguém da sociedade ousaria cruzar. Entretanto, por meio desse processo catártico que o trickster representa, a ordem seria na verdade *reforçada*. “E ainda com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver” (QUEIROZ, 1991, p. 98). Seria este o caso do saci?

John Roberts, em um livro dedicado a compreender a distinção entre o trickster divino dos nativos africanos para o trickster profano dos negros da diáspora, indica que o trajeto

¹ Conforme a tradição portuguesa, o arcanjo apareceu para Nossa Senhora às 18h. Por isso sempre nesse horário o sino soava e os trabalhos eram interrompidos.

antropológico do contexto da escravidão gerou transformações na forma como o arquétipo é mobilizado (ROBERTS, 1993). Sua chave de leitura é a escassez: na África, escassos eram os recursos, fazendo que ali se proliferassem histórias em que a astúcia era o caminho para atingir a sobrevivência e a bonança. Já nos Estados Unidos escravagista, a falta era de liberdade. A astúcia, então, era a arma para resistir à opressão. Nesse contexto, o trickster assumiria um outro papel arquetípico para as populações em restrição de liberdade: o de Herói.

Quatro vezes o saci é chamado de “herói” pelos depoentes, sendo um deles o Herói das capoeiras – no sentido de matas (LOBATO, 2008, p. 274) e em outro como o Herói da sexta-feira, indicando a relação com os períodos de transição (LOBATO, 2008, p. 348). Mas isso pouco diz. Quando olhamos para as funções estabelecidas pelo saci nas narrativas do *Inquérito*, percebemos uma relação bem mais complexa. Saci é o guardião dos segredos, é o protetor da Flor de Samambaia – capaz de realizar o desejo de quem a encontrar (LOBATO, 2008, p. 250). É ainda um doador de riquezas, um ente que auxilia no casamento e na resolução de causas perdidas com muito mais facilidade que os santos, ocupados demais com assuntos celestes (LOBATO, 2008, p. 295). Saci profano é saci próximo, terrestre, capaz de agir por nós.

É especialmente exemplar o relato em que uma ex-mucama relembra quando era obrigada a fazer cafuné na cabeça de sua ama enquanto esta rezava o terço. Acarinhada na cabeça, a mulher acabava sempre dormindo no meio do processo, e a escrava era obrigada a aguardar que ela acordasse para continuar velando sua oração. Certa vez, em meio a um cochilo, a ama foi visitada em sonho por um saci que pregou nela uma solene *bofetada*. Desde então, conta, a mulher nunca mais dormiu no terço. Tempos depois, a negra assumiu: “o saci foi essa mão que está aqui!” (LOBATO, 2008, p. 187). Respiros de liberdade em um contexto de restrição, soprados pelos ventos de mudança do duende.

O imaginário da noite faz concentrar no saci vários elementos que transparecem no *Inquérito*: orelhas de morcego; olhos como dos bichos noturnos; dentes pontiagudos e unhas enormes como fera. Em algumas versões, seu pé termina em uma garra de corvo, recuperando o aspecto da ave de mau agouro. Em outras, pés, chifres e barbas de bode farão eco aos demônios europeus. Por outro lado, não é apenas aos seres da noite que o saci é comparado. Os leitores descrevem o saci como sendo esperto como caxinguelê, mais rápido que veado, e com visão mais precisa que da coruja. São metáforas comparativas, é claro, não descrições físicas, mas com isso percebemos traços positivos também presentes no relato.

A peneira, que na narrativa canônica se tornou o grande objeto da captura do saci, quase não é mencionada no *Inquérito*. Quem faz as vezes de artefato é um rosário bento – tanto de contas quanto um improvisado, feito de capim. A peneira só captura se for de cruzeta, ou seja, se trouxer uma cruz segurando as tramas da palha. Enfim, percebemos, o que é capaz de tirar a liberdade do saci não é nada além do componente religioso.

Essa aversão, que mobiliza o mitologema do Demônio, traz contradições curiosas. Vários relatos o descrevem como filho do demônio, parente do diabo, alcoviteiro do demônio ou como “satanás regenerado”. No entanto, é igualmente comum dizer que o mito é incapaz de qualquer maldade grande. Mais ainda, um dos depoimentos mais conhecidas diz que o saci era um demônio que fugiu do inferno e que recebeu do próprio Deus uma carapuça capaz de torná-lo invisível para que possa continuar mantendo distância das hostes infernais (LOBATO, 2008, p. 129). O fato inquieta um depoente, que manifesta: “Como dindinha conciliava sua fé católica e suas relações com o capetinha?” (LOBATO, 2008, p. 295).

Ocorre que o caboclo sempre teve uma relação dual com o demônio na narrativa oral. Era este o grande pai da maldade, mas era ao mesmo tempo um inimigo trágico cuja derrota sempre estava assinalada. Há todo um ciclo de histórias do Diabo Logrado na literatura oral

(CASCUDO, 2012). O demônio, pai da mentira e senhor da astúcia, acabava enganado pelo herói. Era o povo que atestava assim sua própria capacidade e inteligência – desde que, é claro, conhecedor da tradição.

Considerações finais

Ao reintegrar os mitemas que circundam o mito do saci, percebemos que, nos termos de Gilbert Durand, a análise feita por Renato Queiroz leva o mito à heresia. Amputa-o não da perna, mas de todos os outros mitemas que não os ligados à negritude e escravidão. O saci é descrito no livro como feio, insidioso, bestial, mas também como inteligente, veloz, amigo, protetor. Amaldiçoado e aparentado do demônio, é também abençoado pelo altíssimo. Castiga os negros, mas também os vinga. Com sua magia, capaz de invadir qualquer buraco de fechadura, é imune às regras. Rompe suas correntes e a dos que enxergam nele imagens de seus próprios anseios de libertação.

Quando a luta é difícil, disfarça-se de pássaro e vai chorar suas dores nas brenhas. Mas logo volta, recupera o riso e faz ecoar bem alto seu deboche aos poderosos. Quem pode derrotá-lo é somente o povo, dotado de astúcia e tradição. Ainda assim, ele sempre volta.

Elemento importante também é a perna que falta. Nunca descrita como deficiência, mas como peculiaridade. Verbos ligados ao saltar, pular, correr são dos mais populares aos ligados ao saci. O único pé gera uma relação de homologia com o redemoinho e o furacão, que também tocam o solo em um único ponto. Sua ausência é também seu poder.

Cascudo (2012) nos lembra que a carapuça do saci é símbolo de liberdade no Ocidente desde a Roma antiga, quando o piléu vermelho – artefato sagrado da deusa Libertas – era oferecido aos escravos que ganhavam libertação. Tempos depois, o objeto seria apropriado pelos grandes movimentos libertários, como a Revolução Francesa e a Guerra Civil Americana. No entanto, muito antes disso, os duendes, gnomos e trasgos já vestiam o gorro encarnado. São, afinal, livres enquanto forças da natureza. Não é por acaso que para escravizar um saci é preciso tomar sua carapuça. Sua grande fonte de magia é a liberdade.

Por que o saci permanece atual? Por que ainda hoje comunica com tantos brasileiros? Ora, os poderes estabelecidos podem ser outros, mas as dinâmicas de dominação e subordinação permanecem evidentes. As classes proletárias e os grupos negros e marginalizados continuam à mercê de uma elite cientificista, economicista e racista. Os ventos que o saci comanda sopram hoje por todo o Brasil. É ele, afinal, este herói trapaceiro que chora por nós, mas também sabe rir. Que rompe com o estabelecido e que pode até trazer o caos, mas com a certeza de que com ele também vem a mudança.

Referências

AMBROSETTI, Juan B. Materiales para el estudio del folk-lore misionero. **Revista del Jardín Zoológico**, 1894.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CORREIO PAULISTANO. **Tradições Populares de Minas e S. Paulo**. São Paulo, 22 set. 1859, p. 2-3. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1859_01034.pdf. Acesso em: 25 fev. 2020.



DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 4. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

_____. Introduction à la mythodologie. In: _____. **La sortie du XXe siècle**. Paris: CNRS Editions, 2010, p. 15-171.

_____. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

GOMES, Eunice. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2011.

HABIB, Paula. **Eis o mundo encantado que Monteiro Lobato criou: raça, eugenia e nação**. 175f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 2003.

LOBATO, Monteiro. **O Saci-Pererê - Resultado de um inquérito**. São Paulo: Globo, 2008.
_____. **O Saci**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

O ESTADO DE S. PAULO. **Histórias de caçador – Um novo concurso do “Estadinho”**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 mar. 1918. p. 6.

QUEIROZ, Renato. **Um mito bem brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci**. São Paulo: Polis, 1987.

_____. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, SP. vol. 3. n. 1. pgs. 93-107, 1991.

_____. Migração e metamorfose de um mito brasileiro: o saci, trickster da cultura caipira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. SP, n. 38, p. 141-148, 1995.

ROBERTS, John W. **From trickster to badman - The black folk hero in slavery and freedom**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

SAMPAIO, Teodoro. **O Tupi na Geographia Nacional**. São Paulo: Typ. da Casa Eclectica, 1901.

[Recebido: 30 dez 2020 – Aceito: 18 mar 2021]

A Literatura de Cordel como reivindicação do direito à Literatura

Cordel Literature as a claim to the right to Literature

Letícia Fernanda da Silva Oliveira¹
<https://orcid.org/0000-0003-1821-37>

Resumo: O presente artigo propõe a discussão de dois célebres ensaios do sociólogo Antonio Candido analisando a Literatura de Cordel e a função social que esta desempenha. As reflexões propostas pelo crítico literário abordam importantes questões como as desigualdades sociais e a literatura como forma de humanizar o homem. Sendo sempre associada às belas artes, a literatura foi constantemente reafirmada como uma espécie de saber elevado e forma de edificação do homem, mas o que pretendemos demonstrar é que mesmo nas culturas populares, como a Literatura de Cordel, quando os poetas tomam a voz e reivindicam a literatura como forma de fruição para as camadas mais populares, este direito é acessado por todos e não apenas pelas classes mais elevadas. Abordando especificamente o contexto em que esta literatura surge no Brasil, o começo do século XX, demonstramos como os poetas foram fundamentais para que o seu público de leitores/ouvintes pudesse desfrutar da arte e usufruí-la como um bem.

Palavras-chave: Literatura de Cordel; Antonio Candido; Direito à literatura; Fruição; Humanização.

Abstract: This article proposes the discussion of two renowned essays written by the sociologist Antonio Candido in contraposition to Cordel Literature and the social role that it performs. The thoughts proposed by the literary critic address important questions such as social inequities and the literature as a way to humanize men. Always associated with the fine arts, literature was constantly reaffirmed as a type of superior knowledge and a form of edifying men, but what we intend to demonstrate is that even in popular cultures, such as Cordel Literature, when poets own the voice and reclaim literature as a method of enjoyment for the most popular classes, than this right is accessed by everyone and not just by the upper classes. Addressing specifically the context in which this literature emerges in Brazil, the beginning of the 20th century, we intend to demonstrate how the poets were fundamental so that their audience of readers/listeners could enjoy art and consume it as a good.

Keywords: Cordel Literature; Antonio Candido; Right to literature; Enjoyment; Humanization.

A literatura como parte dos direitos humanos

Em seu famoso ensaio “O direito à literatura”, publicado em 2004, Antonio Candido trabalha a importante questão dos direitos humanos, elencando entre estes o direito à literatura. Vivendo em tempos de reflexão acerca das injustiças sociais e a insensibilidade demonstrada frente a essa questão, não parece uma desconexão com a realidade pensar sobre

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP



como a literatura pode também fazer parte dos direitos humanos. Se acreditamos que precisamos transformar a realidade e romper com o antigo estado das coisas, seria um debate profícuo este que reflete sobre como a fruição literária é também um direito. Conceder o acesso à literatura seria, portanto, mais uma forma de diminuir as desigualdades sociais.

Como afirma o autor, pensar nos direitos humanos faz com que consideremos indispensável ao outro aquilo que também é indispensável para nós. E ao considerarmos esse pensamento, a literatura é mais um bem a ser reivindicado entre tantos outros tidos como indispensáveis, ou *incompreensíveis*, pois esses são aqueles que não podem ser negados a ninguém. São os bens capazes de garantir a sobrevivência, não apenas física, mas também mental, espiritual. Para Candido (2004, p. 173),

O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios da incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra.

Esse parágrafo evidencia que o debate sobre o acesso à literatura não pode ser desvencilhado da reflexão sobre direitos humanos, pois seriam as classes altas que definiriam o acesso das classes menos favorecidas às artes, fazendo, então, com que os direitos humanos fossem desrespeitados em mais uma de suas vertentes. É importante lembrar e reafirmar que as elites são sempre vistas como detentoras do saber, em que estão inseridos os indivíduos que podem criar conhecimentos e, dessa forma, aumentar ainda mais o próprio poder.

É importante ressaltar ainda que o ensaio de Candido não aborda especificamente a literatura popular, apresentando exemplos referentes apenas ao âmbito canônico, mas, ao descrever a sua visão do que é a literatura, é perceptível que a sua definição abrange textos antes desprezados pelo cânone. Para o sociólogo, seriam textos literários “todas as formas de criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade” (CANDIDO, 2004, p. 174). Então, o autor parte para um debate fundamental de seu ensaio: o fato de que não há qualquer homem ou povo que consiga viver sem a literatura, responsável por confirmar a humanidade do homem.

A literatura seria capaz de humanizar e de ser responsável por enriquecer tanto o indivíduo como o grupo. Essa humanização é definida por Candido (2004, p. 180) como “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, [...] a percepção da complexidade do mundo e dos seres”. Ela é um meio eficaz de transmitir conhecimentos, mas também uma forma de trazer a sensibilidade à tona, fazendo com que o indivíduo seja capaz de refletir e ser empático com o outro. Muitas vezes a literatura será capaz de mostrar uma realidade diferente daquela em que o leitor vive e, portanto, será capaz de transportá-lo, ainda que momentaneamente, para outro universo.

Candido apresenta, então, outra importante reflexão e que se faz necessária para os propósitos deste artigo. O autor aponta que a relação da literatura com os direitos humanos pode ser vista sob dois vieses: o primeiro, em que a literatura seria uma necessidade universal que deve ser satisfeita, pois negá-la seria “mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 186); o segundo, a literatura atua como um instrumento de desmascaramento, pelo fato de permitir que haja foco na restrição dos direitos ou na falta deles. O autor conclui, então, que nesses dois vieses ela se encaixaria na luta pelos direitos humanos.

A divisão social brasileira seria responsável por impedir que as classes sociais mais baixas não possam ter acesso às obras canônicas da mesma maneira que as classes dominantes. A literatura escrita acaba sendo um privilégio de pequenos grupos, por diversos motivos, cabendo às classes mais baixas apenas as formas consideradas populares.

Outro importante ensaio do sociólogo Antonio Candido, e complementar à discussão deste primeiro que citamos, é “A literatura e a formação do homem”, publicado em 2002, em

que o autor discute a função da obra literária dentro de uma sociedade e aborda mais uma vez como se dá a humanização do homem por meio da literatura.

A literatura, principalmente quando enxergada de maneira purista, muitas vezes, foi retratada como um meio de edificação do homem, mas não é esse o sentido que Candido buscou apontar em suas reflexões, pelo contrário. A edificação seria responsável por afastar o homem de uma humanidade verossímil, criando a ideia de um funcionamento literário próximo aos manuais de virtude e boa conduta. A literatura, então, seria necessária para mostrar que existe uma complexidade em torno de si própria.

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que *eleva e edifica* (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 2002, p. 84-85).

Para Candido, a necessidade universal da fantasia se manifestaria em todos os instantes possíveis da vida humana, haja vista que é praticamente impossível pensar em qualquer indivíduo que passe muito tempo sem ter qualquer tipo de alegoria em sua mente, ou fora dela. E, sendo assim, a literatura é uma resposta a essa imaginação inesgotável:

A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isto culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada (CANDIDO, 2002, p. 80).

É possível então refletir e concluir que a literatura traz em si muitas possibilidades, sendo capaz de tanto humanizar quanto desumanizar. O mais importante de todos esses questionamentos sobre a possibilidade de humanizar de fato, é que sendo a literatura indissociável da formação do homem não haveria como ela não causar nenhum tipo de afetação na formação da personalidade de qualquer indivíduo. Somos afetados pelos textos literários de diversas formas, não apenas quando falamos dos textos mais eruditos. A literatura e a arte estão nas pequenas coisas que nos rodeiam, possibilitam a fruição da realidade de uma maneira necessária em qualquer civilização.

Um breve retrospecto sobre o surgimento da Literatura de Cordel

Refletindo especificamente sobre a Literatura de Cordel e o seu advento, não é absurdo afirmar que o fazer poético dos poetas vai de encontro ao pensamento que Candido defende nestes ensaios. Enquanto o romance moderno foi construído sobre bases que priorizam a leitura individual e o isolamento do leitor, gerado também a partir da segregação do romancista, como afirma Walter Benjamin em “O narrador”, quando se trata de narrativas populares, como é o cordel, espera-se que o público receptor faça o oposto, haja vista que o consumo dos folhetos esteve sempre estritamente ligado à oralidade e às leituras públicas. O que comprova também que o autor se equivocou ao afirmar que a arte de narrar estava em vias de extinção, pois, se para Benjamin (1994) tais narradores não seriam relevantes dentro da literatura canônica, a Literatura de Cordel comprova que os narradores orais sobrevivem e se reinventam na cultura popular.

É também importante salientar que não é apenas a cultura popular que é influenciada pela literatura canônica, pois o inverso também acontece. A literatura escrita também se apropria e se alimenta da literatura popular, o que promove toda uma circularidade de influências. Ou seja, os narradores orais continuam sendo indispensáveis para todo o sistema literário.

Pensar e pesquisar a Literatura de Cordel é, de certa forma, revisitar alguns conceitos da teoria literária, como autoria¹ e originalidade², e até mesmo repensar o próprio termo *literatura*. É pertinente considerar que as narrativas populares foram marginalizadas, sendo até mesmo consideradas como uma espécie de paraliteratura, uma visão bastante preconceituosa, que marginalizava e rebaixava essas existências culturais divergentes. Obviamente esse tipo de postura consistia numa reafirmação da superioridade da literatura considerada canônica, ocorrendo isso inclusive dentro do meio acadêmico.

A Literatura de Cordel brasileira se configura como uma expressão cultural popular, que traz em si diversos tipos de sapiências e utilidades. Faz parte de sua estrutura, então, o resultado de trocas culturais entre os imaginários das culturas que formaram o Brasil, fazendo assim com que histórias tradicionais vindas do contexto ibérico fossem remodeladas e ganhassem novos contornos especificamente brasileiros. Era comum que os folhetos fossem usados para retratar fatos que ocorriam exatamente naquele momento histórico. É impossível, portanto, pensar a existência dessa tradição cultural sem pensarmos também na transmissão oral e na memória coletiva, pois ambas são de fundamental importância para que muitas narrativas ibéricas não tenham se apagado no decorrer de séculos. Pelo contrário, permaneceram tão fortes e ecoando nas mentes nordestinas, que quando são transpostas pelos cordelistas ganham ainda mais força.

Os versos dos cordelistas buscavam aproximar o público leitor/ouvinte de suas criações, e, por isso, ocorre também a identificação desse público com o que estava ali sendo retratado. Os folhetos são capazes tanto de trazer histórias maravilhosas, em que se vence a fome e a seca, ou então mostravam como fazer o pobre, “amarelinho³”, vencer os ricos. Traziam também em si os preceitos católicos, muito respeitados e seguidos na época, responsáveis por causar uma impossibilidade eterna às mulheres, pois elas jamais seriam tão virtuosas como a Virgem Maria.

As penas ferozes de autores como Leandro Gomes de Barros⁴, o mais importante cordelista pioneiro, traziam também em si muitas críticas ao momento social e histórico em que viviam. Não se conformavam com a Proclamação da República, com os novos impostos,

¹ Diferentemente da visão canônica do termo e da maneira como concebemos o plágio atualmente, a autoria dentro do Cordel é enxergada de uma maneira intrinsecamente diversa, ao menos no começo do século XX. Em um contexto em que a repetição de histórias tradicionais era algo não apenas natural, como também desejado pelo público leitor/ouvinte, cabia aos poetas e editores revisitarem essas narrativas. Impondo-lhes, por vezes, pequenas modificações. Podemos concluir que é um conceito muito mais flexível na literatura popular do que nos romances, por exemplo, em que uma atitude como essa poderia gerar disputas judiciais.

² Pensar a originalidade também envolve a questão de revisitação de textos antigos, portanto a verdadeira originalidade no contexto do cordel estaria em conseguir produzir uma obra com linguagem próxima a de seus leitores/ouvintes e da realidade em que viviam. Dessa forma, seria possível que o público se identificasse com suas criações e se sentisse parte de suas narrativas (cf. OLIVEIRA, 2017, p. 52).

³ Seria o personagem arquetípico Pedro Malasartes, que pode também figurar no Cordel sob outras alcunhas. A sua arma secreta é o “quengo”, a inteligência, e aparece denominado como “amarelinho”, por causa do “físico disforme e comprometido pelo ancilóstomo, pela sífilis e pela deficiência alimentar do trabalhador das usinas e das plantações” (MARQUES, 2014, p. 248).

⁴ Nascido em Pombal-PB. Viveu a maior parte de sua vida morando em Recife, cidade em que se fixou e iniciou a sua produção de cordéis. Barros conseguiu o feito de viver exclusivamente da venda de seus cordéis, o que justifica também a sua vastíssima produção. Suas obras permanecem no imaginário coletivo nordestino até os dias de hoje (OLIVEIRA, 2017).

e também não viam com bons olhos os pequenos progressos femininos da época, assim como algumas mudanças trazidas pela *Belle Époque*.

Os poetas pioneiros eram descendentes dos cantadores que os precediam, haja vista que essa é uma tradição secular. Muitos deles sendo apenas semiletrados, faziam da memorização uma grande aliada do fazer poético, pois diferentemente do que muitas vezes se pensa, não é apenas por invenção que criam seus versos, há um extenso trabalho com a memória na prática dos cordelistas. Além disso, traduziam para os versos os anseios populares, pois tinham contato direto com seu público. Não escreviam de maneira afastada, como o romancista moderno.

[...] o cantador nordestino, herdeiro e depositário do fluxo lentíssimo da tradição como memória convertida em descoberta, representa um ponto de chegada de materiais erráticos que têm atravessado como meteoritos o firmamento de sistemas culturais inclusive muito distantes, para depois serem reutilizados por uma vontade artística em que a coletividade se realiza com gosto e fórmulas próprias. (PELOSO, 1996, p. 78).

A escolha pela análise desse período em específico, as primeiras décadas do século XX, se fez oportuna por ser o momento em que a importância dos cordelistas era ainda maior. Convém lembrar que era um momento em que ainda não existia fácil acesso ao rádio, e a TV ainda estava longe de existir. Sendo assim, as únicas formas de entretenimento e informação que existiam de maneira escrita eram, respectivamente, os livros e os jornais. Cabia aos poetas transpor esses textos para versos, pois somente assim a população poderia ter acesso a tais conhecimentos.

O fato de os folhetos serem feitos com um material barato, para serem estendidos nas feiras, fez também com que fosse uma literatura menos afastada do seu público leitor/ouvinte do que a literatura canônica, que tem como característica o leitor solitário. Além disso, ainda que a maior parte da população fosse analfabeta, por se tratar de uma literatura oral, feita para ser lida em voz alta, todos podiam ter acesso a essas histórias, não mais apenas aqueles que eram os detentores do saber, os que sabiam ler.

O cordel à luz de Candido

É possível pensar a problemática que envolve as reflexões propostas por Antonio Candido no contexto da Literatura de Cordel interpretando, então, os cordelistas como verdadeiros protagonistas de uma extensa reivindicação do direito à literatura. Cumpriam, no contexto em que estavam inseridos, o papel de atores sociais, sendo de fundamental importância para garantir que a população pudesse alcançar a literatura e a fruição, direitos que antes lhes eram negados, por diversos motivos.

Então, se a literatura canônica não pode ser aproveitada plenamente por todas as camadas da população, é por meio dos processos criativos dos poetas e as suas habilidades de transposição de histórias que a fruição será alcançada. Sendo o acesso a livros difícil, seja pela linguagem ou pelo valor financeiro, então seria por meio de folhetos de cordel que a imensa maioria da população nordestina conseguiria conhecer muitas narrativas e preencher a sua própria necessidade de fantasia. Mais do que nunca a literatura passa a ser uma forma de conhecimento e não apenas de divertimento, pois os versos dos cordelistas são capazes de levar o público leitor/ouvinte a lugares inimagináveis, bem como trazer notícias do que acontecia no Brasil e no mundo. Preenche, então, o que Antonio Candido assinala como a necessidade universal de fantasia.

No último tópico de “O direito à literatura”, Candido (2004, p. 191) conclui que

a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas in comunicáveis, dando lugar a dois tipos in comunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito aos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.

Baseando-nos neste parágrafo, é possível estabelecer que, ainda que ao elaborarem seus versos e que isso faça parte de uma ampla reivindicação do que aqui chamamos de direito à literatura, essa reivindicação não poderia se encerrar apenas na Literatura de Cordel. É possível afirmar que, dentro do contexto em que escolhemos analisar aqui, a exclusão era inevitável, justamente por se tratar de um contexto em que a população nordestina estava extremamente desfavorecida frente ao Sul do país, que abrigava a capital do Brasil.

Ao trazer o debate sobre o Regionalismo, em “A literatura e a formação do homem”, Candido (2002) demonstra que a literatura pode ser usada tanto para humanizar quanto para desumanizar, e com a Literatura de Cordel isso não seria diferente. Um grande exemplo é que as mulheres muitas vezes foram grandes vítimas das críticas dos cordelistas, pois o que se cobrava delas eram posturas inatingíveis. Uma mulher digna deveria se espelhar em Maria, a virgem mãe de Jesus, Cristo, a mulher reconhecida por Deus como perfeita. Isso pode ser visto em “Os martírios de Genoveva” (ATAÍDE, s. d., p. 2-3):

Genoveva era dotada
De inteligência e engenho
Nas feições dela se lia
O mais perfeito desenho
A natureza em orná-la
Se esmerou e fez empenho

Além dessas qualidades
Em tudo era preciosa
Modesta e trabalhadora
Cortês e religiosa
Graças a educação
De sua mãe extremosa

Quando estava em orações
Ajoelhada entre os pais
Parecia ser um anjo
Das regiões divinais
Que tinha baixado a terra
Para exemplo dos mortais.

Se ela não figura nos versos como modelo para todas as mulheres, irá lhes caber a representação oposta a essa. Muitas vezes utilizando estereótipos existentes naquela sociedade, os poetas retratavam as mulheres com comportamento destoante do que era socialmente aceito: eram perversas e capazes de desonrar o homem. Em se tratando da mulher negra, esse quadro era ainda mais violento, pois dentro do contexto literário do cordel, ali não caberia qualquer representação positiva. Em “O Bataclan moderno”, Ataíde tece críticas às mudanças sociais vividas pelas mulheres:

Mundo velho desgraçado
Teu povo precisa de um freio,
Para ver se assim melhora
Este costume tão feio

De uma moça seminua
Andar mostrando na rua
O sovaco a perna o seio.

De primeiro uma donzela
Andava bem prevenida,
Se acaso ia um passeio
Se encontrava ela vestida
Hoje essa mesma donzela
A moda obrigou a ela,
Sair pra rua despida (ATAÍDE, 1953, p. 1)¹.

É por meio das críticas dos poetas que ocorre também o que Candido chamou de desmascaramento, pois quando tecem críticas ao governo, como faz Leandro Gomes de Barros, por exemplo, seu público leitor/ouvinte consegue perceber que estão sendo vítimas de enganações e abusos. Para Marques (2014, p. 55), “Era, portanto, através das lentes satíricas do(s) poeta(s) popular(es) que o sertanejo via e entendia aquele mundo prenhe de novidades e mudanças inusitadas”. O exemplo pode ser visto nas seguintes estrofes, em que Barros busca denunciar a realidade em que os nordestinos estavam vivendo. Em “Um pau com formigas”, o poeta tece uma de suas denúncias acerca das mudanças vivenciadas no novo século:

Chamam este século das luzes
Eu chamo o século das brigas
A época das ambições
O planeta das intrigas
Muitos cachorros num osso
Um pau com muitas formigas.

Então depois da república
Tudo nos causa terror
Cacete não faz estudo
Mas tem carta de doutor
A cartucheira é a lei
O rifle governador (BARROS, 1912, p. 1).

As críticas também podem ser vistas em “O imposto e a fome”:

Disse o imposto – isso é nada,
O Brasil está todo exposto,
Enquanto existir governo
Reina a fome e o imposto,
Os presidentes de Estados
Dizem – morram os desgraçados
Ficando nós é tudo gosto.
[...]
Justiça em ti não há mais
Creio que morreu de desgosto,
A lei ficou como órfão
Sem pai, sem mãe, sem encosto,
O caráter foi embora
Só conhecemos agora

¹ Apesar de o folheto ser referenciado como de autoria de João Martins de Ataíde, a *Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema. Essa mudança de autoria ocorreu a partir do momento em que Ataíde comprou todo o espólio de Barros, a partir de então Ataíde passa a assinar os folhetos do autor como se fossem de sua autoria.

É possível perceber como Leandro Gomes de Barros se empenhava em fazer suas denúncias, ultrajado pelos impostos excessivos, pela fome e pela miséria. Em consonância com o que afirmou Candido, seus versos eram capazes de despertar a reflexão em seu público, fazendo com que pudessem perceber a complexidade do mundo em que viviam, de uma maneira ainda mais pungente. Era por meio da sátira que seus versos se mostravam ainda mais ferinos.

Conclusão

Neste artigo, buscamos justapor os ensaios de Antonio Candido à Literatura de Cordel, mostrando como a necessidade de literatura e fantasia é universal e atinge todas as camadas sociais. No começo do século XX, a literatura canônica era negada ao povo nordestino, assim como o direito à fruição, algo tão desejado pelas classes sociais mais elevadas. Negar esse direito seria negar também a humanidade daquelas pessoas.

Ao tomar para si a voz, fazendo com que um integrante do povo pudesse finalmente ser ouvido, o cordelista passa a representar também os anseios de seu público leitor/ouvinte, haja vista que seu sucesso também dependia desse diálogo direto com seu público. O poeta de cordel é uma figura muito sensível, pois lhe cabe perceber muitas nuances da realidade em que habita.

Sendo assim, sob essas novas lentes, criadas pelos versos dos poetas, o nordestino passava a perceber a própria realidade de uma outra forma, pois o poeta era capaz de fazer com que, ao finalmente se enxergarem de alguma forma representadas na literatura, essas pessoas pudessem também resistir e reexistir, frente a todas as agruras cotidianas que as cercavam.

Referências

ATAÍDE, João Martins de. (*A Bibliografia Prévia* de Sebastião Nunes Batista, considera Leandro Gomes de Barros o autor do poema) **O Bataclan moderno**, Juazeiro do Norte, Editor José Bernardo da Silva, 1953.

_____. **Os martírios de Genoveva**. S. l.: s. n., s. d.

BARROS, Leandro Gomes de. **O imposto e a fome/O homem que come vidro/O reino da Pedra Fina**. Recife, PE: s.n., 1909.

_____. **Um Pau com Formigas/ Conclusão de Riachão com Turbana**. Recife, PE: s.n., 1912.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Mágica e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1. p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. A literatura e formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 81-90.

_____. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 171-193.

MARQUES, Francisco C. A. **Um pau com formigas ou O mundo às avessas**: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

OLIVEIRA, Leticia Fernanda da Silva. **De mártir a meretriz**: figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930). Dissertação de Mestrado. Assis-SP: UNESP, 2017.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória**: História e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Ática, 1996.

[Recebido: 15 ago 2020 – 19 set 2020]



O RAP indígena dos Brô Mc's: a construção argumentativa da polêmica**The Brô Mc's indigenous RAP: the argumentative construction of polemics**Rubens Damasceno-Morais¹<https://orcid.org/0000-0001-6245-6394>Vanessa Martins Leão²<https://orcid.org/0000-0002-8486-5735>

Resumo: Neste artigo, diante de um exemplo da modalidade argumentativa polêmica (AMOSSY, 2017), e pela perspectiva da argumentação em contexto de interação (PLANTIN, 2008, 2011; GRÁCIO, 2013) mostramos, por meio de uma pesquisa de cunho qualitativo, as funcionalidades das desqualificações da tese adversária e da pessoa ou do grupo que representa o Oponente, bem como da impolidez verbal, materializada em palavrões, ironia e ameaças (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006; GRAHAM, HARDAKEKER, 2017; DECLERCQ, 2003). Para tanto, analisamos um comentário e algumas respostas a esse comentário, postados na mídia social *Youtube*, os quais dialogam com os discursos e os recursos semióticos que circulam pelo clipe de *Eju Orendive*, do grupo de rap de (re)existência indígena Brô MC's. A partir desses excertos, percebemos que, de um lado, aqueles que se posicionam contra a demarcação de terras indígenas, velando o racismo, e, do outro lado, os que defendem os direitos dos povos originários se debruçam sobre um debate polarizado e violento voltado não para um acordo, mas, sim, com a intenção de provocar a adesão de um Terceiro, segundo a perspectiva dialógica da argumentação (PLANTIN, 2016).

Palavras-chave: Polêmica; Rap Indígena; Resistência; Racismo.

Abstract: In the face of an example of the controversial argumentative modality (AMOSSY, 2017), and using the argumentation perspective in the interaction context (PLANTIN, 2008, 2011; GRÁCIO, 2013), by means of a qualitative research, we show the disqualifications of the opposing thesis and the person or group that represents the Opponent, as well as verbal impoliteness, materialized in swearing, irony and threats functionalities (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006; GRAHAM and HARDAKEKER, 2017; DECLERCQ, 2003). Therefore, we analyze a comment and responses, posted on the *Youtube*, which dialogue with the speeches and semiotic resources circulating in the videoclip *Eju Orendive*, by the indigenous rap group Brô MC's. From these excerpts, we realize that, on the one hand, those who stand against the demarcation of indigenous lands, guarding racism and, on the other hand, those who defend the rights of indigenous peoples focus on a polarized and violent debate aimed at for an agreement, but, with the intention of provoking the adhesion of an audience, according to the dialogical perspective of the argumentation (PLANTIN, 2016).

Keywords: Polemics; Indigenous Rap; Resistance ; Racism.

¹ Professor doutor e pesquisador da Universidade Federal de Goiás – UFG.

² Mestra em Estudos linguísticos pela Universidade Federal de Goiás – UFG.



Rap é compromisso. Não é viagem.
(Sabotage, 2000)

O *Brô MC's* é o primeiro grupo de *rap* indígena do Brasil. Seus integrantes são da etnia Guarani-Kaiowá e habitam as aldeias Jaguapirú e Bororó, localizadas na cidade de Dourados, oeste do Mato Grosso do Sul. O videoclipe do *rap Eju Orendive*¹, composição do grupo, postado no *YouTube*, mobilizou opiniões de internautas, que expressaram seus posicionamentos em comentários. Tais comentários trazem à tona discursos de dois grupos politicamente polarizados². De um lado, encontram-se os usuários identificados como de esquerda, que se alinham com as causas dos povos indígenas e, então, legitimam discursivamente a arte musical de (re)existência por eles produzida. Do outro lado, encontram-se aqueles denominados de direita, os quais, apoiando-se em estereótipos, materializam discursos racistas e, portanto, tomam o *rap* dos jovens de Dourados como apropriação e como perda de cultura. Diante desse cenário, este artigo se empenha em analisar as estratégias linguísticas e argumentativas que esses usuários utilizam para construir seus posicionamentos na plataforma virtual. Nesse sentido, busca-se responder aos seguintes questionamentos: como se constrói a modalidade argumentativa polêmica (a dicotomização, polarização e desqualificação), nos comentários dos internautas? Destaca-se, nesse contexto, alguma estratégia argumentativa na construção dos discursos e contradiscursos (im)polidos? Para tanto, utilizamos a teoria da argumentação do discurso, com foco na polêmica, de Amossy (2011, 2017), bem como os estudos sobre (im)polidez de Culpeper (2011) e Kerbrat-Orecchioni (2006) e a teoria dialogal da argumentação, com foco nos papéis de atuação de Plantin (2008, 2016) e Grácio (2013). Além disso, em função do viés interdisciplinar dessa pesquisa, utilizamos os apontamentos de Chang (2005) para falar sobre o *rap* e do decolonialista Quijano (2005) para falar sobre assuntos históricos que atravessam e constituem as identidades indígenas.

Charaudeau (2014) destaca que as mídias sociais são uma das principais esferas da atividade social, em que os discursos políticos vêm à tona. Ademais, Cabral e Lima (2017) afirmam que o advento e a massificação dessas plataformas provocaram mudanças comportamentais nas pessoas, sendo que uma dessas mudanças diz respeito ao modo de elas se organizarem em grupos, com usuários que possuem interesses em comum, e ao modo de enxergarem o outro, ou seja, de enxergarem aqueles que se posicionam de modo antagônico. Seguindo esse caminho, Cabral, Marqiesi e Seara (2015) apontam que esse contexto, que possibilita a livre participação em discussões bem como a criação de identidades, de perfis *fakes*, chancela às pessoas a exposição mais espontânea e, até mesmo, agressiva de suas opiniões. Assim, um vídeo de *rap* indígena, publicado no *Youtube*, com comentários abertos para todos os usuários, pode se converter em terreno fértil para a materialização de discursos polêmicos.

De acordo com Amossy (2017), a polêmica é um debate em torno de uma questão da atualidade, de interesse público, que comporta os anseios das sociedades mais ou menos importantes numa dada cultura. As marcas dessa *modalidade argumentativa*, de acordo com a autora, são: a dicotomização e a polarização. A dicotomização emerge quando posições antitéticas se constroem e se excluem mutuamente. A polarização, por sua vez, está interligada ao plano da estrutura actancial – adiante, explicado com apoio em Grácio (2013) –,

¹ O videoclipe foi publicado em 28 de setembro de 2010, no *Youtube*, no canal Cufatvddos. Até a produção deste artigo, o vídeo trazia 416.452 visualizações e 889 comentários. O acesso foi em 30 de junho de 2020.

² Bobbio (1995) apresenta instigante estudos sobre as diferenças entre esquerda e direita.

que envolve a atuação do Proponente, do Oponente e do Terceiro. De acordo com Plantin (2008, 2016) são esses papéis que sustentam o debate que opõe duas posições dicotômicas. Dessa forma, a polarização se compõe de um defensor da posição proposta (Proponente), de um opositor dessa posição (Opositor) e de um ouvinte-espectador da confrontação (Terceiro). Surge, então, um “nós” diante de um “eles” e, nessa relação, os procedimentos mais atenuados consistem em desqualificar a palavra do outro e, geralmente, em desqualificar a pessoa ou o grupo que ele representa, por meio da violência verbal e da manifestação das emoções (*pathos*).

Este estudo se divide, então, em cinco partes. A primeira, na qual desvelamos nossos objetivos iniciais. A segunda, em que falamos sobre a relação existente entre o *rap* e grupos identitários marginalizados (de forma breve, dado o espaço limitado de que dispomos neste artigo), tais como, os negros e os indígenas. Na terceira, por sua vez, nos empenhamos em mostrar os aspectos da modalidade argumentativa polêmica, a dicotomização, a polarização e a desqualificação, proposta por Amossy (2017), bem como apontamos como esse último aspecto, ou seja, a desqualificação, se desdobra em (im)polidez ou agressividade verbal, conforme Culpeper (2011). Na seção seguinte, apresentamos o *corpus* e empreendemos a análise dos dados mostrando como a polêmica se constrói em torno de um comentário e de respostas a esse comentário do vídeo *Eju Orendive*, dos *Brô MC's*. Por fim, tecemos nossas considerações finais relacionando-as com a nossa proposta inicial.

(Re)existir e lutar contra o racismo: a aliança entre o *rap* e grupos marginalizados

De acordo com Chang (2005), a cultura do *hip hop* nasceu no bairro do Bronx, em Nova Iorque, em meados da década de 1960, em meio a implantação de políticas recessivas que prejudicaram, principalmente, dois grupos marginalizados: os negros e os mestiços dos EUA. Diante desse cenário, emergiu o movimento *Zulu Nation*, encabeçado pelos *DJs* Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Kool Herc, responsáveis por reunir jovens desses grupos identitários em torno de eventos de música, de dança e de artes visuais. Souza (2005) aponta que esse movimento resultou na cultura *hip hop*, composta pelo *rap* (sigla para *rhythm and poetry*), pelo *break* (dança) e pelo *grafite* (artes visuais). O *rap*, pela junção de um *MC* (mestre de cerimônias) e de um *DJ* (*disk jockey*), se constitui como um gênero poético-musical que, por meio de seus enunciados, traz à tona o cotidiano dos moradores das favelas e das periferias, denunciando as situações de desigualdade e de preconceito que lhes interpelam.

O *rap* emergiu no Brasil, na década de 1980, na cidade de São Paulo. Nesse período, São Paulo, de modo semelhante à Nova Iorque, era tomada por construções de moradias irregulares, habitadas, em maioria, pela população negra. Em meio a um contexto de pobreza e de abandono, os índices de criminalidade e as taxas de homicídio inflaram (SILVA, 2013). Diante desse cenário conturbado, em meados de 1980, o *rap* consciente emergiu a partir de nomes como Thaide e DJ Hum. No entanto, foi com o grupo Racionais MC's que o raio-X do Brasil veio à tona.

O primeiro grupo de *rap* indígena brasileiro, por sua vez, surgiu em 2009, quando os jovens Bruno Veron, Clemersom Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto, da etnia Guarani-Kaiowá, se uniram para formar o Brô MC's. Seus versos denunciam o cotidiano das aldeias Jaguapirú e Bororó, localizadas na cidade de Dourados, oeste do Mato Grosso do Sul, onde a pobreza, a violência, os vícios e o preconceito atravessam seus moradores. De acordo com dados do *site* G1¹, em junho de 2019, as reservas indígenas de Dourados registraram em

¹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2019/06/16/em-junho-reserva-indigena-de-dourados-registra-media-de-um-assassinato-a-cada-dois-dias-e-meio.ghtml>> Acesso em: 30 jun. 2020.

média um assassinato a cada dois dias e meio. A reportagem aponta ainda que, “segundo o MPF, não somente essas reservas, mas também as comunidades indígenas do sul do estado estão vivenciando uma escalada sem precedentes nos índices de criminalidade, muito em função do consumo exagerado de drogas e álcool, ao passo em que o policiamento ostensivo e repressivo não acompanha esse cenário”.

A partir dessa exposição, é possível perceber que os contextos de gênese do *rap* estadunidense, brasileiro e indígena brasileiro apresentam entrecruzamentos. Nos três casos, o gênero poético-musical emergiu em periferias e favelas, espaços permeados por situações de pobreza e de violência. Ademais, entrecruzamentos, também, podem ser apontados entre as histórias dos grupos identitários que dão voz a esses versos, uma vez que a sociedade brasileira se ergueu com o sangue dos negros e dos indígenas. Desde a trajetória de colonização, indígenas e negros foram violentados, física e psicologicamente, sob a justificativa da civilização, da modernização e da salvação, uma vez que foram considerados selvagens, rudes e pagãos e deveriam, portanto, ser “domados”. Diante desse cenário, o racismo e a situação de pobreza, aos quais esses grupos são submetidos, desvelam-se como condições sócio-histórica e discursivamente construídas (QUIJANO, 2005; MOURA, 2004).

A modalidade de argumentação polêmica e os aspectos da (im)polidez linguística

Para embasar a análise do *corpus* em questão, uma vez que estamos diante de uma pesquisa qualitativa, seguimos a teoria da argumentação no discurso de Ruth Amossy (2011, 2017), com ênfase na modalidade polêmica. De acordo com a autora, a argumentação é tecida na materialidade linguística em uma situação concreta de comunicação. Desse modo, o locutor, projetando a imagem de seu alocutário e adequando-se às normas do gênero do discurso em questão, lança mão de recursos linguísticos e de estratégias discursivas a fim de tecer sua teia argumentativa. Nesse sentido, a autora destaca que “é na espessura da língua que se forma e se transmite a argumentação” (AMOSSY, 2011, p. 131-132), apontando que o discurso, com a intenção de persuadir, segue uma ou mais modalidades argumentativas. Dentre as possibilidades de estratégias argumentativas, a autora destaca: a modalidade demonstrativa, segundo a qual o locutor apresenta uma tese fundamentada, por meio de discurso monologal ou dialogal, a um auditório a fim de conquistar sua adesão; a modalidade negociada, em que os parceiros, com diferentes opiniões, se empenham para encontrar uma solução comum para o problema que lhes apetece; e a modalidade polêmica, caracterizada pela presença de participantes com posicionamentos antitéticos, em total desacordo, no qual um ataca a tese do outro e, até mesmo, a própria figura do outro a fim de provocar a adesão de um terceiro. No tocante à polêmica, a autora destaca ainda que, apesar de julgamentos precipitados que a ela atribuem valores negativos, para o analista do discurso, a polêmica se mostra “rica de ensinamentos na medida em que ela revela muitas coisas sobre a sociedade e a época na qual o discurso polêmico circula” (AMOSSY, 2017, p. 49). Isso acontece porque a modalidade polêmica gira em torno de temas atuais¹, que circulam pelo espaço público.

Amossy (2017, p. 49) afirma ainda que “a primeira marca da polêmica como debate da atualidade é uma oposição de discurso”, de modo que a existência de posicionamentos antitéticos é essencial para a emergência dessa modalidade argumentativa. Assim, de acordo com a autora, o que modaliza a polêmica é a atividade de materializar argumentos a favor de sua tese e contra a tese oposta, ou seja, diante desse cenário, cabe a ambas as partes da interação construir a fundamentação de suas proposições bem como a justificativa de suas contraposições. Nesse sentido, Amossy (2017), baseando-se em Marc Angenot, traz à tona a

¹ Vide trabalhos de Cabral e Lima (2018).

dupla estratégia que tangencia a polêmica que seria a demonstração da tese e a refutação e desqualificação da tese antagonica. A partir de então, Amossy afirma que a especificidade da polêmica dentro do campo da argumentação retórica é definida pela *dicotomização*, pela *polarização* e pela *desqualificação* e, de forma secundária, não obrigatória, pela *violência verbal* e pelo *pathos*.

A dicotomização, portanto, como aponta Dascal (2008), leva o debate a níveis extremos, uma vez que, nesse caso, as partes não se empenham em desenvolver um acordo, ou estabelecer um meio termo, para o problema em questão. Amossy (2017, p. 55) coloca, então, que a polêmica se diferencia das “interações argumentativas ordinárias porque ela tende sistematicamente para uma dicotomização que dificulta a busca de acordo entre as partes adversárias”. No caso deste trabalho, por exemplo, os participantes que apontam argumentos a favor dos direitos dos povos indígenas e os participantes que, embasados em estereótipos, argumentam a favor do desenvolvimento econômico do país, velando o racismo, não se empenham nessa discussão para balancear os posicionamentos, e, assim, ao final, atingir um consenso, pois, eles têm, aqui, objetivos outros.

Para melhor explicar o processo de polarização, Amossy (2017) propõe a diferenciação entre actantes e atores. Segundo Plantin (2008), os *atores* são os sujeitos concretos da enunciação e os *actantes*, por sua vez, estão interligados a modalidades discursivas específicas que envolvem um Proponente e um Oponente em face de um Terceiro. Esses papéis argumentativos, de acordo com o autor, se definem a partir de três atos: propor, opor-se e duvidar. Cabe, aqui, então ressaltar que o campo do Proponente se compõe de diferentes atores, de diferentes grupos sociais, ou seja, se compõe de diferentes vozes, e o mesmo se dá com o campo do Oponente; é a junção de participantes tão diversos que faz a polarização difícil de ser solucionada. Nesse sentido, Grácio (2013), retomando os pressupostos de Plantin, traz à tona a noção de *perspectivação* de pontos de vista, que se dá quando proponentes e oponentes verticalizam suas divergências em uma interação argumentativa. Tal verticalização é notória, por exemplo, em um ambiente virtual, em que uma polêmica se constitui. Isto posto, Amossy (2017, p. 56) destaca que “a divisão actancial entre adversários tomados numa relação antitética de tipo conflitual explica que a polêmica instaura uma operação de polarização”, ou seja, a polêmica instaura um “nós” diante de um “eles”.

Em outras palavras, em contextos polarizados, o Proponente para se autoafirmar, diante de um auditório (Terceiro), desqualifica seu Oponente, atribuindo-lhe valores negativos. Uma das estratégias utilizadas para tal consiste no ataque da palavra do outro, “seja pela reformulação orientada, seja pela ironia, seja pela modificação dos propósitos” (AMOSSY, 2017, p. 59). Além disso, outras estratégias utilizadas para desqualificação da pessoa dizem respeito ao silenciamento, à exclusão e, em casos extremos, à diabolização do outro. Declerq (2003, p. 18) assinala que a polêmica “nos confronta com essa força incontável que estimula a ter razão sobre o outro, a assegurar sua autoridade sobre ele, a submetê-lo, a eliminá-lo, se necessário”. Enquanto isso, a demonização, que divide os grupos entre o bem e o mal, resulta na reprovação total e na desumanização do adversário. A partir de então, é possível perceber que, para se posicionar de modo veemente, o locutor deixa transparecer, em seu discurso, marcas de subjetividade. “A emoção é um resultado da implicação do locutor no seu discurso. O engajamento emocional se faz acompanhar de uma tentativa de tocar o coração dos leitores/espectadores” (AMOSSY, 2017, p. 62) e apresenta, inexoravelmente, um funcionamento discursivo (PLANTIN, 2011). Em suma, é possível afirmar que a violência verbal e outras formas de emoção, marcadas linguisticamente nos discursos, são estratégias que visam, por meio da eliminação e do descrédito lançado ao Oponente e a sua tese, provocar a adesão de um Terceiro.

Culpeper (2011, p. 23) concebe a violência ou impolidez linguística como “uma atitude negativa para comportamentos específicos ocorrendo em contextos específicos”. Desse modo, Cunha (2019) aponta que a impolidez envolve a violação de “normas sociais de comportamento”, e o interactante que avalia o comportamento do outro como impolido vê-se na posição de alguém cuja face – “imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados” (GOFFMAN, 1967, p. 5) – foi ofendida. Cabral e Lima (2017) observam que as manifestações de violência parecem ser mais veementes nos contextos das mídias sociais. Nessa esteira, Cabral, Marquesi e Seara (2015) afirmam que, nesses contextos, os interactantes se escondem por detrás da máquina e de perfis *fakes*, o que lhes assegura a preservação da identidade e a ausência de risco de agressão física. Segundo essas autoras, as redes sociais dão aos usuários maior liberdade para expor pontos de vista polêmicos e, até mesmo, para agredir outros. Na mesma direção, Graham e Hardaker (2017) observam que o anonimato pode garantir a muitos usuários a possibilidade de serem mais sinceros e, por vezes, mais agressivos.

Como já apresentado acima, é objetivo deste artigo é estudar a polêmica em comentários do vídeo *Eju Orendive*, do grupo de *rap* indígena *Brô MC's*, postados no *Youtube*. Dentre os comentários realizados e as respostas a ele direcionadas, escolhemos, para análise, o comentário com mais engajamento, ou seja, o comentário que obteve maior número de respostas. Esse *corpus*, por sua vez, compõe o corpo deste artigo, por meio de imagens, de *prints* da tela do *Youtube*. A partir dessa materialidade, buscamos, então, desvelar como se constroem, nesse contexto, os aspectos da modalidade argumentativa polêmica, isto é, a *dicotomização*, a *polarização* e a *desqualificação*. Ademais, nos empenhamos em mostrar como, nesse caso, a desqualificação do discurso e da figura ou do grupo que representa o Oponente se desdobra em discursos (im)polidos e atravessados por violência verbal. Em outras palavras, a seguir, debruçamos esforços sobre as estratégias argumentativas e linguísticas, a desqualificação materializada em (im)polidez e violência/agressividade verbal (xingamentos, ironia e ameaça), utilizadas pelos usuários durante essa interação virtual.

A polêmica em comentários do videoclipe *Eju Orendive*

O *Youtube* é uma mídia social, fundada em 2005, que tem como funcionalidade principal o compartilhamento de vídeos gratuitos entre os usuários da rede. Os vídeos ali postados podem ser compartilhados em outras mídias sociais, bem como podem receber “likes” ou “dislikes”; essa mesma função, também, está disponível para os comentários. Os comentários¹, por sua vez, dependendo dos temas que circulam pelo vídeo em questão, se tornam um espaço aberto para o debate em que os usuários expõem livremente seus posicionamentos. A partir do momento em que um comentário é postado, outras pessoas têm a opção de respondê-lo refutando ou defendendo a opinião que foi exposta. Nessa esteira, Amossy (2017) destaca que as redes sociais constituem a praça pública do século XXI. No entanto, nessa praça, de acordo com Cabral e Lima (2017), o que pauta as interações é mais o conflito do que a harmonia. Dessa forma, o *Youtube*, apesar de não ter como foco principal a discussão, tornou-se uma arena propícia à argumentação polêmica, em que um Proponente propõe uma tese que é atacada por um Oponente, diante de um auditório.

O *Youtube* se destaca por ter se tornado uma plataforma requisitada para o lançamento e para a divulgação de videocliques de grandes nomes e de nomes em ascensão (KLICKPAGES, 2019). O videoclipe da música *Eju Orendive*, do grupo de *rap* indígena *Brô MC's*, foi postado na mídia no dia 28 de setembro de 2010, no canal *Cufatvddos*. A produção

¹ Por se tratar de um videoclipe de domínio público, essa pesquisa não foi submetida ao Comitê de Ética.

(Captura de Tela 1 e Captura de Tela 2) é composta por imagens dos integrantes do *Brô* (Bruno Veron, Clemersom Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto), da etnia Guarani-Kaiowá, vestidos à moda dos *rappers* americanos (com bonés, calças largas e camisetas), bebendo cerveja, pintando os rostos com urucum e cantando seus versos rimados sobre o cotidiano das aldeias que habitam, Jaguapirú e Bororó, localizadas na cidade de Dourados, oeste do Mato Grosso do Sul. As aldeias Jaguapirú e Bororó constituem um espaço interpelado por milícias, formadas pelos próprios indígenas, ataques de diversas ordens devido a questões de demarcação de terras e pela ausência da segurança pública. De acordo com levantamento da Procuradoria¹ da República de Dourados, nessas terras, a taxa de homicídios foi de 101,1 por 100 mil habitantes, entre os anos de 2012 a 2014. No Brasil, a taxa média é de 29,2 homicídios por 100 mil habitantes

Captura de Tela 1



Fonte: Youtube, 2020.

Captura de Tela 2



Fonte: Youtube, 2020.

Isto posto, buscamos, a seguir, desvelar como a polêmica e os componentes que a constituem (polarização, dicotomização e desqualificação), em consonância com Amossy (2017), se constroem pelo comentário e pelas respostas escolhidas para a análise. Dessa forma, é nosso objetivo mostrar, tomando como ponto de partida essa materialidade linguística, a partir do conceito da dicotomização, como duas opiniões divergentes se excluem mutuamente. Enquanto isso, no tocante à polarização, trazendo à tona o funcionamento dos papéis da argumentação (PLANTIN, 2008), buscamos esboçar como se posicionam o Proponente e o Oponente, ou seja, delimitamos quais discursos o Proponente defende e o Oponente refuta. Seguindo esse caminho, esmiuçamos o motivo pelo qual os interactantes utilizam a desqualificação do discurso do adversário e da figura ou do grupo que o representa. Nesse sentido, mostramos como a (im)polidez e a violência verbal, em consonância com Culpeper (2008), por meio de ironia, palavrões, xingamentos e ameaça, são utilizadas, nesse contexto polêmico, como estratégias argumentativas e linguísticas, diante de um Terceiro.

Dito isso, analisando a materialidade linguística de *Eju Orendive*², é possível detectar discursos relacionados a religiões cristãs: “[...] Sempre peço a **Deus** / Que **ilumine** o seu caminho / E o meu caminho”; ao racismo: “[...] Você não consegue me olhar / E se me olha não consegue me ver / [...] Aquele boy passou por mim / Me olhando diferente”; à violência: “[...] Por que nós matamos e morremos? / Em cima desse fato a gente canta / Índio e índio se matando / Os brancos dando risada”; a um desejo por mudança e por equidade: “[...] Vamos mostrar para os brancos / Que não há diferença e podemos ser iguais”; e ao *rap* como experiência artística de resistência: “Aqui o meu *rap* não acabou / Aqui o meu *rap* está apenas começando / Eu faço por amor / Escute, faz favor”.

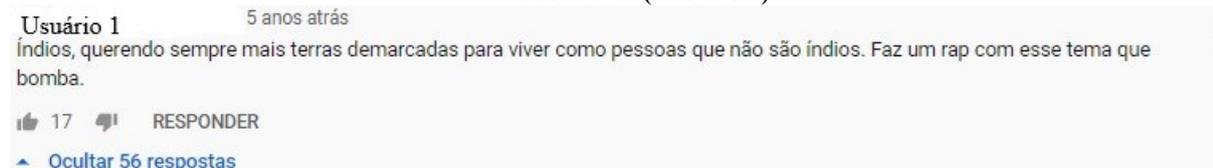
Os comentários que são aqui analisados foram publicados há 5 anos. Para desvelar como a modalidade argumentativa polêmica sobre eles se desdobra, utilizamos *prints* da tela

¹ Referência processual na Justiça Federal de Dourados: 5000780-70.2017.4.03.6002.

² Devido à limitação de espaço, não incluiremos o anexo, com a letra integral da música.

do *Youtube*, e, por questões éticas da pesquisa, omitimos a identidade dos usuários. O comentário abaixo recebeu 17 *likes*, nenhum *dislike* e 56 respostas:

Print de Tela 1 (Excerto 1)

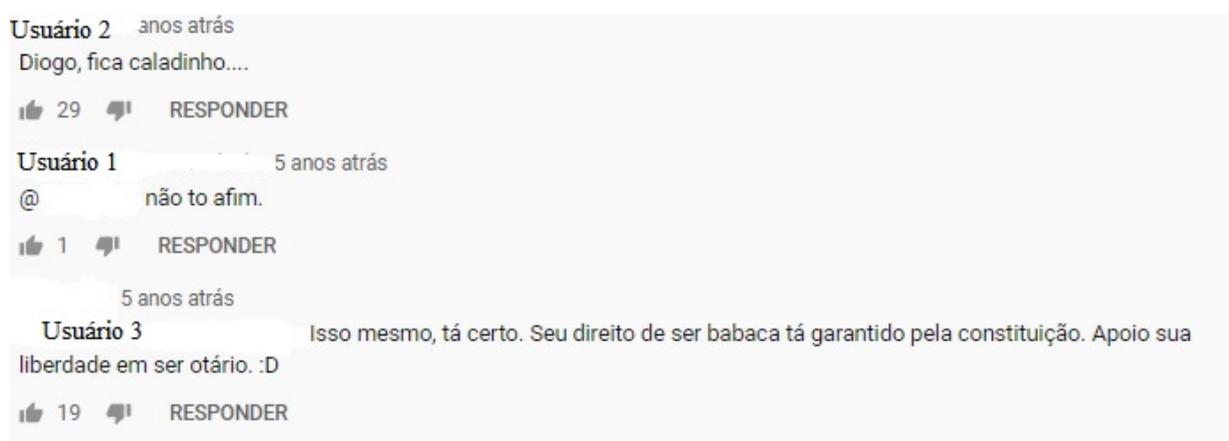


Fonte: Youtube, 2020.

A partir de então, mostramos como os usuários materializam suas opiniões caminhando para um cenário de dicotomização e de polarização, ou seja, para uma situação em que os pontos de vista se excluem e apontam para um “eu” diante de um “nós”. Dessa forma, para iniciar a análise, apontamos como o posicionamento do Proponente, aqui, também chamado de Usuário 1, é construído. Traçando esse caminho, a partir do comentário “Índios, querendo sempre mais terras demarcadas para viver como pessoas que não são índios. Faz um rap com esse tema bomba”, fica evidente que o Usuário 1 se posiciona, explicitamente, contra uma das questões centrais para os povos indígenas, que é a demarcação. Nesse sentido, ao afirmar que os indígenas querem terras para “viver como pessoas que não são índios”, o Usuário 1 desvela que sua opinião, extremamente racista, está atrelada a uma imagem cristalizada, estereotipada, acerca dessas identidades e, dessa forma, ele desconsidera “as trajetórias de violência outras que levaram, quase sempre de forma compulsória, as sociedades e os povos indígenas às suas formas de vida atuais” (NASCIMENTO, 2018, p. 1421).

As primeiras respostas, direcionadas ao Usuário 1 já confirmam, por sua vez, a insurgência de uma situação de oposição, ou seja, de dicotomização, característica imprescindível, de acordo com Amossy (2017), para a modalidade argumentativa polêmica. A dicotomização, aqui, por sua vez, aparece atrelada à desqualificação do discurso e da figura do outro, por meio da (im)polidez ou violência verbal, como mostramos a seguir, a partir do Excerto 2.

Print de Tela 2 (Excerto 2)



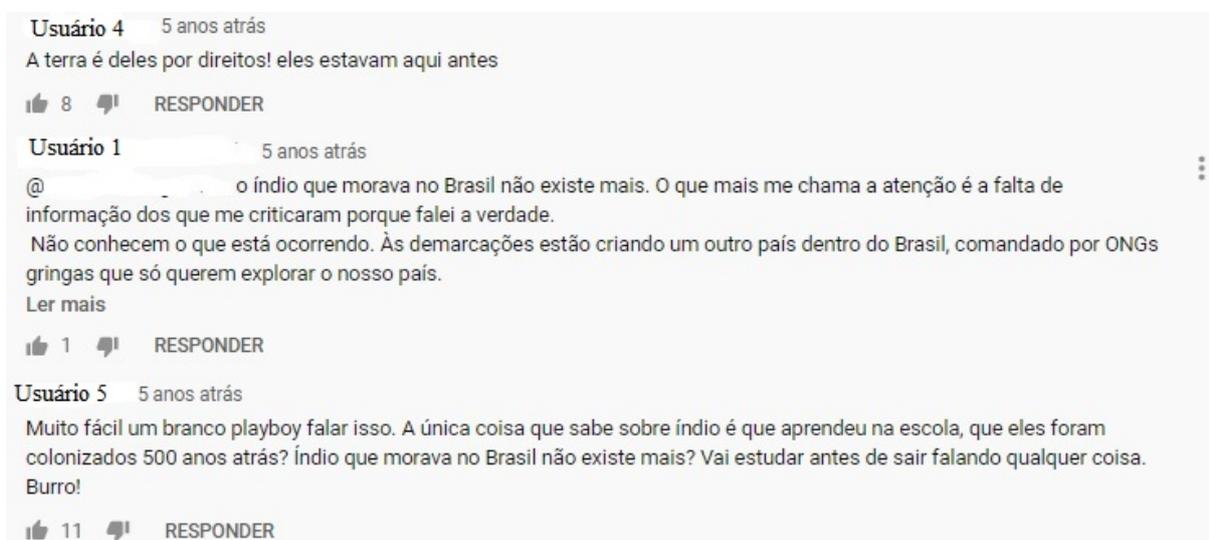
Fonte: Youtube, 2020

Na primeira resposta, “fica caladinho”, o conflito começa a ser delineado por meio da desqualificação, característica também essencial para a polêmica de acordo com Amossy (2017), direcionada ao Usuário 1 e ao seu argumento. O fato de o Usuário 1 ter respondido “não to afim” mostra, no entanto, que ele mantém a intenção de não aderir ao posicionamento do outro e, dessa forma, a dicotomização, ou seja, a presença de ideias antitéticas, começa a se constituir. Na resposta seguinte, a desqualificação é delineada pela (im)polidez, a partir de

estratégias linguísticas, ou seja, a partir das escolhas lexicais pelos termos “babaca” e “otário”, por parte do Usuário 3, que imprimem à interação um caráter violento. Nesse momento, cabe aqui ressaltar que a (im)polidez verbal é uma estratégia utilizada pelo locutor para angariar a adesão do auditório, no entanto, ela não é obrigatória para a qualificação de dada modalidade argumentativa como polêmica (CULPEPER, 2011; AMOSSY, 2017). Esse movimento de adesão, porém, pode ser, inicialmente, desvelado a partir dos *likes* que a resposta recebeu, sendo que 19 usuários clicaram nessa opção. Ademais, considerando o que já foi exposto acerca da interação, é possível observar a transparência de uma situação polarizada, uma vez que o Usuário 1 compõe o campo Proponente, pois, diante dos discursos que circulam no vídeo, ele expõe sua tese e os Usuário 2 e Usuário 3 compõe o campo Oponente, pois responderam ao Usuário 1, apresentando uma posição contrária (PLANTIN, 2008).

Até esse momento, no entanto, o posicionamento do Oponente fora demonstrado de modo implícito por meio da desqualificação materializada em violência verbal. A tese oposta, que se apoia no fato de as terras indígenas serem deles um direito adquirido, começa a ser, efetivamente, discursivamente construída, a partir dos comentários a seguir:

Print de Tela 3 (Excerto 3)



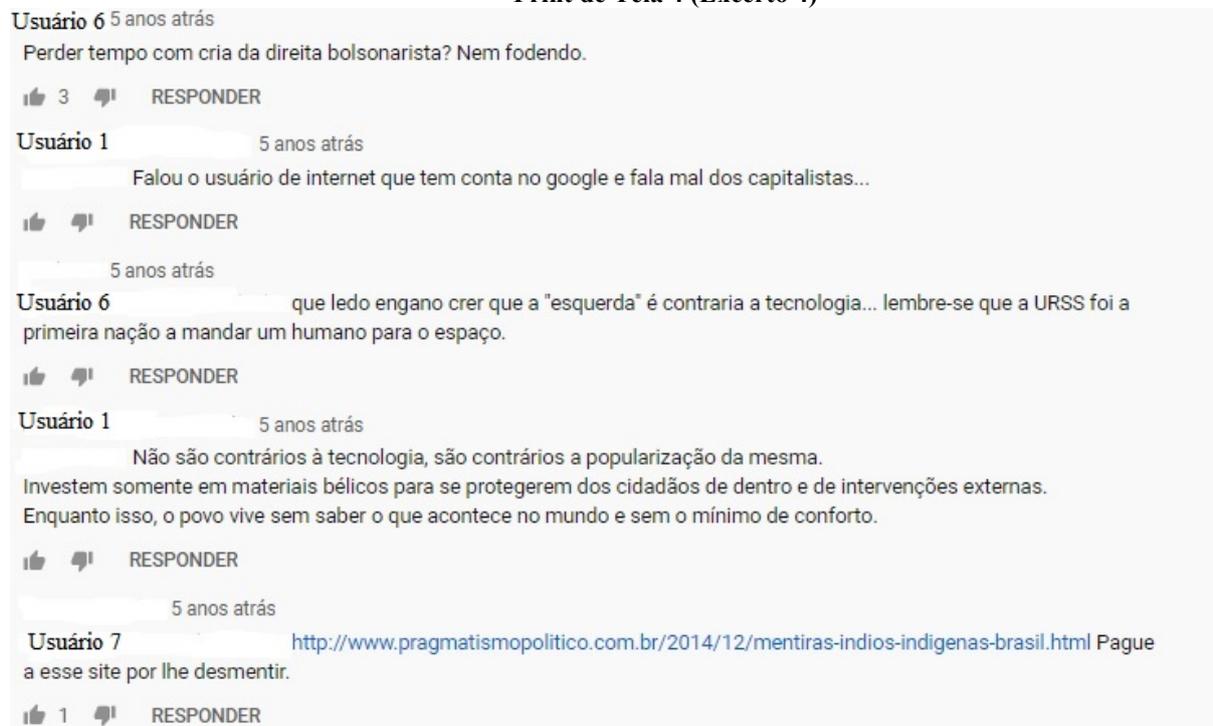
Fonte: Youtube, 2020.

No excerto 3, o Usuário 4, do campo Oponente, inicia a construção de uma tese contrária à do Usuário 1, ao apontar que a demarcação é um ato de reparação histórica, uma vez que os povos indígenas são os donos originários dessas terras (“A terra é deles por direitos! Eles estavam aqui antes”). O Usuário 1, por sua vez, destaca que a defesa de uma posição se dá em função da falta de informação, assim, desqualificando e descreditando a tese oposta (“O que mais chama a atenção é a falta de informação dos que me criticam porque falei a verdade”). Nesse momento, ao afirmar que as ONGs “gringas” se filiam à luta pela demarcação, porque têm interesses econômicos relacionados à exploração das terras indígenas, ele lança mão de um discurso alinhado ao discurso da extrema direita, embasado em *fake news*, que começava a se inflamar pelo país (“As demarcações estão criando um outro país dentro do Brasil, comandado por ONGs gringas que só querem explorar nosso país”). Esses comentários foram realizados há 5 anos, em 2015, ano em que o pedido de *impeachment* da presidente Dilma Rouseff, filiada ao PT (Partido dos Trabalhadores), partido considerado de esquerda/centro-esquerda, foi acolhido pela Câmara dos Deputados. A partir de então, como assinalado por Amossy (2017), é possível perceber como a polêmica nos

revela fatos sobre o contexto sócio-histórico de um momento específico em dado espaço físico.

O confronto direita vs. esquerda, também, veio à superfície nesse espaço discursivo, como é possível perceber nos comentários a seguir:

Print de Tela 4 (Excerto 4)



The screenshot shows a thread of comments on a social media platform. The first comment is from 'Usuário 6' (5 years ago), asking 'Perder tempo com cria da direita bolsonarista? Nem fodendo.' (3 likes, 1 dislike, RESPONDER). The second comment is from 'Usuário 1' (5 years ago), replying 'Falou o usuário de internet que tem conta no google e fala mal dos capitalistas...' (1 like, 1 dislike, RESPONDER). The third comment is from 'Usuário 6' (5 years ago), replying 'que led o engano crer que a "esquerda" é contraria a tecnologia... lembre-se que a URSS foi a primeira nação a mandar um humano para o espaço.' (1 like, 1 dislike, RESPONDER). The fourth comment is from 'Usuário 1' (5 years ago), replying 'Não são contrários à tecnologia, são contrários a popularização da mesma. Investem somente em materiais bélicos para se protegerem dos cidadãos de dentro e de intervenções externas. Enquanto isso, o povo vive sem saber o que acontece no mundo e sem o mínimo de conforto.' (1 like, 1 dislike, RESPONDER). The fifth comment is from 'Usuário 7' (5 years ago), replying 'http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/12/mentiras-indios-indigenas-brasil.html Pague a esse site por lhe desmentir.' (1 like, 1 dislike, RESPONDER).

Fonte: Youtube, 2020

No Excerto 4, os Usuário 1 e Usuário 6 se posicionam imprimindo descrédito à opinião alheia, sendo que, para tanto, se utilizam do recurso argumentativo da desqualificação que, nesse caso, adquire as faces da (im)polidez e agressividade verbal que se materializa por meio dos recursos linguísticos do palavrão e da ironia. O Usuário 6, do campo Oponente, na tentativa desqualificar o Usuário 1, chama-o de “cria bolsonarista”, dando a entender que, de acordo com sua perspectiva, ser esse um motivo de desdém (“Perder tempo com cria bolsonarista? Nem fodendo”). Aqui, a opção pelo recurso linguístico do palavrão (*nem fodendo*) imprime o tom de (im)polidez à comunicação.

O Usuário 1, em resposta, elabora um argumento, debruçando-se no recurso da ironia, também muito empregado pela direita conservadora, que diz respeito ao fato de as pessoas de esquerda serem contraditórias por fazerem o uso da tecnologia (“Falou o usuário de internet que tem conta no Google e falam mal dos capitalistas...”). O raciocínio, por eles utilizado, é de que as pessoas de esquerda são socialistas e não devem usufruir da tecnologia que é uma ferramenta criada pelo capitalismo. Isto posto, o Usuário 7, do campo Oponente, surge no espaço discursivo e utiliza como estratégia argumentativa a desqualificação da tese adversária por meio apresentação de fontes externas, apresentando um *link* do *site Pragmatismo Político*. Nesse caso, a ironia dá o tom de (im)polidez e evidencia que essa interação não é pacífica, mas, sim, agressiva, intolerante. Um não quer convencer o outro. Os interactantes virtuais buscam vencer uma “batalha”, diante de um Terceiro.

Print de Tela 5 (Excerto 5)

Usuário 8 4 anos atrás
@ Anacéfalo, passa um mês numa aldeia. Pega essa mãozinha macia sua e vai capinar uma roça, plantar, colher mandioca fazer farinha, pegar um peixe ou mesmo fazer o artesanato que você tanto fala. Não dura uma semana. Sabe de nada, entende nada. Mais um papagaio de pirata preconceituoso.
👍 3 🗨️ RESPONDER

Usuário 1 4 anos atrás
O correto é acéfalo seu burro ignorante de merda, fake de araque que nem coragem de colocar o nome tem! Não faz nem ideia do que sei ou de onde vim. Um nick de merda desses... Onde vc mora? Quem sabe eu possa ter a oportunidade de te mostrar minha mao macia.
👍 🗨️ RESPONDER

Usuário 8 4 anos atrás
Típico Perde o argumento, apela para a fraqueza da ameaça. Mostra bem a que veio. Fraco.
👍 1 🗨️ RESPONDER

Usuário 1 4 anos atrás
a única coisa que eu perdi foi meu tempo com um covarde e burro, que quer dar uma de intelectual machão na internet e nao sabe nem escrever! Agora se faz de coitado. Um merdinha que só tem coragem de xingar atrás de um PC.
👍 🗨️ RESPONDER

Fonte: Youtube, 2020.

No excerto 5, é possível observar mais uma vez a desqualificação materializada em (im)polidez em ação. O Usuário 8, no início de sua exposição, se refere ao seu opositor chamando-o de “anacéfalo” e, dessa forma, além de atingir o outro, ele atinge também a tese adversária, dando a entender que somente uma pessoa sem cérebro defenderia esse posicionamento. O Usuário 1, em resposta, caminha pelas mesmas trilhas e desqualifica a imagem do Oponente ao se expressar de maneira (im)polida e agressiva, utilizando uma expressão pejorativa: “burro ignorante de merda”. Ademais, ainda nessa seara, ele acusa o Oponente de se esconder por trás de um perfil *fake*. Dito isso, ele faz o uso da estratégia da correção gramatical/ortográfica para desqualificar a tese oposta e, para endossar o descrédito, ele finaliza a resposta fazendo uma ameaça velada ao adversário (“O correto é acéfalo seu burro ignorante de merda, fake de araque que nem coragem de colocar o nome tem! [...] Um nick de merda desses... Onde vc mora? Quem sabe eu possa ter a oportunidade de te mostrar minha mao macia”).

O Usuário 8, diante desse cenário de impolidez linguística e ameaça, revela que a violência verbal é inerente a pessoas fracas que precisam atacar as outras, diante da escassez de argumentos. (“Típico Perde o argumento, apela para a fraqueza da ameaça. Mostra bem a que veio. Fraco”). Isto posto, o Usuário 1, irredutível diante de seu posicionamento, se empenha mais uma vez em desqualificar o usuário por meio de palavras com sentido pejorativo e palavrão como “burro” e “merdinha” e da expressão “machão da internet”.

A partir de então, é possível perceber que os dois grupos polarizados – de um lado, aqueles que legitimam o *rap* indígena como uma arte de resistência, os considerados de esquerda, e, do outro, os usuários de direita, que, por meio de discursos preconceituosos e baseados em estereótipos, deslegitimam os direitos desses povos – se empenham na construção de argumentos opostos, interpelados por (im)polidez linguística, aqui, materializada em palavrões, ironias e ameaça, porém não chegam a um consenso, pois a preferência por esses recursos tem como alvo a adesão do auditório.

Considerações finais

A modalidade polêmica, proposta por Amossy (2017), se caracteriza pela presença da dicotomização, da polarização e da desqualificação, diante de uma situação conflitual de debate. Nessa situação, a exposição de argumentos e de contra argumentos, por parte dos interactantes, não tem como objetivo final um acordo, mas, sim, a adesão de um Terceiro, ou seja, a adesão de um auditório (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005). A partir da materialidade linguística analisada, ou seja, do *corpus* em questão, percebemos que os participantes dessa interação, na construção de seus posicionamentos, diante de um Terceiro, lançam mão de estratégias argumentativas e linguísticas como a desqualificação por meio da (im)polidez ou da agressividade verbal, que ganham forma por meio de palavrões, xingamentos, ironia e ameaça, como tentamos mostrar na análise apresentada.

Tendo em vista as características da modalidade argumentativa polêmica, Cunha (2019, p. 7) ressalta que, nesse caso, o “comportamento violento ou impolido exerce funções importantes, não devendo ser entendido como uma degenerescência da interação ou como uma ruptura irracional de acordos, contratos ou quadros que subjazem à interação” (COSER, 1982; LOCHER; BOUSFIELD, 2008). Ademais, para Cabral e Lima (2017), a violência constitui uma estratégia eficaz quando a intenção do locutor é desqualificar o interlocutor. Essas autoras destacam, apoiando-se em Culpeper (2011), a importância de palavras de sentido pejorativo, palavras de baixo calão, entre outras aparecerem de forma marcada no discurso dos interactantes. A violência se dá, portanto, pela linguagem, o que endossa o posicionamento de Culpeper (2011) e de Cabral e Lima (2017) a respeito da marcação linguística da impolidez, principalmente, nas redes sociais, onde as interações se dão, em maioria, por meio da linguagem verbal.

Referências

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Tradução: Rosalie Botelho Wakim Souza Pinto [et al]. São Paulo: Contexto, 2017.

_____. Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olimpio Oliviera. **EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.1, p. 129 – 144, nov. 2011.

BOBBIO, Norberto. **Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

CABRAL, A. L.T.; MARQUESI, S. C.; SEARA, I. R. L’articulation entre le descriptif et les émotions dans l’argumentation en faveur de Dominique Strauss-Kahn. In: A. RABATEL; MONTE and RODRIGUES (eds.), **Comment les médias parlent des émotions l’Affaire Nafissatou Diallo contre Dominique Strauss-Kahn**. Limoges, Lambert-Lucas, 2015. p. 307-323.

CABRAL, A.L.T.; LIMA, N.V. Argumentação e polêmica nas redes sociais: o papel de violência verbal. **Signo**, 42(73):86-97, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17058/signo> Acesso em: 3 dez. 2021.



CABRAL, A.L.T.; LIMA, N.V. Interações conflituosas e violência verbal nas redes sociais: polêmica em comentários no Facebook. **Revista (Con) Textos Linguísticos** (Edição Especial Violência Verbal), v. 12 n. 22 (2018), p. 39-58. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/20626> Acesso em: 3 dez. 2021.

CABRAL, M. S. A. **O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. Rio de Janeiro: Cortez, 1992.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation**. Picador USA; Edição: First, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. **Le discours politique les masques du pouvoir**. Limoges: Lambert-Lucas, 2014.

COSER, Lewis. A. **Les fonctions du conflit social**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

CULPEPER, Jonathan. Reflections on impoliteness, relational work and power. In: BOUSFIELD, Derek; LOCHER, Miriam (eds). **Impoliteness in Language**. Berlin, NY, Mouton de Gruyter, 2011, p. 17-44.

CUNHA, G. Ximenes. Estratégias de impolidez como propriedades definidoras de interações polêmicas. **D.E.L.T.A.**, 35-2, 2019 (1-28), 2019.

DASCAL, Marcelo. Dichotomies and types of debate. In: F. H. van Eemeren; B. Garssen (Org.). **Controversy and Confrontation: Relating Controversy Analysis with Argumentation Theory**. Amsterdam: John Benjamins, 2008, p. 27-50.

DECLERCQ, Gilles. Rhétorique et polemique. In: _____; MURAT, Michel; DANGEL, Jacqueline (eds.) **La Parole polemique**. Paris: Champion, 2003, p. 17-21.

GOFFMAN, Erving. On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction. In: _____. **Interaction Ritual: essays on face-to-face behavior**. New York: Pantheon Books, 1967, p. 5-45.

GRÁCIO, Rui. **Vocabulário crítico de argumentação**. Coimbra: Grácio Editor, 2013.

GRAHAM, S.L.; HARDAKER, C. (Im)politeness in digital communication. In: J. CULPEPER; M. HAUGH; D. Z. KÁDÁR. **The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness**. London: Palgrave Macmillan, 2017, p. 785-814.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação: princípios e métodos**. São Paulo: Parábola, 2006.

KLICKPAGES. **Monetização no Youtube: como ganhar dinheiro com algo que você já faz de graça (ou, pelo menos, deveria)**, 2019. Disponível em: <https://blog.klickpages.com.br/monetizacao-no-youtube/> Acesso em: 17 fev. 2020.

LOCHER, Miriam A.; BOUSFIELD, Derek. Introduction: impoliteness and power in language. In: _____ (Orgs.). **Impoliteness in language: studies on its interplay with power in theory and practice**. Berlim: Mouton de Gruyter, 2008.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil Negro**. São Paulo: Editora Anita Ltda., 2004.

NASCIMENTO, A. M. “Se o índio for original”: a negação da coetaneidade como condição para uma indianidade autêntica. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, n (57.3): 1413-1442, set/dez., 2018.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLANTIN, Christian. **A argumentação: história, teorias, perspectivas**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. **Les bonnes raisons des émotions – principes et méthode pour l'étude du discours émotionné**. Peter Lang, Sciences pour la communication, Berne, 2011.

_____. **Dictionnaire de l'argumentation – une introduction aux études d'argumentation**. Lyon: ENS Éditions, 2016.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Setembro, 2005, p. 227-278.

SILVA, Daniela Fernandes Gomes da. **O Som da Diáspora**. A influência da lack music americana na black music paulistana. São Paulo: [s.n.], 2013.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. **A Favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MC's**. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

[Recebido: 22 jul 2020 – Aceito: 19 set 2020]

We're in together, Favela! Peripheral art as an educational method

Ana Carolina de Souza Silva

<https://orcid.org/0000-0001-5099-1058>

Resumo: Neste trabalho, apresentamos alguns resultados de uma pesquisa realizada no³⁴ Centro de Estudos Lexicais e Terminológicos (Centro LexTerm) da Universidade de Brasília. Também divulgamos alguns relatos de experimentações vivenciadas em instituições educacionais e em casas de cultura do Distrito Federal. A primeira prática trata de uma experiência educacional e é de caráter mais científico-especulativo; a segunda envolve, fundamentalmente, a poesia e a performance. Nosso objetivo é, a partir da estética artística das periferias, verificar estratégias eficazes que buscam resgatar uma população marginalizada e em condição de vulnerabilidade, além de tornar acessíveis conteúdos fundamentais em busca de conscientização e justiça social. Dessa forma, constatamos que, mesmo em condição de subalternidade, o povo periférico não é passivo, uma vez que rejeita os saberes do opressor, assim como resgata e forja saberes próprios. Pelo exposto, podemos observar a importância de trabalhar a arte com narrativas e linguagem que contemplem a realidade de falas periféricas.

Palavras-chave: Periferia; Linguagem; Arte; Política; Educação.

Abstract: In this work, we present some results of a research carried out at the Center for Lexical and Terminological Studies (LexTerm Center) of the University of Brasília. We also publish some reports of experiments experienced in educational institutions and in cultural houses in the Federal District. The first practice deals with an educational experience and has a more scientific-speculative character; the second fundamentally involves poetry and performance. Our objective is, based on the artistic aesthetics of the peripheries, to verify effective strategies that seek to rescue a marginalized and vulnerable population, in addition to making fundamental content accessible in search of awareness and social justice. Thus, we find that, even in a condition of subordination, the peripheral people are not passive, since they reject the knowledge of the oppressor, as well as rescue and forge their own knowledge. From the above, we can observe the importance of working art with narratives and language that contemplate the reality of peripheral speech.

Keywords: Periphery; Language; Art; Politics; Education.

³⁴ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Linguística pela Universidade de Brasília. Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística pela Universidade de Brasília. Graduada em Letras Português do Brasil como Segunda Língua pela Universidade de Brasília. Professora na rede de ensino privado do Distrito Federal. Poeta, performer e atriz.

Considerações iniciais

Minha geração avó é começo, minha geração filha é meio e minha geração neta é começo de novo (BISPO DOS SANTOS, 2019, p. 27).

Dona Julita, minha vó, nascida no sertão da Ema, no município de Piancó (PB), é uma mulher sisuda de 93 anos. Ela casou-se aos 18 anos para poder sair de casa. Minha bisavó, Aurora, foi uma mulher abandonada pelo biso em 1983. Essas mulheres muito têm a contar, mas trarei foco especial a Dona Julita, pois é minha maior inspiração nessa trajetória educacional, acadêmica, política, artística, ativista e existencial.

Vovó, a mando de bisavó Aurora, teve de abandonar os estudos logo cedo para poder cuidar dos irmãos mais novos. Mas não só. As mãozinhas pequenas que sonhavam decodificar as letrinhas tiveram que catar bolas de algodão para garantir a subsistência da família. Hoje, vovó conta essa história com muito rancor e lágrimas nos olhos. Era 1967 quando ela e o vó João chegam ao Distrito Federal – depois de tentar a vida em São Paulo – e, achando espaço para existir na capital, se juntam a tantas e tantos outras (os) Severinas (os) nas vilas operacionais em busca do sustento. Foi sustentação capitalizada. Vovó limpou casas e vovó ergueu muros.

A maioria dos trabalhadores optou por continuar na região, mesmo que o plano fosse de que todos retornassem aos seus estados após a construção de Brasília. Nas vilas operacionais, um novo termo foi criado para designar esses trabalhadores: candangos. Segundo Tavares (2009), essa terminologia é de natureza pejorativa. O termo “candango” é africano (quimbundo³⁵); ele foi usado pelos portugueses para se referir aos negros no período colonial. No contexto da construção de Brasília, uma das hipóteses levantadas por Tavares, a partir de sua investigação, é a de que o termo fora inspirado no nome de um cachorro que habitava o Palácio do Catetinho. Tendo Kubitschek sabido disso, chamava os operários – em especial os nordestinos – de tal forma. Outra hipótese é a de que o termo “operário” era designado aos trabalhadores de maior prestígio (como arquitetos e engenheiros) e “candango” à mão de obra explorada nas jornadas de trabalho (TAVARES, 2009).

Depois da construção, nordestinos (os), mineiras (os) e goianas (os) foram erradicados do “lar” a partir da campanha da senhora Vera Prates³⁶ e realocados a cerca de 30km de distância do centro. Como diria o *rapper* X, a Ceilândia é resultado de “sangue, suor e lágrimas”³⁷; essa fala confirma a dificuldade dos moradores em se estabelecerem na Região Administrativa – doravante RA. Isso ocorre não somente por serem despejados, contra a própria vontade, de seus lares que ficavam próximos a Brasília, mas também por terem diversas limitações que impediam sua dignidade enquanto pessoas. A luta dos candangos que construíram a capital foi em prol da garantia de “um pedaço de chão”, como afirma o cantor X.

“Pau que nasce torto, nunca se endireita”, é o que dizem. Com o destino manco, vovó seguia sua travessia às cegas. Como é possível uma pessoa analfabeta sobreviver diante de uma cidade urbanizada, diante de uma capital nacional, diante de uma complexa *burrocracia*? Sem ao menos assinar o próprio nome?

Dos destinos que a vida tem, eu, calanga, nasci no cerrado. Vejo a história de Dona Julita como o ponto inicial para mostrar que pau que nasce torto pode ser modificado e que cada passo dessa peregrina foi essencial para construir uma narrativa diferenciada. Não se trata da regra, mas da exceção. No entanto, foram necessárias apenas duas gerações à frente das de Dona Julita para que o pau fosse forjado em caneta. E caneta ativa.

³⁵ Língua de origem banto falada em Angola pelos ambundos.

³⁶ Campanha de Erradicação de Invasões – C.E.I. (1970).

³⁷ Fala do documentário “Rap, o canto da Ceilândia” de Adirley Queirós, 2005.



Comunidade e políticas autônomas

Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas
(MENDES, 2005).

Dona Julita e Seu João chegaram ao Distrito Federal com seus cinco filhos ainda pequenos. Eles estavam em um território desconhecido e diante de uma complexa configuração de culturas. O natural é que, a tudo que nos pareça estranho, haja repulsão. Mas, mesmo diante da miséria comum a todos, estava também um forte instinto de sobrevivência entre esses seres gregários.

Vivemos resquícios da colonização. Uma das estratégias de dominação está em controlar e distribuir de forma desigual os direitos básicos. Água, alimentação, saúde, lazer, transporte e educação são apenas alguns dos direitos garantidos a qualquer cidadão em território nacional, mas essa garantia torna-se ironia quando observamos a realidade. Como bem afirma a poeta Meimei Bastos (2017),

mas, mais ensino médio pra quê?
se no fundamental os menor já tão se perdendo
na falta do professor.
o corre na esquina
é o plano de extermínio,
manutenção da opressão

E como as comunidades sobrevivem diante da negligência do Estado? Podemos pensar na Ceilândia e na campanha de erradicação que ocorreu em 1970. Ao chegarem ao novo território, não havia sequer água encanada disponível para a comunidade, de forma que as famílias recorriam a poços e nascentes, tendo de caminhar alguns quilômetros carregando baldes de água na cabeça. A Caixa d'Água, monumento da cidade, é um marco histórico para a RA, pois foi sinalizada como um direito à cidadania.

A nossa sociedade não é igualitária. Os direitos são escolhidos a alguns e pincelados nos jogos de privilégios. Como afirma a intelectual Sueli Carneiro (2005), essa estrutura social hierarquizada é baseada em parâmetros raciais e de classe. Nessa conjuntura, negar a educação aos marginalizados é o trato de manutenção das desigualdades. A educação é a chave de acesso a cidadania, a igualdade, ao mercado de trabalho. Esse plano de exclusões é um plano genocida.

Vovó sobreviveu, mamãe também, assim como tantas e tantos outros que não tiveram o direito de estudar. Mamãe saiu precocemente da escola para poder ajudar financeiramente em casa. Essa história é plural. A maioria na Ceilândia (34,1%) tem o primeiro grau incompleto. Estou na exceção. Se o desejo foi de mudar a história desse ciclo peregrino, ele não foi consciente, mas, por ironia ou não, formei-me professora. Pensava eu, desde o trabalho de conclusão de curso da graduação, desde a produção de minhas poesias para publicação, em cortar o problema pela raiz. E, nessa constituição, compreendo-me comunicadora. Arte-educadora. Griô.

É na conclusão de curso que decido trabalhar com um grupo pouco explorado no Instituto de Letras da Universidade de Brasília: os quilombos. Mas não relatava os quilombos rurais, tradicionalmente conhecidos pelas práticas ancestrais, a cultura de subsistência e o modo alternativo de viver uma economia em comunidade. Tratava do quilombo em um espaço urbano, com maioria negra vivendo, também, a partir do espírito de comunidade. Esse território é chamado favela, periferia, quebrada, gueto. Nesse ínterim, eu escolhi meu quilombo, a Ceilândia.

Chamar a periferia de quilombo é resgatar uma simbologia de resistência e luta. Nesses espaços, alguns dispositivos são utilizados a fim de garantir a resistência e

sobrevivência diante da condição de despejados. O que na periferia representa fortemente essa luta é a cultura Hip Hop³⁸. Para nossa pesquisa, focamos em um elemento: o rap. Ao longo da investigação, percebia que os cantores traziam analogias da Ceilândia enquanto um espaço de resistência, tendo como referência o quilombo. Esse aquilombamento ocorre quando a periferia se identifica como um corpo negro escravizado em busca de libertação. A exemplo, vejamos a letra do grupo ceilandense *Sobrevivente de Rua*:

Pois somos um desde a Revolta dos Malês
A união do povo em um povo só
Quando existir o que vai reduzir o opressor a pó
Um salve a todos os levantes, insurgentes, populares
Nós somos um desde o Quilombo dos Palmares³⁹

Esse material precioso foi utilizado como método de educação linguística em minha experiência acadêmica. Escolhi uma escola⁴⁰ de Ensino Fundamental II para pensar o contexto urbano de Ceilândia em uma perspectiva quilombista⁴¹, uma vez que essa tomada de consciência contribui para apropriação do termo dentro de uma nova concepção, uma transformação na língua. Isso porque, com a transformação linguística, há expressamente uma modificação nas práticas e cultura do povo. Levar materiais como letras de *rap* que valorizam a cultura, os saberes, a realidade e a particularidade linguística de uma comunidade, então, contribui para a conscientização e emancipação de um povo.

Quando os saberes de um povo são negados, desmoralizados e inferiorizados, culturas são mortas. Em contraposição, quem está no lugar de dominação tem seus saberes supervalorizados, e quem quer que queira sobreviver diante do caos social deve seguir as regras de quem é posto como senhor. Vovó não estudou, como consequência, muito pejejou. Mamãe não concluiu a educação básica e teve sérias consequências no mercado de trabalho. Minha geração (filha) precisou de cada passo das ancestrais para segurar um diploma de educação superior. Muito foi superado, mas é impossível seguir essa trajetória sozinha.

A noção de comunidade dentro das favelas faz com que nós, os moradores, a partir do que temos, contribuamos uns com os outros. Seja o pão, uma roupa em desuso, um dinheirinho para a passagem, um conhecimento e ombro amigo, essa dança coletiva é fundamental para a existência de nossos territórios marginalizados. O que eu tinha em mãos era o conhecimento formal, uma veia artística latejante e a necessidade de distribuir a consciência pelas esquinas de meu quilombo. Felizmente, na Ceilândia, a cultura é pulsante. Espaços como o Jovem de Expressão, a Casa Akotirene e o Sarau VA são ambientes que disponibilizam atividades culturais para nossa comunidade. Em todos esses locais, há o momento do palco aberto, ocasião em que o microfone e o palco estão disponíveis para que pessoas compartilhem sua arte, seja ela a poesia, a música, a dança, ou mesmo uma fala de consciência.

³⁸ Os principais elementos que compõem o *Hip Hop* são o DJ (músico), o *break* (dança), o grafite (arte visual), o *rap* (poesia), o MC (mestre de cerimônias) e a consciência.

³⁹ “Todos somos um”, faixa 5 do CD “Aqui vamos nós” (2015) do grupo *Sobreviventes de Rua*.

⁴⁰ Por questões éticas, não será citado neste trabalho o nome da instituição de ensino, assim como a identidade dos alunos, por motivos de resguardo. Cito que, para a realização deste trabalho, foi concedida a autorização por parte do diretor e vice-diretor da escola.

⁴¹ O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, o que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo [...] rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. [...] A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo” (NASCIMENTO, 2019, p. 281-282).

Foi no palco aberto que permiti que minha arte fosse publicada. Até então, não me entendia como artista, mas era bom ver a reação das pessoas ao ouvirem minha palavra que, a princípio, muito tímida, queria dizer algo. Muitos artistas relatam que a oportunidade de compartilhar sua arte cura. Comigo não foi diferente. Mas quanto mais eu pegava no microfone, mais sentia o peso da responsabilidade em minha fala. Como costumamos dizer, o microfone é como uma arma. Com essa consciência, procurava e ainda procuro elaborar poesias e performances que estejam de acordo com a justiça social, que denunciem as mazelas cometidas, sobretudo, contra a população negra e que elevem nosso povo no sentido de contribuir com nossa autoestima.

Dessa forma, a poesia é uma arma sutil de combate, é um livro, é consciência. É no microfone que quebro o silêncio de gerações. Digo o que as minhas de antes não puderam dizer e desafio o opressor a refletir sobre seu lugar. O silêncio é adoeecedor. Ele é imposto em qualquer relação hierarquizada, seja chefe e empregado, professor e aluno, pobre e rico, branco e preto, homem e mulher. Quem quebra o silêncio cura a si e aos ouvintes que se identificam com o conteúdo da fala. Quanto mais representativas forem a forma e conteúdo da fala, mais política e comunitária se torna a ação do verso.

A linguagem é periférica, o conteúdo é desalienante. Portanto, busco relatar um mundo que não corresponda aos padrões capitalistas, patriarcais e cristãos, para quebrar com a hegemonia colonial europeia. É preciso contar a história por outra perspectiva. Chimamanda Ngozi Adichie já nos chama a atenção do perigo da história única. Como ela afirma, “mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, 2009, p. 12).

A história do Brasil é contada de forma que o povo pindorâmico⁴² e o povo africano são carregados de preconceitos. Para Adichie (2009), os estereótipos são problemáticos por serem concepções incompletas que tomam nossa dignidade, nossa humanidade. Os rótulos que carregamos são de selvagens, inferiores, desumanizados, bestiais, ignorantes, coitados, tutelados, súditos. Quanto a isso, já nos chama a atenção o mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos:

No plano individual, as pessoas afro-pindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens. Se a identidade coletiva se constitui em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 37).

O argumento do colonizador, ao atacar a cultura de povos afro-pindorâmicos, é o de que éramos (e ainda somos) um povo sem história, sem civilização. É preciso questionar quão equivocada o conceito de civilização pode ser. Será mesmo que uma relação de exploração com a terra e seus recursos naturais, assim como uma relação violenta com povos e animais que habitam a terra pode ser constituída como civilização? O desequilíbrio na produção e no consumo configura civilização? Escrever configura civilização?

Ao que diz respeito à história, só tem direito à sua quem tem o domínio da escrita. No senso comum, a história do Brasil começa em 1500, quando o colonizador começa a escrevê-la com uma ótica vampiresca e distorcida. A escrita será o saber que legitima a concepção de desenvolvimento. Por traz desse quiproquó está uma estratégia perfeita que autoriza a

⁴² “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul” (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 20).

dominação de uns sobre outros. Não basta que os saberes legítimos sejam brancos, masculinos e cristãos (ou seja, eurocentrados), também devem ser escritos? O grafocentrismo nada mais é do que uma política genocida de línguas e culturas de povos que não correspondem ao povo europeu.

A linguagem que utilizamos na periferia é diversa. Gosto de como a intelectual Lélia Gonzalez a categorizava, colocando-a como o preto-guês, que é esse português da gente, sincretizado, modificado, é a “marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALEZ, 1988, p. 70). O signo é latino, mas a essência é carregada de pindoramas e africanidades. Essa linguagem é o nosso preto-guês e nos representa. Ela está viva. Concluo este tópico com a sabedoria de Bispo, quando diz:

Muitos são os autores que escreveram sobre a trajetória dos povos afro-pindorâmicos e sobre a sua importância para a história do Brasil. Portanto, o que vamos falar pode ser encontrado em várias bibliografias. Poderíamos aqui fazer referências a várias delas, mas não será necessário, porque a trajetória desses povos transpõe qualquer texto científico ou literário. Ela é visível e palpável materialmente e pode ser sentida imaterialmente, tanto quando olhamos para o passado e fazemos referência aos nossos ancestrais, como hoje quando visitamos as comunidades da atualidade e dialogamos com as suas organizações e manifestações culturais (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 38).

A arte periférica engajada

*Missão cumprida então palmas pra nós mesmo
Periferia aí palmas pra nós mesmo
A todos os maloqueiros palmas pra nós mesmo*⁴³.

A canção acima é do grupo de *rap* Viela 17. Trata-se de *rap* da Ceilândia, *rap* de quebrada, *rap* que salva vidas. O *rap*, o *funk*, o samba, são sons que ecoam em periferias como a Ceilândia; são educadores de um povo. Como diriam Cidinha e Doca, “O povo tem a força, precisa descobrir / Se eles não fazem nada, faremos tudo daqui”⁴⁴. Mas qual a importância de considerar tal discurso dentro das periferias? É possível que essas narrativas contribuam na educação formal?

A arte da periferia é engajada. A tomada de consciência dos moradores é vivida na prática ao sentirmos, no cotidiano, a ausência do Estado. A representatividade nos espaços de poder é mínima, se pensarmos em termos estatísticos. Maioria negros, maioria mulheres, maioria pobres, e essa maioria continua a ocupar os espaços minorizados. No entanto, como já mencionado anteriormente, a periferia se mantém pela coletividade e espírito de luta. Como bem já declarava o professor Abdias do Nascimento:

A continuidade dessa consciência de luta político-social se estende por todos os Estados onde existe significativa população de origem africana. O modelo quilombista vem atuando como ideia-força, energia que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV. Nessa dinâmica quase sempre heroica, o quilombismo está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico (NASCIMENTO, 2019, p. 282).

Um exemplo muito evidente disso é a escritora negra Carolina Maria de Jesus e suas denúncias dentro de um minúsculo quarto de despejo. Os quartos de despejo são múltiplos, as

⁴³ Música “Só curto o que é bom”, produzida no ano de 2004 em parceria com Look e VadiosLocus.

⁴⁴ Música “Rap da felicidade (Eu só quero é ser feliz)”, produzida em 1995.



denúncias mais ainda, plurais e singulares, pois, como diria Gog, “periferia é periferia em qualquer lugar”⁴⁵. Os males daqui são como os de lá. Nas dores nos encontramos, traçamos estratégias e sobrevivemos. Também nos encontramos nos amores de sermos verdadeiramente coletivos, sociáveis.

Nas periferias do Distrito Federal, há diversas vozes, sobretudo de mulheres negras, que são muito inspiradoras. Essas vozes são estímulos para a luta de emancipação de um grupo tão marginalizado. Apesar dos recortes de cor e gênero, é possível crer que, com o empoderamento da base, toda uma estrutura pode ser melhor equilibrada. Isso porque o modelo triangular hierárquico social pressiona os que estão no topo (homens brancos, héteros, católicos, ricos) a ceder, voluntariamente ou não, espaço às (aos) que estão chegando. Estamos chegando e, como diz a canção de BK’, Rael, Emicida, Rincon Sapiência, Djonga e Mano Brown, “o céu é o limite”:

Melhor irem se acostumando
Vão ter que se adaptar
Os pretos com o din gastando
Sem se preocupar
E pra contrariar seus planos
Nas grades não vamos ficar
Unidos, se fortificando
Ei, quem vem lá⁴⁶

Consideramos didática essa arte que se manifesta como instrumento de luta e discurso ideológico: *a arte dos ocultos*. Um bom exemplo de missionária nas periferias do Distrito Federal é Meimei Bastos. Ela é poeta, atriz e arte-educadora, idealizadora do *Slam*⁴⁷ Quebrada. O trabalho de Meimei se estende a todos os cantos da capital. Das periferias aos espaços de poder, tive a oportunidade de acompanhar esse encargo enquanto poeta em locais como o Imaginário Cultural (Samambaia), o Complexo Cultural (Samambaia), o CCBB (Plano Piloto), a Universidade de Brasília (Plano Piloto) e o Jovem de Expressão (Ceilândia).

O *Slam* Quebrada me deu a oportunidade de competir no campeonato nacional (*Slam* BR) em dezembro de 2018. Essa foi uma porta aberta para que eu me lançasse enquanto poeta e performer. Na disputa nacional, percebo que a multiplicidade discursiva no *Slam* BR é impressionante e o espírito de luta é quase uma regra. A maioria dos participantes são negros e negras de periferias de 18 estados brasileiros. Vejo nesse evento uma forma de disseminar a literatura da quebrada que ecoa em vozes desocultadas.

Esse movimento é político e autêntico. A linguagem é representativa e busca o reconhecimento, a alteridade. Em meu trabalho enquanto poeta e arte-educadora, procuro levar comigo mulheres como Meimei Bastos e Thabata Lorena, para citar alguns exemplos. Abaixo, segue um trecho do poema de Meimei Bastos (2017, p. 19) que utilizei no projeto Parada Sociocultural⁴⁸:

aqui, no cumprimentar
nós olha nos ói,
dá bom dia pra tia,
pro menor na quina,
pra mina da padaria,
pro tio do verdurão.

⁴⁵ Música “Brasília Periferia” produzida em 1994 do CD “Dia a Dia da Periferia”.

⁴⁶ Single “O céu é o limite”, lançada em 2018 no canal YouTube da Devasto Prod.

⁴⁷ Campeonato de poesia falada.

⁴⁸ Projeto financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal que visibilizava levar a arte a paradas de ônibus de periferias como o Recanto das Emas e o Riacho Fundo II. Poesia, música, grafite e dança foram algumas das manifestações que se aproximaram do periférico que enfrenta o transporte coletivo precário do Distrito Federal diariamente.

não tem bisu errado,
não tem de querer ser,
pois nós
já é

Outro projeto o qual tive a oportunidade de participar foi o *bip* – BRASÍLIA INSPIRA pOESIA⁴⁹. Foram selecionados poemas de artistas do/no Distrito Federal que falassem, em suas narrativas, sobre como é viver nessa região; como resultado, foi publicada uma antologia poética. Para além da publicação, foram idealizados saraus para que artistas e seus poemas fossem apresentadas (os) às escolas públicas nas regiões administrativas Cruzeiro, Candangolândia e Núcleo Bandeirante. Paralelamente, trabalhei como poeta e mestre de cerimônias, o que me deu a oportunidade de uma interação mais íntima com as (os) alunas (os). Sempre que as (os) questionava se gostavam de poesia, elas (es) diziam que não. Essa resposta automática é o reflexo da ideologia que se tem de que poesia é literatura de elite, difícil de ser compreendida, chata, entre outros estereótipos. Mas bastava que eu perguntasse se as (os) alunas (os) gostavam de *rap* e a grande maioria levantava as mãos em alegria.

A palavra *rap* advém da sigla em inglês *rhythm and poetry*⁵⁰ (ritmo e poesia), ou seja, a poesia está nos emaranhados do *rap*. Recursos como métrica, rima e linguagem figurada podem ser facilmente encontrados nas canções. A exemplo, a cantora e compositora Thabata Lorena:

Eu não sou a tal, nem sou aquela
Sou mais uma menina que sobe a favela
Só pago um pau pra ela
Minha ama de leite
Favela⁵¹

Enquanto educadora, são essas as narrativas que considero primordiais no processo de ensino e aprendizagem nas periferias. Dentro da cultura das quebradas, a língua é carregada de particularidades e as expressões utilizadas pelos falantes são, cotidianamente, aceitas nos contextos de fala.

A forma altamente violenta e impositiva do colonizador, ao chegar nesse território nacional, desconsiderou todo o saber ancestral e cultural de povos pindorâmicos e africanos. Essas marcas se apresentam na contemporaneidade. Afro-pindorâmicos são sempre colocados à margem e são inferiorizados dentro das relações verticais na sociedade. Sobretudo, às mulheres negras, foram atribuídas as funções maternas. Somos as mães de toda uma população, cuidamos de nossos filhos e dos filhos alheios nas casas de luxo. Temos um papel primordial de base e, por sermos base, somos desqualificadas.

Eu, mulher negra e periférica, mãe, procuro quebrar esse ciclo. De vovó analfabeta, de mãe doméstica: filha educadora. Eu educo a favela com poesia e denúncia. De qualquer forma, reconheço que trabalhar com jovens de escola pública de periferia é desafiador e extremamente delicado. Reflito sobre os dados da Infopen⁵² divulgados em 2014, que destacam que o perfil da população carcerária é constituído por 31% de cativos entre 18 e 24 anos, sendo 67% de cor negra; e 53% têm o Ensino Fundamental incompleto. A maioria dos crimes cometidos é por tráfico (27%) e roubo (21%), sendo o tempo total das penas da população prisional condenada entre 4 e 8 anos (26% dos casos). Por isso, em meu processo

⁴⁹ Projeto apresentado ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal em 2017 e contemplado no edital macrorregional.

⁵⁰ Esse movimento surge no distrito do Bronx (Nova Iorque). É uma iniciativa de negros, descendentes de africanos escravizados que foram trazidos às Américas, e de latinos que migraram para os Estados Unidos no pós-Segunda Guerra em busca de melhores condições de vida (TEPERMAN, 2015).

⁵¹ Música “Favela” do CD “Novidades Ancestrais”.

⁵² O Infopen é responsável pelo levantamento de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro.



de conclusão na graduação, a escolha por uma instituição de Ensino Fundamental na Ceilândia não foi ocasional.

A escola selecionada fez parte de meu histórico escolar. Enquanto ceilandense e negra, pude vivenciar práticas de exclusão na instituição quando cursara o Ensino Fundamental II. Compreender a experiência vivida nessa pesquisa, no caso, dependeu da combinação com experiências passadas. Diante da profissão que tive possibilidades de exercer, posso perceber a responsabilidade social que carrego. Voltar à Ceilândia, agora em condição de professora, é retribuir todo o conhecimento adquirido em minha caminhada.

Observo o material didático disponível, que é decepcionante. A gramática tradicional ainda é a mais utilizada na instituição. Essa gramática é de caráter preconceituoso em relação às variantes que fogem do padrão do português e tem a necessidade de estabelecer parâmetros em busca de um uso idealizado da língua, ocorrência arcaica que se inicia desde os gregos antigos (MARTELOTTA, 2016, p. 45).

Esse atributo se reflete até hoje em nossa língua. Sempre que se aponta um português “errado” é por estar fora dos padrões de um português idealizado e elitizado, chamado português culto. Se observarmos mais criticamente, é averiguável que a questão da erudição da língua está ligada às relações de poder. Efetivamente as classes altas são as que têm mais contato com estruturas “corretas” (MARTELOTTA, 2016, p. 47) e, portanto, são também as classes com mais oportunidades e privilégios.

Para compreender o funcionamento da língua, é preciso assimilá-la ao contexto com o todo (MARTELOTTA, 2016, p. 63). Trata-se de uma análise mais aprofundada que a gramática faz; trata-se da práxis e, por isso, considero a linguagem periférica essencial e significativa nessa pesquisa.

E onde estão, nas escolas, materiais didáticos que se relacionam com a realidade dos alunos? Onde estão os materiais que acompanham o movimento, a mudança, a dinâmica na linguagem deles? Onde estão, ao menos, as práticas que contemplam o universo dos jovens periféricos?

Professor, me refiro a você: se parar para repensar na sala de aula, perceberá o quão desprezado está o material disponibilizado para os aprendizes. E não é preciso refletir muito profundamente para compreender que suas práticas também estão. É vulgar e desumano culpar apenas a instituição de ensino, assim como o material didático. O juízo começa olhando para si mesmo, no quão compromissado socialmente está ao entrar em uma sala de aula para começar esse culto, que é o ensinamento.

Considerações finais

*a real é que eles têm medo
do formigueiro se atijar,
da gente se armar de conhecimento.
eles tão ligado que quando nós
respirar nós,
eles morrem sem ar*
(BASTOS, 2017, p. 47).

A voz da periferia é som que ecoa e cura. Nós falamos, e a tradição da oralidade vem dos de antes, de ontem. Dandara falou, Carolina Maria de Jesus falou, minha avó falou. Hoje eu falo. As próximas falarão. É sentando no chão e ouvindo que aprendemos. A minha arte é a palavra. Através dela me curo, curo os de antes, curo quem virá. E a partir dessa cura, procuro ser uma referência de ancestral curada.



O corpo que se move na favela é um corpo político. Mover-se é um ato político em si. Se pensarmos sobre as estratégias genocidas, quando nos movimentamos, estamos agindo contra a colonialidade exterminadora. Cada corpo é um arquivo, pois contém memória, contém história, contém narrativas.

Como a palavra por si só não dá conta, a performance vai ecoar na vibração de cordas vocais. É no grito, é no rito, é no canto, é nas louvações. A performance mostrará o potencial de toda essa oralidade que carregamos em nossa memória, em nosso DNA, em nossos costumes que o colonizador foi incapaz de exterminar. Se estamos vivos, algo deve ser aprendido conosco. E o lixo fala, e numa boa, fala muito bem⁵³. Todo mundo se entende, e com isso estamos sobrevivendo, vivendo, mantendo nossa história.

Como diriam Bernadino-Costa e Grosfoguel (2016), mesmo em condição de subalternidade, não somos sujeitos passivos, uma vez que podemos rejeitar os saberes do opressor, assim como resgatar e forjar nossos próprios saberes. Que busquemos, nós, os favelados, enaltecer nossos conhecimentos, produzir e compartilhar saberes, elevar nossa autoestima.

Vovó é minha escola. Mamãe é minha escola. Homens e mulheres educadores que passaram em minha trajetória são minha escola. A terra é minha escola. A música é minha escola. A periferia é minha escola. Nossa fala é ancestral, tem poder, objetivos e é coletiva, orgânica⁵⁴. Nosso saber é vivo. Sigamos juntos. Subamos juntos. Tamo junto, favela!

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

BASTOS, Meimei. **Um verso e Mei**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

BERNARDINO-COSTA, Joaze, GROSFOGUEL, Ramon. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, nº 1, pp. 15-24, janeiro/abril 2016.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal / organização Anderson Ribeiro Oliva**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Invasão e colonização. In: _____. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015, p. 25-46

CARNEIRO, A. Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 p. Tese de doutorado (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo. São Paulo.

⁵³ Referência à intelectual Lélia Gonzalez ao criticar a lógica de dominação em que negros e negras são considerados (as) domesticáveis, impossíveis de falarem por si, por carregarem atributos de infantilidade, isso tudo por estarmos no lixo da sociedade brasileira. Assim, a autora conclui que é preciso assumir a própria fala e afirma: “o lixo vai falar, e numa boa” (GONZALEZ, 1984, p. 225).

⁵⁴ Esses saberes estão muito relacionados aos saberes ancestrais que dizem respeito a *ser*, em contraposição aos saberes sintéticos, que envolvem *ter*. Como o próprio mestre quilombola Bispo dos Santos afirma: “Eu não preciso de Karl Marx e de outros acadêmicos: preciso de minha geração avó, aquela que veio antes de mim e que me move. Essa lógica é organizada em começo, meio e começo. Minha geração avó é começo, minha geração filha é meio e minha geração neta é começo, de novo” (BISPO DOS SANTOS, 2019, p. 27).



GONZALEZ, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. Anpocs, 1984, p. 223-244.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. Conceitos de gramática. In: _____. **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 43-70.

MENDES, Roberto. **Massemba**. São Paulo: Atração, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQFQXhJJmKU>. Acesso em 11 de outubro de 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Documento 7. In: _____. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

TAVARES, B. **Na quebrada a parceria é mais forte**: Juventude hip-hop: relacionamentos e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. Brasília, 2009. Disponível em < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3833/1/2009_BreitnerLuizTavares1.pdf> Acesso: 12 out.2019.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. Enigma: São Paulo, 2015.

[Recebido: 23 jul 2020 – Aceito: 24 set 2020]

A pintura é um silêncio? Ou qual a voz da pintura?

Is a painting silence? Or what's the voice of a painting?

Vanessa Tavares da Silva⁵⁵

<https://orcid.org/0000-0003-4943-6166>

Resumo: Neste trabalho, examinaremos o processo pictórico e a pintura a partir da perspectiva que relaciona literatura e oralidade. Para tanto, apresentaremos os procedimentos do artista visual brasileiro Eduardo Berliner em uma de suas pinturas, *Leda e o Cisne*, com a qual o artista retoma um dos mitos gregos. De modo amplo, tomam-se os estudos da oralidade como o resgate de um ponto fundamental do estabelecimento das relações entre os seres e o mundo, que, embora *invisível*, é vigente. Assim, verificar-se-á, por meio dos desvios estabelecidos nas análises, os procedimentos e a pintura de Berliner como *locus* de vigência de aspectos primários da oralidade, assim como questões da performance e do mito, trazendo à tona mais uma via de compreensão da pintura, sendo ela também possibilidade de espaço de resistência à relação com o mundo somente pela via da razão. Tomamos como base o pensamento de Walter Ong (1998), Paul Zumthor (1993) e Michele Simonsen (1987), entre outros autores, cujas visões nos auxiliaram na perspectiva de uma compreensão mais ampla sobre a pintura e os procedimentos que a envolvem, dando-nos a perceber a presença da oralidade, também nessa esfera, de modo a ampliar a apreensão sobre as relações entre a humanidade e o mundo.

Palavras-chave: Pintura; Oralidade; Desvio; Processo criativo.

Abstract: We will examine the pictorial process and painting relating literature and orality. We will address the procedures of the Brazilian visual artist Eduardo Berliner (1978) and one of his paintings, *Leda and the Swan* (2015), in which the artist takes up one of the Greek myths. Broadly speaking, the studies of orality are seen as the retrieval of a fundamental feature in the establishment of relations between human beings and the world, which, although invisible, is in force. Thus, through the deviations established in the analyses, we will establish Berliner's procedures and painting as the validity locus of primary aspects of orality, as well as issues of performance and myth, bringing to light yet another way of understanding a painting, which is also the possibility of a space of resistance to the relationship with the world only through reason. We draw from the thoughts of Walter Ong, Paul Zumthor and Michele Sominsen, among other authors, whose visions have helped us build a broader understanding of painting and its procedures, giving us insight into the presence of orality, also in this sphere, in order to broaden our perception of the relationship between humanity and the world.

Keywords: Painting; Orality; Deviation; Creative process.

⁵⁵ Doutoranda do PPG em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Cultura Visual pela FAV/Universidade Federal de Goiás. Professora do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina.



Introdução

Os objetos, hoje, objetam. No futuro, objetos e gestos revestir-se-ão porventura da dignidade perdida. A palavra amor, um pedaço de pão, a letra A, deixarão assim de ser acidentes mortais da vida quotidiana. Dessacralizados, voltarão a ser tão decisivos como a mais ínfima pincelada que o pintor realizou no quadro. E cada uma destas pinceladas revelará a estrutura do mundo.

Ernesto Sousa

O que, no jogo de tensão provocado por formas e cores, é possível ser ouvido? No presente estudo, desenvolver-se-á a tentativa de estabelecer e/ou reconhecer elementos com os quais possamos compreender e apreender a produção pictórica do artista brasileiro Eduardo Berliner na esfera do que as perguntas que aqui orbitam permitem como possibilidade de resposta.

O que há como pano de fundo, além das detecções dos traços de oralidade, é a compreensão ou o desvelamento do papel da arte (seja ela literária ou pictórica) de superar os achatamentos e simplificações advindos do projeto moderno de civilização, que privilegia a razão como medida de compreensão e definição de mundo.

A partir da pergunta feita por Ernesto Sousa, que intitula um de seus textos publicado em 1968, *Oralidade, futuro da arte?*, o autor lança, para o futuro, uma perspectiva da totalidade das coisas, de nós mesmos e dos outros, na qual as relações não mais se dariam a partir de suas funcionalidades e essa possibilidade residiria, possivelmente, na retomada daquilo que foi abandonado ou simplesmente esquecido (SOUSA, 2011 p. 41-42). Foi a partir da pergunta do autor que surgiram as duas indagações que intitulam este texto num aparente paradoxo. O próprio estudo se dará como possibilidade de resposta, ao evidenciar o existente que não é percebido pela via do visível: a oralidade.

Eduardo Berliner e os pontos disparadores para a investigação

O artista tem uma produção que passa a figurar no cenário nacional e internacional desde meados de 2008, ano da aquisição do Prêmio CSI Marcantonio Vilaça. Depois disso, foi convidado para expor na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2010, e tem mantido uma produção constante, participando de importantes mostras e exposições individuais e coletivas, dentro e fora do país.

A perspectiva adotada para o engendramento das questões levantadas se dá, também, a partir do caráter processual, algo evidente na pintura do artista em questão. Embora o caráter processual seja inerente a toda e qualquer produção, não necessariamente artística, referimo-nos aqui à sua evidência como mais uma das pistas que reiteram o sentido de determinadas obras. Num breve retrospecto, notamos no Romantismo, que negava fatores como a racionalidade e a representação, o aparecimento do caráter processual e tomamos como exemplo as pinturas de Turner (1775-1851). No Impressionismo, o caráter processual passa a ganhar mais evidência e não nos faltam exemplos, como as pinturas de Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919) e Morisot (1841-1895). Seguimos nos deparando com a evidência da processualidade nas obras ao longo de outros movimentos artísticos, assim como nas Vanguardas Artísticas Europeias do início do século XX e, do mesmo modo, seguimos com esta detecção para momentos importantes como a *Action Painting* norte-americana na década



de 1950, movimento que nos direciona para a ideia de performatividade como um dado do aspecto processual na pintura.

O ponto de partida para este estudo envolve o que o próprio artista diz sobre seu processo em vídeos recentes sobre sua produção. Neste ponto, estabeleceremos relações entre algumas de suas falas e aspectos da oralidade, advindos do pensamento de Walter Ong e de Paul Zumthor. Em seguida, faremos o paralelo entre a pintura, em linhas gerais, desde o processo e a evidência da processualidade em sua materialidade, até as possibilidades de fruição e a performatividade, segundo Zumthor, estabelecendo a ideia de jogo como uma estrutura ampla. Por fim, a partir da pintura *Leda e o Cisne*, organizaremos, em princípio, uma leitura formal para, a partir dela, seguirmos evidenciando, com mais amplitude, suas possibilidades de sentido.

Pintura como gênero: desvio

A pintura é um silêncio? O modo mais comum e restrito de resposta, ou seja, a partir de um olhar meramente funcional, seria: sim, a pintura não fala. Ela nasce como pintura, para ser pintura e, portanto, atua nessa esfera da linguagem, a da visualidade. A essa possibilidade de explicação, é necessária a abertura da superfície de compreensão, sendo a pintura, também, algo que compõe o mundo, faz parte do campo gerador de sentidos numa dinâmica que pode nos levar à totalidade das coisas, na qual os sentidos se interpenetram, são atravessados uns pelos outros e se complementam. Neste estudo, será restituída à pintura a face que a compreensão de mundo, apenas pela via da razão, abrevia.

Para tanto, a ideia de desvio será dada pela tomada de empréstimo da concepção de romance de Bakhtin (1998) para então encontrarmos na pintura de Berliner, por essa mesma via, as marcas da oralidade primária a partir do pensamento de Walter Ong (1998). Para Bakhtin: “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...]. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998, p. 397). A ideia é a de nos atermos a um tipo de pintura à qual essa definição caiba, salientando a prematuridade de tomá-la como definitiva, já que a presente pesquisa não toma como base um amplo aspecto investigativo. Por ora, com base na extensão deste estudo, a convergência entre a concepção de romance de Bakhtin e uma possível definição pictórica, se dará a partir do que Nicolas Bourriaud indica como um dos pontos de conquista da pintura moderna e que, na concepção do autor, é fundamental para a compreensão das relações entre arte e vida na contemporaneidade; segundo ele,

A primeira luta da pintura moderna consistiu, evidentemente, em conquistar sua autonomia expressiva, mas tal reivindicação não passava do prelúdio de uma luta de morte contra a nova ideologia do trabalho: a arte moderna se dá pelo objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

O que nos leva a compreender a pintura como espaço de acontecimentos que não são previamente calculados, como uma atividade não submetida a uma lógica decorrente de operações correlatas a outros tipos de trabalho e que, no limite, converge com um modo de conceber a vida, ligado aos movimentos nela engendrados, próximo das experiências vividas. É neste ponto que se inicia a possibilidade de deslocamento daquilo que Walter Ong evidencia como próprio do modo como se dá a formulação do conhecimento na cultura oral, pois



Na ausência de categorias analíticas aperfeiçoadas, que dependem da escrita para organizar o conhecimento distante da experiência vivida, as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento como uma referência mais ou menos próxima ao cotidiano da vida humana, assimilando o mundo estranho, objetivo, à interação imediata, conhecida de seres humanos (ONG, 1988, p. 53).

Esse aspecto mais direto nos aproxima da concepção de totalidade, distanciando-nos de designações e, portanto, do modo, *apenas*, funcional das coisas. Ainda assim, tudo pode “funcionar”, mas a diferença, nesse sentido, reside na interação com a amplitude de possibilidades que nós, os outros, as coisas e toda a sorte acontecimentos, portanto, oferecem cotidianamente de modo direto e não previamente calculados. Num movimento de maior amplitude, podemos nos reencontrar com a “dignidade perdida”, conforme Souza (2011) aponta.

Silêncio

No caso de Berliner é a consciência da intransponibilidade entre o dizível e o visível (entre a compreensão oral e a coisa em si) que fará que ele busque outra sintaxe visual, cuja narrativa vai impregnar a imagem não mais pela ideia da forma como fôrma, mas através da forma que se transmuta constantemente pela metamorfose.

Marcio Doctors

Em um vídeo, Eduardo Berliner fala sobre o tempo em seu processo de preparação para o trabalho. Para ele, a pintura tem início antes mesmo que algo passe a figurar em suas telas, que, em geral, são de grandes dimensões. Nessa extensão de tempo, o artista fala sobre o cessar gradativo dos *diálogos internos e do ruído do mundo*, que passam a dar lugar ao processo como agente e, assim, segue na constituição pictórica. Segundo o artista: “a partir de um ponto o processo age como coautor; o processo conta uma história em paralelo, que não é linear [...] é uma pintura”. Sobre parte de seu repertório, ele comenta: “costumo trabalhar coletando, registrando minhas percepções do mundo: coisas que eu vejo, coisas que eu ouço”⁵⁶.

Dado esse estágio, o que se instaura em suas pinturas são elementos do mundo, os que o artista coleta no transcórre dos dias, assim como os que residem em sua memória. A partir da movimentação processual e do silêncio no ato criativo, esses elementos se reorganizam na tela, seguindo a ordem constitutiva da linguagem. Estabelecem-se, então, novos jogos de sentido.

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. [...]. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória [...]. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

⁵⁶ Trecho do programa de TV sobre arte contemporânea, CATÁLOGO, criação do diretor Marcos Ribeiro. Produzido pela TV Imaginária Produções, é uma realização do canal de TV a cabo CANAL BRASIL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ> Acesso em: 8 ago. 2020.

Em comentários sobre seu processo de criação, notamos que a memória é também um dos grandes agentes e é possível observar o paralelo acerca do que Ong (1998, p. 50) nos diz sobre o caráter das formulações nas tradições orais, já que

Não há nada para retroceder fora da mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada. Por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar na pintura como um modo de fixar o aspecto fugidioso da mente; entretanto, trata-se de uma compreensão apressada. Embora estejamos falando sobre aspectos processuais, ou seja, os que antecedem a imagem final, é possível também compreender o caráter indeterminado e incerto daquilo que se apresenta na própria pintura. Segundo Blanchot (1987, p. 84), “Cada obra, cada momento da obra, volta a pôr tudo em questão, e aquele que deve apenas ater-se-lhe, não se atém, portanto, a nada. Seja o que for que ele faça, a obra retira-o do que ele faz e do que pode”. Ou seja, uma pintura pode ser um tipo de experiência diversa a cada vez que com ela nos defrontamos. Assim, conectamo-nos com seu aspecto de totalidade, pois já não nos veríamos mais, em relação a ela, a partir de trajetos pré-definidos, tendo o aspecto fugidioso como uma constante, desde o que antecede o próprio processo, atua na processualidade e se faz presente na obra finalizada.

Pintura e performatividade

Como dito inicialmente, a processualidade passou a figurar no campo dos sentidos e nos interessa pensá-la como um aspecto que guarda em si um dado performativo. De modo bastante elementar, pensaremos no dado performativo como o conjunto dos gestos que geram determinada obra, aqui, no caso, a pintura. Para tanto, tomaremos de empréstimo o sentido de performance como *jogo* de Zumthor. Em suas palavras: “A performance é jogo, no sentido mais grave, senão no mais sacral, deste termo” (ZUMTHOR, 1993, p. 240), e esta definição implica uma estrutura de compreensão mais complexa, que abrange o conjunto de gestos ora mencionados, perceptíveis, também, a partir de uma visualidade.

Em *A letra e a Voz*, livro publicado em 1993, Zumthor apresenta questões relativas ao texto e à imagem, referindo-se às iluminuras, atestando a correspondência e a complementariedade entre as dimensões visuais e auditivas e, novamente, tomamos tal perspectiva para vislumbrarmos as possibilidades relacionais com a pintura, compreendendo aspectos da recepção na estrutura complexa de jogo mencionada anteriormente:

O diálogo visualizado, por oposição ao texto que constitui materialidade em seu lugar, volta-se para a ordem sensorial. Restitui o olho as condições empíricas, concretas, das percepções “naturais”. O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos cita a intencionalidade naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora (ZUMTHOR, 1993, p. 125).

A respeito das pinturas no modo como hoje as concebemos, Zumthor (1993, p. 125) afirma que a diferença de procedimentos entre elas e as imagens medievais reside na “ausência da narrativa explícita”. Em outra passagem, o autor relaciona a pintura à oralidade, retomando as palavras de um trovador medieval:

A pintura – explica no século XIII Richart de Fournival para justificar a ilustração de seu *Bestiaire d’amour* – tem por virtude tornar presentes as coisas comemoradas... como o faz a palavra pronunciada, no momento em que se escuta; o texto de Richart é claro e não faz referência à escritura, mas somente à percepção auditiva. No triângulo da expressão, a imagem tem sua

parte ligada com a voz. A imagem também só se comunica na performance (ZUMTHOR, 1993, p. 127, grifos do autor).

Retomando a noção de desvio, seguimos com o autor no caminho que sugere sua frase: *A imagem também só se comunica na performance*, a partir de suas considerações em *Performance, recepção e leitura*, publicado em 2007, ao nos dizer sobre o *olhar versus ler*:

O olhar não pára de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros *sentidos*. A vista direta gera assim uma semiótica selvagem, cuja eficácia provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca. O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disto e, como reflexo, exige a interpretação (ZUMTHOR, 2007, p. 72, grifos do autor).

Embora descreva tal ciclo para falar do que se perdeu em potência na leitura de um texto simplesmente decodificando-o, saltando a etapa do olhar e indo diretamente para a noção a que corresponde aquele conjunto de caracteres, talvez seja possível, ainda, verificar tal circularidade diante de uma pintura, experienciando-a em sua completude.

A compreensão da arte, literária ou pictórica, como evento, um acontecimento em meio à vida que nos atravessa em sua complexidade sinestésica, que nos recobra sobre as *coisas* em sua totalidade e não em suas finalidades, como apregoou Ernesto Souza, parece ser inevitável. Faz sentido, então, recuperar a abertura da definição bakhtiniana de romance, cujas raízes se encontram no modo de vida do medievo (BAKHTIN, 1998) para pensar a pintura, assim como as noções zumthorianas medievalistas e pré-textuais, recuperando assim o que a autoridade do poder pela racionalidade nos fez esquecer.

Leda e o Cisne na tradição da pintura: mito, lenda e tradição oral

Na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente.

Walter Ong

Leda e o Cisne foi um tema repercutido com intensidade e é possível vislumbrarmos a força dessa reverberação no salto desde a sua origem na oralidade até seus desdobramentos contemporâneos. Entretanto, este não é o modo mais adequado de se perceber a produção acerca de tal lenda, como um ponto que repercute, sendo ela o originário de tantas produções em diversos meios, no tempo e no espaço.

O modo mais adequado reside em, ao percebermos tal produção como *repetição*, voltarmos-nos ao seu princípio, ou seja, àquilo que, da própria lenda, ressoa na frequência da vida. Segundo Simonsen (1987, p. 5, grifos da autora), “O *mito* está entre os principais gêneros narrativos populares representados na Europa, juntamente com a *gesta* ou saga, o *conto*, a *lenda* e a *anedota*”.

O *mito*, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos. [...]. A lenda, relato de acontecimentos tidos como verídicos pelo locutor e seu auditório, é localizada: as definições de tempo e de lugar integram o relato (SIMONSEN, 1987, p. 6, grifo da autora).

Assim, vemos que a longevidade do tema se deve à constatação da presença da cultura oral, em concomitância à cultura quirográfica, como uma constante, ainda que seja possível notarmos os diferentes níveis de influência de uma sobre a outra. E é essa constância, ou seja, a própria vida, que mantém ativo o que reside na lenda. Segue abaixo uma breve versão:

OS AMORES DE ZEUS

O rei dos deuses não se dedicava apenas a desgraçar os homens. Também procurava fazer as mortais felizes, sobretudo aquelas que lhe agradavam... e foram muitas. Embora fosse casado com a deusa Hera, Zeus teve inúmeras aventuras amorosas. Sua legítima esposa era ciumentíssima e não gostava nem um pouco das escapulidas do marido. Quando vinha a saber que ele tinha ido visitar uma mortal, ficava louca de raiva. Sua cólera só se aplacava quando ela se vingava da mortal ou dos filhos que essa mulher tivera com o deus. Hera estava sempre de olho em Zeus, que fazia de tudo para escapar à sua vigilância.

Zeus gostava de assumir a aparência de algum bicho a fim de evitar a desconfiança de suas bonitas vítimas. Usou dessa artimanha para se aproximar da bela Leda. A jovem acabara de se casar com Tíndaro, rei da Lacedemônia. Zeus se transformou em cisne e, fingindo-se perseguido por uma águia, refugiou-se junto da jovem rainha, que o acolheu em seus braços. Aproveitando-se dessa terna proteção, ele se uniu a ela e lhe deixou dois ovos de tamanho incomum. De um nasceram dois gêmeos, Castor e Pólux; do outro, duas irmãs, Clitemnestra e Helena. Essa união permaneceu secreta, e Tíndaro acreditou que tinha dado quatro filhos à sua jovem esposa (POUZADOUX, 2001, p. 16).

Foram muitos os artistas que retrataram *Leda e o Cisne*, como Leonardo da Vinci, Tintoretto, Giovanni Boldini, Matisse, Cézanne e tantos outros. Apesar da pluralidade iconográfica suscitada pelo tema, através do tempo e de diferentes momentos artísticos, o destaque é para três obras, a partir das quais – Figuras 1, 2 e 3, todas de mesmo título: *Leda e o cisne* – serão salientados apenas alguns aspectos para, a partir deles, observarmos, no item subsequente, a pintura feita por Eduardo Berliner. Na obra do francês Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824 -1887), escultor francês – Figura 1 – temos ainda muito da gestualidade e dos padrões clássicos da representação. Na tela de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), pintor brasileiro – Figura 2 – a dinâmica é intensa tanto na espacialidade, quanto nos aspectos pictóricos, e nos revela, em sua figuração, o caráter erótico da lenda. Em *A Leda e o Cisne* de Cy Twombly (1928-2011), artista norte-americano – Figura 3 –, nos deparamos com a pura intensidade com que se apresentam os aspectos gráficos, entremeados por delicadas passagens cromáticas.

Figura 1 – *Leda e o Cisne* (1870)



Albert-Ernest Carrier-Belleuse, terracota fundida, Altura (sem base): 14 1/2 pol. (36,8 cm), Metropolitan Museum of Art, NY.

Figura 2 – *Leda e o Cisne* (1947)



Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

Figura 3 – *Leda and the Swan* (1962)



Cy Twombly, óleo, lápis e crayon sobre tela, 190,5 x 200 cm. MoMA, NY.

***Leda e o Cisne* de Berliner**

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem.

Georges Bataille

Figura 4 – *Leda e o Cisne* (2015)



Eduardo Berliner, óleo sobre mdf, 170 x 170 cm.

Na pintura de fundo escuro, nota-se a vibração de uma cena. As pinceladas são marcadas e vigorosas, geram movimento. As figuras, em tons mais claros, saltam em primeiro plano e tal contraste também gera certa movimentação. São ao todo – em princípio – quatro elementos que brotam do fundo escuro: uma figura humana feminina e três cisnes; um deles de corpo inteiro, cujo bico invade a boca da figura humana, ao mesmo tempo em que é segurado por ela pelo pescoço. Dos outros dois cisnes só se vê a cabeça no canto direito e inferior da tela, ambas surgindo de uma massa mais escura e densa. Na figura feminina, há o movimento compositivo das pinceladas, mas, ao mesmo tempo, nota-se a rigidez que beira à figuração de um boneco. Na parte dos cabelos dessa figura, é possível enxergar também a cabeça de mais um cisne, que, no caso, seria o quarto. Seguindo em observação por este ponto pelo fundo da tela, dá para perceber a continuidade de seu corpo, sugerida pelas nuances disformes do plano escuro. Observando a parte inferior da pintura, na saia de Leda, é possível perceber as duas mãos da figura se tocando pelas extremidades dos dedos, sendo a da direita uma espécie de rastro do processo pictórico, atestando o caráter dúbio, já que seria esta a mesma mão a segurar a figura de um dos cisnes pelo pescoço. O caráter de dubiedade aparece, pelo menos, duas vezes em toda a pintura.

Um dos aspectos principais da lenda, intensamente explorado nos exemplos anteriores, é o erótico. À primeira vista, é possível atestar a ausência de tal aspecto na versão de Berliner. Quando o artista fala sobre suas produções, é recorrente a afirmação de que, ao sobrepor uma coisa à outra, a pintura não é mais sobre nenhuma delas, mas sobre uma terceira coisa.

Ainda assim, ao manter o título, invariavelmente somos levados à lenda e ao seu teor. Esse é o ponto em que somos colocados num jogo com os sentidos, compreendendo e percebendo a pintura para além de seu caráter representativo, tal como diz Marcio Doctors ao compreender a produção do artista: “Quando percebi que a questão de Eduardo Berliner na pintura era a radicalidade do visível, entendi, então, o que me atraía na sua obra: diante da realidade e do real não há recuo possível. [...] a arte é em potência; não representa nada [...]” (DOCTORS, 2015, s. p).

Retomando Ernesto Sousa, pelo menos nessa situação, é como se o objeto não objetasse. Não há aqui a representação do caráter erótico, mas seu próprio teor. Na pintura de Berliner, Leda está vestida e de branco, mas, na face escura que percorre o fundo de toda a área pictórica, constituída por pinceladas densas, vigorosas e agitadas, ela é o próprio cisne, o cisne, por sua vez, é Leda. Eles fundem-se na escuridão da tela, no espaço *interdito* da pintura. Nessa *repetição* do mito, na cena aparecem “as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídico” (SIMONSEN, 1987, p. 6). Retornamos, então, a um ponto do que já foi dito acerca da lenda e do mito, redimensionando-o para o que pulsa no caso de *Leda e o Cisne*, agora, segundo Bataille:

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva (BATAILLE, 1987, p. 62).

Desse modo, o teor erótico não está representado, como no caso das versões da lenda de Monteiro e Carrier-Belleuse; ele é o que se apresenta na vertigem e radicalidade dos gestos, na massa densa de tinta espalhada pela tela, na sensualidade de cada pincelada. Apresenta-se, então, cada elemento, tomando de empréstimo o termo de Derrida (*apud* Deleuze), em seu aspecto “figural” – quando, mesmo não abrindo mão da figuração, como foi o caso na versão de Cy Twombly, opõe-se ao figurativo (DELEUZE, 2007). Nesse sentido, a escassez de vida da figura humana, e do mesmo modo no cisne negro, revela o ponto máximo do erótico, segundo Bataille, a própria morte na fusão com o outro, já que “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 85).

Considerações finais

Qual a voz da pintura? Tudo o que nos atravessa, depreendendo de seu campo e, simultaneamente, convergindo para ele. Esta é a sua voz e ela, entre outras nuances, compõe a esfera da linguagem de uma cultura, ainda que esta se perceba como sendo “da escrita”, nos movimentos mais e menos sutis da vida. O fato é que os aspectos da oralidade e da escrita coabitam e, em níveis distintos, alteram-se mutuamente, num processo contínuo de transformação nas qualidades de ambos. Isso tudo pode ser invisível.

Neste estudo, ainda que de modo incipiente, tratou-se de compreender aspectos da oralidade pela via da pintura e isso nos indica a possibilidade de ampliação do campo desses estudos. Ao mesmo tempo, ampliaram-se também as possibilidades de recepção, compreensão e análise do campo pictórico.

Embora tenhamos considerado uma pintura de Berliner em específico, notamos que, em sua produção como todo, o artista retrata situações aparentemente banais; no entanto, suas configurações – paleta cromática, aspectos gestuais, espacialidade, sobreposições e justaposições – apresentam a radicalidade com que seus temas nos são apresentados, desvelando o aspecto vertiginoso e limítrofe. Em suas pinturas é possível observar estruturas que se repetem, que se sobrepõem, numa formulação visual mais “agregativa” do que “analítica” (ONG, 1998). É como se aquilo que *sabemos* se intensificasse (ou entrasse em xeque) na contundência que ganha ao tornar-se pintura, seja com golpes sutis ou não de presença, jogando com o que pensávamos ter apreendido do mundo até então.

Nas páginas finais de *A letra e a voz*, Paul Zumthor fala sobre a necessidade da quebra do ciclo hegemônico que a “literatura” passa a exercer na era clássica, primeiro na Europa e depois na América, servindo ao Estado. Contrapõe essa situação ao papel do texto poético medieval como tendo sido útil (ZUMTHOR, 1993). Finalizo com suas palavras, compreendendo a equivalência da expressão *discurso literário* como correspondente à pintura, assim como as demais formas de arte, quando diz que “nada impedirá o discurso literário, ainda que contra os sujeitos que o proferem, de visar a uma totalidade, e esta, o mais das vezes, de ser recuperada e identificada a uma Ordem” (ZUMTHOR, 1993, p. 284).

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&M Editores, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Farnoni Bernardini *et al.* São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a reinvenção de si**. Tradução Dorothee Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.



DOCTORS, Marcio. **Eduardo Berliner** | A presença da ausência. Rio de Janeiro: Site da Galeria Casa Triângulo, 2015. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/137/a-presenca-da-ausencia-marcio-doctors/> Acesso em: 13 ago. 2020.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

POUZADOUX, Claude. **Contos e lendas da mitologia grega**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMONSEN, Michele. **O conto popular**. Tradução Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUSA, Ernesto de. **Oralidade, futuro da arte?** e outros textos. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. p. 23-42.

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

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

Vídeos

ARTE! Brasileiros - Eduardo Berliner fala sobre “Corpo em Muda”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6DFgwbCWBZc> Acesso em: 9 ago. 2020.

Trecho do programa de tv sobre arte contemporânea, CATÁLOGO, de Marcos Ribeiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ> Acesso em: 9 ago. 2020.

Imagens

Figura 1 Leda e o Cisne - escultura da coleção do Metropolitan Museum of Art NY. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206819> . Acesso em: 8 ago. 2020.

Figura 2 LEDA e o Cisne. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2506/leda-e-o-cisne>. Acesso em: 8 ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Figura 3 Leda e o Cisne de Cy Twombly. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80083> Acesso em: 10 ago. 2020.



Figura 4 A imagem da pintura do artista Eduardo Berliner está em seu portfólio, publicizado pela Casa Triângulo, galeria de arte que o representa. O material está disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf Acesso em: 10 ago. 2020.

[Recebido: 15 ago 2020 – Aceito: 15 out 2020]

Midiartivismo em *Tempos de pipa*: música, poesia e arte a favor do ativismo social**Mediartivism in *Tempo de pipa*: music, poetry and art as social activism**Ricardo Oliveira de Freitas⁵⁷

Resumo: O texto apresenta discussão teórica e conceitual acerca do fenômeno do midiartivismo, um neologismo formado pelas palavras *mídia*, *arte* e *ativismo*, que pode ser traduzido como qualquer ação ou iniciativa que faz uso de expressões em arte e recursos de mídia a favor de uma causa, sempre social e política, quando expõe problemas e prioridades de determinado grupo ou comunidade. Para tanto, realiza uma leitura crítica da narrativa audiovisual e poética, *Tempo de Pipa*, de Breno Silva, integrante de coletivos de arte e mídia atuantes na periferia de Salvador, Bahia. O videoclipe é ilustrativo das ações midiartistas e insurgentes que eclodem nas muitas periferias pelo Brasil afora, resultantes da participação de diversos artistas intimamente ligados a coletivos artísticos criados nos últimos anos, além de ser fruto do trabalho colaborativo e do associativismo que integra artistas, eles próprios, marcados por traços e recortes de minoridade e pelo comprometimento com produções contra-hegemônicas que inspiram resistência, dissidência e transformação.

Palavras-chave: Midiartivismo; Coletivos; *Tempo de Pipa*.

Abstract: This paper aims to present a theoretical and conceptual discussion about the phenomenon of midiartivism, a neologism formed by the words media, art and activism, which can be translated as any action or initiative that uses expressions in art and media resources in favor of a cause, always social and political, when it exposes problems and priorities of a certain group or community. For this reason, the paper performs a critical reading of the audiovisual and poetic narrative, *Tempo de Pipa*, by Breno Silva, a member of art and media collectives working on the outskirts of Salvador, Bahia. The video is illustrative of a midiartist action, since it is a product resulting from the participation of several artists closely linked to artistic collectives created in recent years in the most diverse peripheries throughout Brazil, in addition to being the result of the collaborative work and the associativism that integrates artists, themselves, marked by minority traces and by their commitment to against hegemonic productions that inspire resistance, insurgence, dissent and transformation.

Keywords: Midiartivism; Collectives; *Tempo de Pipa*.

Introdução

da boca pra fora reproduzo minha visão
de fora pra dentro nem sempre quem bate esquece
a morte aqui é viva
e o otimismo é a última coisa que aparece⁵⁸

⁵⁷ Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Titular Pleno da UNEB/Campus I, Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos das Linguagens – PPGEL/UNEB.



(SILVA, 2020).

Em julho de 2020, foi lançado o videoclipe do *rap* música-poesia *Tempo de Pipa*, de Breno Silva⁵⁹. Seria mais uma das muitas novas produções que alimentam o panorama musical baiano, não fosse o fato de tanto a música como o videoclipe terem sido produzidos através daquilo que tem tomado corpo entre integrantes de grupos e comunidades desprivilegiadas no Brasil nos últimos anos: o trabalho colaborativo, o associativismo, a arte e a mídia a favor da causa social e política feitas pelas mãos de muitos sujeitos.

Tempo de Pipa é resultado da participação de diversos artistas intimamente ligados a coletivos artísticos, tais como o selo Balan'agulha, o Coletivo Pé Descalço e o Corvo Vermelho Produções, que fazem a produção executiva e a distribuição do trabalho. A própria constituição do produto é característica da ação de coletivos. *Tempo de Pipa* é composto pelas vozes de Breno Silva e Sued Nunes; pela poesia de Breno Silva; pela fotografia de Gabriel Moreno, Jomar Fonseca e Thiancle Carvalho; pela montagem de Thiancle Carvalho e pela produção do mesmo Breno Silva e Marvin Pereira.

Meu interesse pelo videoclipe deve-se ao fato de ser produto resultante do trabalho coletivo, isto é, ser fruto do fenômeno de proliferação de coletivos, de grupos de artistas ou de artistas individuais que utilizam recursos de mídia e expressões em arte para exporem suas causas, tornando públicas suas demandas, seus problemas e suas prioridades, quando constroem narrativas contra-hegemônicas sobre si.

Tempo de Pipa também é ilustrativo da importância dos coletivos, do trabalho colaborativo, dentro de um projeto de produzir midiativismo, que vem criando frutos a partir de 2010, em Sussuarana, bairro da periferia de Salvador; num primeiro momento, com a criação do coletivo Mídia Étnica, e, logo depois, com o surgimento do coletivo Sarau da Onça, desfocando a atenção sobre o lócus tradicional de produção de cultura e arte na cidade (Orla e Centro) para a região da Península, periferia de Salvador.

O texto ora apresentado, fruto da pesquisa que venho desenvolvendo desde 2017 sobre midiativismo, presta-se a contribuir para uma discussão teórica e conceitual acerca do fenômeno, a partir da leitura crítica da narrativa audiovisual e poética de *Tempo de Pipa*. Para tanto, sigo o que foi estabelecido por Penafria (2009), ao assumir que, aqui, não faço uma análise audiovisual, mesmo que esse tipo de metodologia apareça como elemento de apoio à leitura crítica e à discussão teórica e conceitual, que é o que realmente veremos.

Midiativismo: arte e a mídia a favor do ativismo social

Midiativismo é qualquer ação ou iniciativa que faz uso de expressões em arte e recursos de mídia a favor de uma causa. O termo é um neologismo formado pelas palavras *mídia*, *arte* e *ativismo*, que, de modo geral, traduz toda produção em arte que utiliza recursos de mídia, a fim de tornar pública uma ou muitas questões de interesse de determinado grupo ou comunidade – quando fala à sociedade e aos seus dirigentes. Por isso, o midiativismo também pode ser entendido como uma expressão política que toma formas artísticas e midiáticas; ou, ainda, uma expressão artística e midiática que toma forma como ação política.

Para Rui Mourão, arte e o ativismo possuem características distintas. Ao passo que arte é da ordem do simbólico, o ativismo é da ordem da realidade – já que intervém, mesmo que através de ações simbólicas, diretamente, na vida, na existência. Ao passo que a arte se

⁵⁸ Todos textos que aparecem alinhados à direita são trechos da poesia *Tempo de Pipa*, de Breno Silva (2020). Mantive a escrita do texto como encontrada no vídeo disponibilizado no *Youtube*.

⁵⁹ Agradeço ao Breno Silva, autor da poesia e idealizador do vídeo, pelas contribuições compartilhadas na pequena e rápida “entrevista bate-papo” concedida através da rede social *Instagram*, em agosto de 2020.



constrói através de ações individuais, devido à preocupação com as questões relativas aos aspectos da autoria, o ativismo é sempre uma ação coletiva, feita por muitas mãos, mentes, corpos e vozes – pois, se a arte reinterpreta o mundo, o ativismo existe para transformá-lo. Entretanto, como lembra o autor, há muitas zonas de convergência, elos e traços de comunhão entre uma e outra esfera, como quando tanto a arte como o ativismo “se posicionam no mundo sonhando com outros mundos” (MOURÃO, 2015, p. 54).

Isto é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. Algumas dessas reverberações, pela assumida interseção artística/ativista, são já chamadas de “artististas” (MOURÃO, 2005, p. 54).

A mídia, o terceiro elemento no tripé do midiativismo, participa, nesse jogo comparativo e dicotômico, como o elemento aglutinador das disparidades, ao romper e subverter com os limites entre um domínio e outro. Afinal, como lembra o mesmo Mourão (2015, p. 54):

Começando por uma perspectiva alargada, do tipo holístico, que entre inclusive em aspetos semiológicos, podemos desde logo desestruturar os argumentos categóricos que separam as águas entre o domínio da arte e o domínio do ativismo, colocando questões como: Operando arte e ativismo com simbolismos, que fronteira separa o simbólico que permanece apenas no simbólico – se tal é possível – do simbólico que intervém no real? Não será sempre a partir de intersubjetividades simbólicas – via conceitos, imagens, palavras, objetos ou atos – que tanto procedemos à compreensão e representação (incluindo artística), como atuamos no real (incluindo o ativismo)? Até que ponto as diferenças ao nível das categorizações culturais do simbólico não derivam de meras convenções de posicionamento assumido e permitido em cada enquadramento definido num determinado momento e contexto? Enquadramento que sendo definido simultaneamente ao nível individual e coletivo – categorias psicoculturais parte e resultado uma da outra –, consequentemente problematiza o que na criação artística é produção individual ou no ativismo se faz apenas pelo coletivo.

O ativismo tem sido, corriqueiramente, traduzido como as expressões que fazem uso do corpo como suporte para expressar ou comunicar, a depender da interpretação que se faz de determinada ação ativista. Como se concretiza através de performances, quase sempre efêmeras e momentâneas, o uso de recursos de mídia tem sido recorrente. Essas tecnologias (de informação e comunicação) servem tanto ao registro da iniciativa, ao manterem a imortalidade da ação e performance, como se prestam a elemento da obra em seus termos técnicos, propriamente.

Apesar de tomar como objeto uma obra videográfica, produzida a partir de uma poesia cantada, musicada e interpretada, considero que, *Tempo de Pipa* não é menos uma ode ao corpo e à performance; sendo, ele próprio, o vídeo, o corpo que performa e, por isso, mídia e multiarte.

é que nós tá sem sorte desde quando inventaram o termo,
nós inventa arte enquanto vive pra suportar o medo
que minha escrita desabafa, eu não minto
mas não diz tudo que penso, é meu ódio resumido
(SILVA, 2020).

O midiativismo pode ser entendido como um conjunto de práticas que se afastam de modos clássicos do fazer político institucionalizado. Não são coletivos formados a partir da comunhão de ideologias, mas, tão somente, das articulações, negociações, compartilhamentos, afinidades, do amor pela arte e por determinada causa. Ao produzirem arte crítica às clássicas

representações divulgadas pela política institucional, os coletivos e artistas midiartistas redesenham as noções de política e de mercado.

É um novo mercado que surge no bojo da ascensão dos grupos e comunidades subalternizadas e do fortalecimento dos novíssimos movimentos sociais, expressão que tem sido utilizado para nomear recentes mobilizações sociais e políticas com forte repercussão na mídia⁶⁰.

Tanto como os coletivos de arte, os novíssimos movimentos sociais caracterizam-se pelas manifestações autônomas e apartidárias e, por isso, assemelham-se à experiência dos coletivos, no que confere autonomia a seus militantes (PEREZ; SOUZA, 2017).

Esse novo mercado também considera a efemeridade da obra e sua perpetuação através de uma obra de “segunda mão”, no mais das vezes, através do registro da ação ou performance.

No caso de *Tempo de Pipa*, como ocorre com a poesia e com a música, de modo geral, a obra se perpetua através do videoclipe que compõe uma outra obra – agora, acrescida de elementos visuais que participam do conjunto estético e semiótico constituintes da pauta tema central da obra basilar.

No caso específico da ação política, o midiativismo se afasta das formas institucionalizadas do fazer político ao promover encontros regidos menos por razões ideológicas e mais pelo compartilhamento de emoções, sentimentos e prazeres estéticos. A noção de nova forma de se fazer política, novos usos de novas e velhas mídias, novas expressões em arte e um novo mercado artístico e midiático aponta para a importância do midiativismo ao construir novos rumos para as experiências do sensível.

Como arte interessada, o midiativismo produz táticas conceituais, simbólicas e estéticas, numa perfeita combinação entre arte e pensamento⁶¹. Além disso, o midiativismo tem como qualidade o fato de agir no âmbito da cultura. Por isso, é correto afirmar que as práticas midiartistas são sempre intervenções culturais, assim como práticas sociais comunicativas, elaboradas por artistas-ativistas⁶².

Coletivos: o associativismo no uso das mídias radicais alternativas

Coletivos são grupos de pessoas que se reúnem, produzem e elaboram ações e pensamento em torno de um tema, criando um tipo de associativismo. O termo é sempre autodesignativo e se caracteriza pelo fato de traduzir as “novas formas de mobilização, distantes das organizações burocráticas e hierárquicas” (PEREZ; SOUZA, 2017, p. 3). Essas mobilizações são tanto sociais como culturais e artísticas e prezam pela multiplicidade de pautas, pela horizontalidade e pela participação antiautoritária, liberal, igualitária e progressista.

A presença em mídia é outra característica importante nas ações organizadas pelos coletivos. Como precisam expor suas causas junto à esfera pública política, a esfera de visibilidade midiática surge como importante, senão a principal, aliada.

Por isso, é correto afirmar que o uso e abuso dos recursos de mídia é uma ação tática para ocupação da esfera pública política a partir da participação em sua base ampliada, a mídia.

⁶⁰ Cf. Day (2005); Gohn (2008).

⁶¹ Cf. Rosas (2005).

⁶² Segundo Gonçalves (2012, p. 181), o termo foi criado pelo coletivo norte-americano *Critical Art Ensemble*, em 1996.



A criação de coletivos não é um fenômeno novo, como veremos adiante. Entretanto, a emergência desses grupos no atual cenário brasileiro e, por que não dizer, global, tem uma particularidade: ela surge no bojo do debate sobre as identidades dissidentes e minoritárias, trazido na esteira da alavancada dos estudos étnico-raciais, de gênero, dos estudos da interseccionalidade como sistema de opressão, dos estudos *queer*, dos estudos culturais, dos estudos decoloniais, da ampliação do acesso às TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação), do uso e abuso das mídias digitais, do expressivo mergulho das sociedades globais na rede mundial de computadores, do fortalecimento dos movimentos sociais, da ampliação do debate LGBTQIA+ na mídia, da ascensão das identidades não binárias, do combate ao racismo como condição elementar, da positivação dos guetos, das favelas, morros, cortiços e terreiros, da criação dos novos e novíssimos movimentos sociais. Como afirma Arturo Escobar (2005), esses estudos criam um espaço enunciativo cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas.

John Downing, em entrevista a Patrícia Cavalli, define mídia radical alternativa como caracterizada por tipos de mídias não convencionais. O autor credita às mídias não convencionais e alternativas o poder de transformar realidades políticas, econômicas e sociais. A mídia radical, ainda segundo ele, é uma forma de democracia, já que a dignidade do cidadão não é só ter direito à educação e saúde, mas, também, à arte e à comunicação ou, ainda, à mídia (CAVALLI, 2009). Nesses termos, Downing apresenta uma definição muito valiosa do que poder ser considerado uma mídia – definição essa que perpassa uma amplitude de suportes, veículos, expressões, sensibilidades e experiências estéticas.

Mídia é, entretanto, um conceito bastante amplo para Downing. Não apenas o rádio, a televisão, o jornal e o cinema constituem o universo das mídias, mas também as canções populares, incluindo aí a vitalidade da música negra de vários países; a dança afro-americana; o grafite praticado pelas gangues de jovens, principalmente na cultura *hip-hop* norte-americana, na antiga União Soviética e na Nigéria; o vestuário (que ele chama de *mídias têxteis*), sobretudo os trajes mais na Guatemala durante a ditadura militar, as *arpilleras* das mulheres chilenas durante o regime militar, as colchas sul-americanas usadas como comunicação clandestina, os broches e *buttons* de lapela; os adesivos de para-choques; o *rock* de garagem; o teatro popular, incluindo o teatro de rua de nosso Augusto Boal; [...] os filmes e vídeos populares e/ou políticos, incluindo a experiência da TV Maxabomba do Rio de Janeiro; a Internet radical; a tevê comunitária e de acesso público; a *culture-jamming* (utilização desviante dos símbolos culturais oficiais como oposição à finalidade a que se destinam), etc. (MACHADO, 2002, p. 13).

Downing (2002) lembra que muitas mídias são alternativas. Sobretudo, no que não são controladas por blocos monolíticos criados por grandes organizações comprometidas com os interesses do capitalismo. Mas, para ser radical, é preciso que se manifeste contra as forças de opressão, que permitam que seus usuários possam vislumbrar a liberdade e expressar suas ideias. Ela deve ser, sobretudo, combativa, no que se opõe a um modelo hegemônico de produção. Por isso, a mídia radical alternativa sempre se diferirá da mídia alternativa, pura e simplesmente, já que é uma expressão de subversão, dissidência, dissenção, de questionamento e crítica ao *status quo*, às pressões e construções hegemônicas. A mídia radical é, pois, sempre contra-hegemônica.

Por hegemonia, entendo o proposto por Antonio Gramsci, quando penso o midiartivismo como expressão de arte e mídia a favor de causas contra-hegemônicas. Para Gramsci (2004), a hegemonia pode ser definida por um movimento político majoritário, que preza pela manutenção do sistema capitalista e que organiza a sociedade em torno do domínio cultural e da liderança mantida através de órgãos de informação e da cultura. A contra-

hegemonia, por sua vez, seria a perspectiva oposta de futuro, que defende o engajamento das massas e a contestação pelas massas, ao invés da subordinação pura e simplesmente.

Nesses termos, o midiativismo seria um conjunto de ações e iniciativas a favor das causas dos grupos e das comunidades não hegemônicas, minoritárias, subalternizadas, desprestigiadas, desprivilegiadas, desfavorecidas – o que nos remete, mais uma vez, à ideia da alternatividade como proposta por Downing (2002).

A ideia de tornar públicas causas, problemas e prioridades de determinado grupo ou comunidade coloca em cena a noção de esfera pública política e de visibilidade midiática. Esfera pública, como conceito proposto por Habermas (1984), é o espaço social da representação (pública), que deve ser gerido pela argumentação, discurso, publicidade e privacidade e que funciona como mediador e lugar de conversa e influência entre o Estado e a esfera privada. A definição do conceito é ilustrativa da importância da ocupação dessa esfera, que é sempre política, já que é lugar de visibilidade de demandas, da exposição de problemas e de prioridades. A esfera de visibilidade midiática assume, assim, o importante papel de tornar acessível o debate público, funcionando como uma ponte entre sociedade civil, sistema político, cultura e política (MAIA, 2002).

A arte engajada e arte desinteressada

A participação de coletivos de arte e artistas na esfera pública e de visibilidade midiática nos afasta da ideia da arte contemplativa, daquela arte que transmite emoções, mas que nada diz. Também permite questionar se há, de fato, uma arte que nada diz, que é puramente contemplativa, mas, não necessariamente comunicativa, interpretativa. Nesse sentido, pode-se afirmar que toda arte, no que fala para fora de quem a produz, do artista, do autor, é sempre marcada por traços de intencionalidade. Por isso, ousa mesmo dizer que todo fazer estético, toda arte é, por excelência, política, já que está em constante diálogo com o mundo fora da obra. Por isso, é sempre uma arte atuante (MOURÃO, 2015).

Então sigo no contra-ataque dividindo
com quem soma
multiplicando os versos sem subtrair o que amo
faço jus aos que se foram e me inspiro em quem tá chegando
(SILVA, 2020).

Essas produções não são inéditas no cenário brasileiro da arte e da mídia. Artistas e grupos de artistas integrantes de grupos e comunidades subalternizadas falam das suas prioridades desde há muito tempo, sem considerarmos a cultura popular como a cristalização das manifestações do povo sobre a totalidade das instâncias que regem suas vidas. O samba, os grupos de escolas de samba, os nordestinos, o teatro popular etc. são exemplos. Na década de 1970, expressões mais conceituais de arte, com experiências mais incisivas de grupos de artistas produzindo ativismo com uso do corpo como suporte para a performance, vão dando forma ao que hoje reconhecemos como coletivos, ao ocuparem a cena midiática, o *mainstream* do espetáculo, o *showbusiness*, a indústria cultural, mesmo quando eram alternativos, *underground*⁶³. Mas, a peculiaridade dessas produções e iniciativas é que elas ocorrem na esteira do fortalecimento dos movimentos sociais e identitários e da paradoxal ameaça às democracias com a ascensão do conservadorismo promovido pela extrema-direita. Por isso, aliadas ao uso de expressões artísticas nas práticas políticas contemporâneas, essas expressões, ações, iniciativas revelam-se críticas, questionadoras, expressivas, potentes, revoltosas e insurgentes.

⁶³ Viajou Sem Passaporte, 3Nós3 e Tupi Não Dá são alguns desses grupos.

Ao ser utilizada como recurso para promover o ativismo sempre social e, por isso, político, a arte alcança o patamar de arte interessada em oposição à ideia de arte desinteressada, da arte que não quer dizer nada, da arte que fala por si, da arte pela arte. Por isso, mais uma vez, se transforma em arte engajada, em arte a favor de uma causa, por isso, uma arte política.

Parte dessas causas não diz respeito apenas ao que está fora da obra, fora da arte. Muitas vezes, é a própria expressão ou linguagem artística a merecedora de reconhecimento. Afinal, muitas das expressões que emergem com os coletivos e artistas militantes são expressões, até então, invisibilizadas. São artistas e coletivos que problematizam as próprias linguagens artísticas, muitas vezes, tradicionais, assim como as normas sobre ser e estar no mundo.

A utilização de inúmeras linguagens e plataformas para explicitar, comentar e expressar visões do mundo e de produzir pensamento crítico, multiplica o espectro do ativismo a partir do qual é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político – arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, *culture jamming*, *hacktivism*, *subvertising*, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras. [...] Que conexões se buscam entre poéticas e performances no espaço público e no ciberespaço? E de que modo o ativismo encontra no mundo digital um território amigável para se tornar viral e simultaneamente para se construir como um arquivo de documentação performativa política? (RAPOSO, 2015, p. 5).

São expressões que falam das coisas das minorias, dos grupos e comunidades minoritárias, desprestigiados, desfavorecidos, desprivilegiados, subalternizados, que questionam as forças hegemônicas e tudo o que está incluído dentro dessas forças: binarismos, naturalizações, normatizações relativas ao gênero, às sexualidades, à raça, à classe, às religiosidades, aos regionalismos. Por isso, é sempre um movimento dissidente, insurgente, já que rompe, quebra com as normas, até então, vigentes.

A incerteza é a aliada mais sincera de quem luta pra viver do próprio sonho
O braço armado do Estado corrompe
Eles se alimentam do nosso sangue
(SILVA, 2020).

A arte e a mídia que educam

A práticas de midiativismo também estão a favor do ensino e da aprendizagem, da transformação pela educação, pela arte educadora. A exposição de uma causa também pode ser interpretada com uma aula, como um compartilhamento de informação, mas, sobretudo, como processo de aprendizagem no qual competências, habilidades, visões de mundo, comportamentos, crenças, conhecimentos ou valores são transmitidos. Por isso, o midiativismo é sempre uma militância formativa e pedagógica, uma ação e uma prática educativa.

O midiativismo reorganiza as noções até então concebidas de arte, das possibilidades de usos da mídia e, sobretudo, de mercado e política.

O ativismo se transforma em midiativismo quando a ação e performance que, na maioria das vezes, somente existem enquanto estão sendo realizadas, passam a se materializar através do registro, quando passam a ser mediadas pelo uso de tecnologias de mídia (vídeos, fotografias, textos, áudio). Nesse sentido, importante chamar a atenção para a importância da legendagem das performances como orientadoras da fruição, do sensível e da experiência

estética, fenômeno muito parecido com o que foi pensado por Walter Benjamin (2018) em relação à legenda das fotografias.

Em *Tempo de Pipa*, a transformação da poesia e da música em videoclipe também chama a atenção para o poder do vídeo de possibilitar a perenidade da obra e para as discussões em torno da tradução da obra como obra de segunda monta – momento em que o debate sobre o registro como elemento de interferência na obra vem à tona, questionando o *status* do registro nas performances como recurso de uma metalinguagem ou de uma arte de segunda ordem.

Tempo de Pipa: poesia musical videografada

No caso da música, como em *Tempo de Pipa*, é a letra a norteadora semiológica do que se quer dizer, falar para o mundo. Não diferentemente de outras expressões, para o caso da música, as imagens, estáticas ou em movimento, registros dos shows ou divulgadoras do trabalho, como no caso dos videoclipes e dos álbuns visuais, servem como construção semiótica do que se quer anunciar. A favela e sua juventude com tudo o que têm de negativo e positivo: mazelas, tristezas, alegrias e criatividade.

Há uma linguagem “favelística” em *Tempo de Pipa* que, de certo modo, une a favela daqui, da Bahia, com as favelas de lá, do Brasil. Faz parecer que favela é uma coisa só, seja no Rio de Janeiro, seja em São Paulo, seja no Recife, seja em Salvador ou, ousado mesmo dizer, seja no mundo. Afinal, os mecanismos de exclusão reservados aos grupos e comunidades desfavorecidas, não por caso, moradores de áreas empobrecidas, são parte de um projeto político nacional, construído no seio da cultura fundante do processo civilizatório brasileiro. Mas, só faz parecer, já que, mesmo que haja uma comunhão em termos dos problemas e prioridades e, por extensão, das causas, há especificidades mínimas e particulares na favela daqui que só dizem respeito à favela daqui. Os traços de regionalismos também contribuem para dizer que essa favela que fala para o mundo é a favela de cá, da Bahia. “Bota ôta”, “faz mais falta do que baba”⁶⁴. Mas, é na universalidade particular, traduzida pela escuta dos *Racionais*, e na recusa à Bíblia, tida como universalidade totalizadora, que o poeta diz ter entendido o que é divino e humanidade.

minha quebrada foi batizada por nome de bicho
bicho esse que nós num vê desde o próprio batismo
sussuarana é veloz por instinto
mas os menino aprendeu a correr ouvindo zuada de tiro
ou da mãe que tá gritando preocupada com o filho
e se cachorro latir de madrugada
também é aviso
(SILVA, 2020).

Tempo de Pipa é rap, música-poesia-vídeo para ser ouvido, lido e visto⁶⁵.

⁶⁴ Partida de futebol informal entre jogadores amadores em campo improvisado.

⁶⁵ Mesmo que se reconheça que o videoclipe possui traços de produções convencionais, em seus termos técnicos, vale ressaltar que o interesse pela produção reside no fato de essa ter sido produzida na lógica do associativismo, por muitos coletivos, e de ser assinada por diretores e artistas com larga experiência na atuação em coletivos. Considero que a singularidade desse tipo de produção não reside, necessariamente, no uso dos seus recursos técnicos, mas, sobretudo, nas suas possibilidades de narrar histórias, apresentar paisagens e empregar corpos muitas vezes excluídos disso que aqui estamos a tratar como produções convencionais, produtos da grande mídia. Para quem tem interesse na discussão acerca da presença das forças e dos fluxos hegemônicos em produtos e produções tidas como contra-hegemônicas, indico a leitura de Freitas (2009).

O vídeo tem início com uma cena em que a pipa está no chão, ou melhor, na laje, no chão da laje. Afinal, “pra ser pipa, tem que subir na laje”.

O vídeo tem quatro minutos e quarenta e oito segundos de duração.

A pipa costura o que está sendo cantado, declamado, dito. Ela somente subirá no quarto e último minuto do vídeo, quando fecha o videoclipe num enquadramento que toma o rolo de linha, a linha estendida pro céu e a pipa solta no ar no meio do casario de alvenaria sem reboco, com tijolos expostos e, ao longe, os conjuntos de apartamentos. A permanência da pipa na laje é, assim, o fio condutor da poesia.

Enquanto Breno vai preparando a sua subida, “botanu” a sua pipa no ar, o enredo vai se desenrolando. Ora na laje, ora nos becos, escadas e vielas.

O cenário é sempre Sussuarana. Breno fala de dentro da comunidade, a partir da comunidade. Ao fundo, ora floresta (morada da onça que deu nome ao bairro), ora casas de alvenaria, ora os conjuntos habitacionais, tipo os “bê éne agá” – BNH, as “coábi” – COHAB e os conjuntos habitacionais das caixas e previdências dos sindicatos de trabalhadores, os famosos “apê” – apartamentos, que se espalharam pelo Brasil nos anos de 1960 e 1970.

O cenário do vídeo é crítica social que combina imagem e poesia. Ouso dizer que mesmo a música dá um tom melancólico às rimas, fazendo parte dessa combinação. A pipa, nesse sentido, conduz a narrativa não somente através da imagem, mas, também, através da palavra.

Nesse sentido, *Tempo de Pipa* é ilustrativo da iniciativa midiartista, pois congrega as mais variadas formas e manifestações e expressões artísticas em articulação com um produto audiovisual, portanto, midiático, promovendo ações absolutamente distanciadas das formas institucionalizadas do fazer político.

É mídia e arte, midiarte, a favor das causas e das críticas sociais. É arte protesto, não necessariamente panfletária, já que não é instrumento de mera propagação de uma de uma ideologia, mas, sobretudo, manifestação.

A transformação da música em videoclipe também chama a atenção para o poder do vídeo de possibilitar a perenidade da obra e a tradução da obra como obra de segunda monta – momento em que as discussões sobre o registro como elemento de interferência na obra vêm à tona, questionando o *status* do registro nas performances como recurso de uma metalinguagem ou de uma arte de segunda ordem.

A distopia retratada tanto na letra como na música (através da batida e do andamento lentos) e no vídeo (na conjunção entre cenários, tomadas e planos) projeta um futuro descrente em óbvia referência ao afropessimismo como elemento conceitual marcador e interventor (SEXTON, 2016), recorrência nos discursos sobre a condição de ser negro e negra no mundo. A rima em que Breno diz: “bala perdida virou mais, mais que amigo, agora é quase, quase, um ente querido”, é ilustrativa disso que parece apontar para a desesperança. Mas, a pipa que sobe no final do vídeo mostra outra atitude.

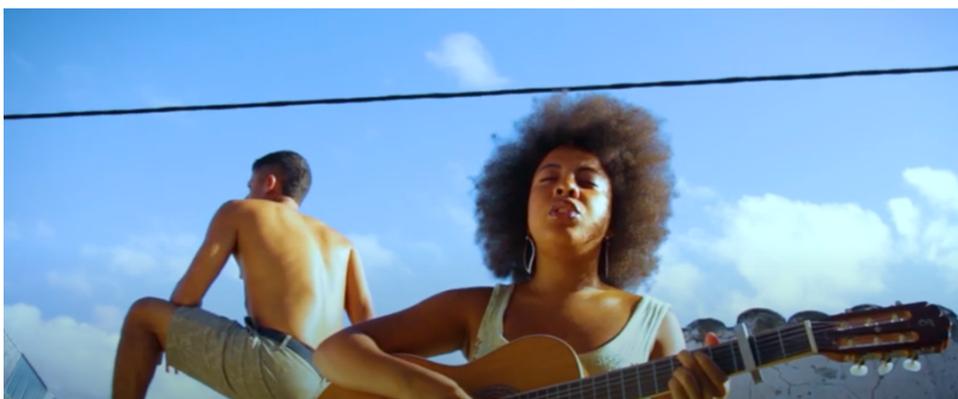
Sobre a pipa [...] quando a gente tem a pipa... tem aquela coisa mítica da infância que é poder voar. A gente deposita na pipa o que a gente não pode. A pipa pode fazer uma coisa que.... isso dá uma ideia de liberdade, né? Poder subir e fazer o que a gente gosta, o que a gente deseja, o que a gente quer, o que a gente merece, entende? Então, esse lance, né, essa coisa de subir é muito mais ligada a isso, entendeu? Por que eu falo: ‘e os pivete sabe que pra ser pipa, tem que subir na laje, sem esforço não tem dom, tem que ter coragem’, entendeu? então, é nesse sentido, né? Sem esforço não te dom, sem força de vontade, você não vai pra lugar nenhum. É a mesma coisa para colocar uma

pipa no ar. Se você não fizer esforço dela subir, então... você também não consegue colocar ela no ar (SILVA, 2020)⁶⁶.

Tempo de Pipa, ao combinar cenas em preto e branco com cenas coloridas, dá o tom do discurso que marcará produção audiovisual como oscilando entre a luta a favor da mudança e a constatação de que nada mudará. Parece pessimista, mas, não é. Exemplo disso é o fato de apresentar as lajes, os espaços acima e sobre os telhados. A câmera quase nunca está dentro de algum lugar. Seu lugar é o espaço aberto, o ar livre. As lajes e os espaços acima do telhado muito se assemelham ao desígnio da pipa: subir. Não, necessariamente, para escapar do algo ou alguém. Mas, tão somente, para chegar ao alto, ao lugar de poder, de prestígio. A câmera, ao optar por tomadas de baixo para cima, reforça a força grandiosa de Breno e Sued, representantes da juventude negra e periférica, que tomam a cena e que mesmo quando parecem cair, sobem. É quase como o trecho da poesia que fala da tia que queria alho para temperar o ódio, mas, acabou cortando cebola e transbordou em lágrima.

Tempo de Pipa faz isso bem, já que, como ação midiartista, o vídeo-poesia-musical confere poder e visibilidade à causa da coletividade organizada. Por isso, *Tempo de Pipa* funciona como mídia radical alternativa, aos moldes do defendido por Downing (2002) já que informa, comunica e constrói discursos contra-hegemônicos.

O artista ativista Breno Silva (1) e a cantora Sued Nunes (2) em cenas do vídeo *Tempo de Pipa*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xZIWWOmHwFw>

Conclusão

⁶⁶ Entrevista a mim concedida em agosto de 2020.



Grupos contra-hegemônicos, através das mais diversas estratégias discursivas e suportes, como as mídias, com poesia, música e vídeo, promovem um tipo de “mídia geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes – que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (DOWNING, 2002, p. 21).

Ao realizar produções que utilizam poesias, vozes, músicas, vídeos e vivências para comunicar pautas, num tipo de estética ativista e insurgente, os coletivos e artistas subvertem normas e ideários cristalizados sobre o que é movimento social, arte e mídia.

A estética da dissensão é também a ética da resistência, para usar termos caros a Rui Mourão (2015). É uma estética ativista e política. Por isso, o ativismo não se limita apenas às questões do âmbito da política, mas, sobretudo, à ética e às estéticas.

Tempo de Pipa, por exemplo, ao fazer midiativismo, produz, através do audiovisual e de toda a sorte de expressões de criatividade, estética voltada tanto para o prazer da fruição e entretenimento como para o fazer político.

É necessária atenção especial a esses novos movimentos e tipos de produção, frutos da contra conduta e da subversão dos que se munem de armas estéticas para fazer ecoar suas vozes [...]. O advento da Internet intensifica essas novas configurações políticas, mais libertárias e não menos eficientes, permitindo o surgimento de novas vozes, que incidem sobre a liberdade de novos corpos e subjetividades. Essa nova forma de fazer política [...] quase sempre é considerada estranha e deslegitimada por quem somente acredita na maneira autoritária e burocrática do fazer político (FREITAS, 2019, p. 258).

O midiativismo quebra paradigmas e contribui para o aniquilamento dos discursos excludentes. É mídia e arte que vêm das quebradas para quebrar paradigmas e revelar a beleza do que foi considerado inóspito por muito tempo, a partir da reiteração e perpetuação de discursos que encontravam respaldo nos meios de comunicação hegemônicos e nos sistemas institucionalizados clássicos da educação. É o levante das dissidências que não permitem que sejam silenciadas e se nutrem de estratégias para vencer o apagamento, a marginalização e o alijamento. É a arte que “extrapola os limites do quadro, da moldura e até mesmo das paredes do museu [...] para se instalar na realidade absoluta, na vida cotidiana” (FREITAS, 2007, p. 86). É o ativismo que se conecta com seus públicos. É o midiativismo a favor da transformação, que reestrutura relações de poder e reorganiza as esferas de poder, privilégio e prestígio.

esse poema não tem fim
é eterno, eu digo
(SILVA, 2020)

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M Editores, 2018.

CAVALLI, Patrícia. **Entrevista com John Downing**. 2009. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5293>. Acesso em: 28 jul. 2020, às 17:54.

DAY, Richard. **Gramsci is dead: anarchist currents in the newest social movements**. Londres: Pluto Press, 2005.



DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais.** São Paulo: Editora Senac, 2002.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, 2005.

FREITAS, Ricardo. **A periferia da periferia: mídias alternativas e cultura de minorias em ambientes não-metropolitanos.** Ilhéus: Editus, 2007. (Especiaria. v. 10, n.17)

_____. Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos. In: _____. **Mídia alternativa: estratégias e desafios para a comunicação hegemônica.** Ilhéus: Editus. 2009, p. 83-110.

_____. Educomunicação como recurso de midiativismo. **RevISTA Exitus**, vol. 9, n. 4, Santarém, out/dez 2019. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-94602019000400232&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 7 nov. 2021.

GOHN, Maria. Abordagens teóricas no estudo dos movimentos sociais na América Latina. **Cad. CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 439-455, 2008.

_____. **Manifestações e protestos no Brasil.** São Paulo: Cortez, 2017.

GONÇALVES, Fernando. Arte, ativismo e usos das tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, v. 10, n. 2, nov. 2012. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/2234>. Acesso em: 31 mai. 2018, às 23:03.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In.: DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais.** São Paulo: Editora Senac, 2002, p. 09-15.

MAIA, Rousiley. **Dos dilemas da visibilidade midiática para a deliberação pública.** 2002. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_937.pdf. Acesso em: 8 ago. 2020, às 11:52.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação de uma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 4, n. 2/2015. Disponível em <https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>. Acesso em: 25 jul. 2020, às 21:04.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s).** 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2020, às 11:55.

PEREZ, Olivia, SOUZA, Bruno. **Velhos, novos ou novíssimos movimentos sociais? As pautas e práticas dos coletivos.** 2017. Disponível em <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt11-15/10696-velhos-novos->



ou-novissimos-movimentos-sociais-as-pautas-e-praticas-dos-coletivos/file. Acesso em: 20 jul. 2020, às 14:00.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: criando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 4, n 2/2015. Disponível em <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 21 jul. 2020, às 11:04.

ROSAS, Ricardo. Sobre o coletivismo artístico no Brasil. **Revista Rua**. v. 12. Campinas. p. 27-35. 2005.

SEXTON, Jared. **Afro-pessimism: the unclear word**. 2016. Disponível em <http://www.rhizomes.net/issue29/sexton.html>. Acesso em: 29 jul. 2020, às 19:31.

SILVA, Breno. **Tempo de Pipa**. Vídeo-poesia. Salvador. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xZIWWOmHwFw>. Acesso em: 10 jul. 2020, às 09:43.

[Recebido: 11 ago 2020 – Aceito: 19 set 2020]

Pontes sobre o rio Capiberibe e o mar**Brigdes over the Capiberibe river and the sea**Ana Cristina Marinho⁶⁷<https://orcid.org/0000-0003-2645-6113>

Resumo: O artigo busca construir uma cartografia de duas editoras/livrarias que publicavam/comercializavam coleções de livros populares em finais do século XIX e início do XX: a Livraria Portuguesa, localizada na cidade do Porto, e a Livraria Contemporânea, localizada na cidade de Recife, Pernambuco. Nesse mapa, encontramos dois comerciantes portugueses e um terceiro personagem, o poeta, editor e comerciante de livros Leandro Gomes de Barros, que viveu na cidade de Recife e manteve, nas duas primeiras décadas do XX, uma intensa atividade ligada ao livro e à leitura, caracterizando-se como um agente literário. O encontro desses três personagens possibilita discussões sobre a escrita, a leitura e a comercialização de livros no início do século XX, no Brasil e em Portugal. O percurso teórico foi norteado por discussões sobre a história do livro e da leitura encontradas em Abreu (1999), Chartier (1997), Anselmo (1991) e Venâncio (2005), além de estudos sobre cartografias literárias de Fernandes (2012), Cury (2007), Harley (1990) e Martin-Barbero (2004).

Palavras-chave: Leandro Gomes de Barros; Livraria Contemporânea; Livraria Portuguesa; Edições populares.

Abstract: The article seeks to build a cartography of two publishers/bookstores that published/ marketed collections of popular books in the late 19th and early 20th centuries: Livraria Portuguesa, located in the city of Porto, and Livraria Contemporânea, located in the city of Recife - Pernambuco. On this map, we find two Portuguese traders and a third character, the poet, editor, and book trader Leandro Gomes de Barros, who lived in the city of Recife and maintained, in the first two decades of the 20th, an intense activity linked to books and reading, being characterized as a literary agent. The meeting of these three characters allows discussions about writing, reading, and selling books in the early 20th century, in Brazil and Portugal. The journey was guided by discussions about the history of books and reading (Abreu, 1999; Chartier, 1997; Anselmo, 1991; Venâncio, 2005), in addition to studies on literary cartography (Fernandes, 2012; Maria Zilda Cury, 2007; Harley, 1990; Martin-Barbero, 2004).

Key-Words: Leandro Gomes de Barros; Livraria Contemporânea; Livraria Portuguesa; Popular Editions.

⁶⁷ Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.



Neste texto, busco refazer os caminhos de uma editora do Porto, a Livraria Portuguesa, que publicava livros de cordel e os enviava para o Brasil, já em finais do século XIX e início do século XX. Nessa mesma época, criava-se e consolidava-se no Brasil a literatura de folhetos, diferente em vários aspectos da literatura de cordel portuguesa. As obras impressas pelo editor português Joaquim Maria da Costa, e enviadas a Pernambuco, eram vendidas na Livraria Contemporanea, de Ramiro Moreira da Costa, casa frequentada pela elite pernambucana e também pelo poeta Leandro Gomes de Barros. Seguirei os passos de dois editores de livros “populares” e um proprietário de livraria que exerciam suas atividades no período que vai de 1883 (data mais antiga de publicação de obras pela Livraria Portuguesa a que tive acesso) a 1918 (ano da morte de Leandro Gomes de Barros).

Quando iniciei a pesquisa nos arquivos da Biblioteca Nacional do Porto, não esperava me “encontrar” com o poeta Leandro Gomes de Barros, antigo conhecido dos estudos sobre tradições orais e populares que fazem parte da minha trajetória como pesquisadora e professora de literatura na Universidade Federal da Paraíba.⁶⁸ Inquietavam-me, naquele ano de 2013, as discussões veiculadas em jornais e revistas, e também em ambientes de discussão acadêmica (congressos, seminários) sobre os “novos escritores” de literatura brasileira que circulavam em diferentes espaços, participavam de feiras literárias e estabeleciam relações diferenciadas com as editoras, o mercado, o público e a crítica.

Para Maria Zilda Cury, é possível falar em novas cartografias literárias, nesses primeiros anos do século XXI, pois os escritores assumem a postura de agentes culturais, “transitando por espaços que não o estritamente literário, o que, inevitavelmente, interfere na escrita de seus textos” (CURY, 2007, p. 7). Pensando na literatura de folhetos no Brasil, chamada por Márcia Abreu de um gênero editorial e não apenas um gênero literário (ABREU, 1999), essas “novas geografias narrativas” não me pareciam tão novas assim. Os poetas populares, nas primeiras décadas do século XX, eram agentes culturais, viajantes performáticos, sobreviventes do verso e da lira.

No estudo sobre a Tipografia São Francisco (1940-1972), em Juazeiro do Norte- CE, Rosilene Melo evidencia o quanto a história das tipografias populares está ligada às estratégias de sobrevivência criadas pelos poetas e editores, em um mercado que sofre tanto influências econômicas quanto religiosas, familiares e afetivas (MELO, 2010). A literatura de folhetos no Brasil acompanhou os caminhos da estrada de ferro, do algodão e da borracha, mas também os caminhos da fé, do misticismo, do encantamento pelo verso que transformaram pequenas cidades, como Juazeiro do Norte, em grandes centros de distribuição de folhetos de cordel.

No Nordeste brasileiro surgiram, ainda nas quatro primeiras décadas do século XX, tipografias em cidades como Areia, Itabaiana, Guarabira e Catolé do Rocha-PB, Novas Russas-CE e Currais Novos-RN. Em Juazeiro do Norte, a Tipografia São Francisco, posteriormente Lira Nordestina, se configurou como a maior editora popular, sobrevivendo durante 30 anos e agregando em torno da produção e venda de folhetos poetas, cantadores, dançadores de coco e reisado, praticantes de umbanda e candomblé, astrólogos, curandeiros, rezadores, artistas da madeira, da palha, do barro.

Se fosse possível desenhar novos mapas culturais no Brasil, a partir da trajetória de poetas e vendedores de folhetos, as cidades de Belém (Editora Guajarina), Juazeiro do Norte (Tipografia São Francisco), Campina Grande (Tipografia Estrela da poesia) e São Paulo (Editora Prelúdio) estariam muito mais próximas da cidade de Recife, lugar escolhido por Leandro Gomes de Barros para editar seus folhetos, do que os estados vizinhos do Rio Grande do Norte e Alagoas.

⁶⁸ A pesquisa aqui apresentada foi feita durante o estágio de pós-doutorado, realizado sob a supervisão do professor Francisco Topa, na Universidade do Porto, entre setembro de 2013 e agosto de 2014.

A construção de territórios se dá a partir de interesses comerciais, políticos, mas também simbólicos, afetivos, emocionais. As fronteiras geográficas ou políticas não podem ser referências para a delimitação de territórios culturais. Hoffman (1999) considera a desterritorialização como marca dominante nas produções literárias da última década do século XX. Personagens em trânsito, poetas transformados em agentes culturais, configuram o que a autora chama de “novos nômades”. Pensando na experiência dos poetas e editores da literatura de folhetos no Brasil, essas vivências nômades não representam nenhuma novidade, como pudemos perceber ao longo da pesquisa.

A abordagem cartográfica, que aqui busco seguir, toma a historiografia não como uma sucessão de fatos, eventos, e sim como uma “justaposição de textos, mapas”, enfatizando “o processo de construção das relações de poder presente nos textos” (FERNANDES, 2012). Para Frederico Fernandes,

Enquanto a abordagem sincrônica culturalista guia-se pela tensão dicotômica, na qual os vetores ideológicos de formação cultural são intensificados, a abordagem cartográfica é uma análise descritiva e interventiva que considera os efeitos de subjetividade dos agentes envolvidos na performance (FERNANDES, 2012, p. 151).

Essa análise “descritiva e interventiva” busca interligar sujeitos e objetos, na tentativa de construir novos mapas da cultura pois, segundo Martin-Barbero (2004), a cartografia não precisa representar apenas fronteiras, pode representar encontros, relações, intercâmbios. E é nesse sentido do encontro e dos intercâmbios que caminha a minha escrita, numa tentativa de ligar a cidade do Porto à cidade do Recife, a vida de livreiros, editores e tipógrafos dessas duas cidades, ao percurso de poetas populares. Três sujeitos se cruzam nessa história: Joaquim Maria da Costa, editor da Livraria Portuguesa, na cidade do Porto; Ramiro Moreira da Costa, português emigrado para Recife, proprietário da Livraria Contemporânea e Leandro Gomes de Barros, poeta e editor de folhetos, um dos responsáveis pela criação do gênero literatura de cordel no Brasil.

Um Costa de lá e outro de cá

A Editora de Joaquim Maria da Costa, sucessor dos Machado & Costa, estava localizada no Largo dos Loyos, 55-56, Porto. A Livraria Portuguesa vendia coleções de entremezes, fados, contos populares, “lindos livrinhos em versos amorosos e cartas amorosas em prosa e verso”. Em um folheto de 1902 aparece o seguinte anúncio: “Linda Collecção de livrinhos amorosos”; Linda Collecção de Oraculos”; “Livrinhos de Canticos Religiosos”; “Collecção de contos modernos”; “Linda Collecção de testamentos”. Em 1903, a editora passou a vender também “Almanachs e Reportorios Saragoçanos para o anno” e “Histórias e contos recreativos para o povo”. Publicava ainda a Colecção de fados modernos (1893 a 1897) que teve em torno de 16 números. Na quarta-capa do folheto “Brados de Comiseração a favor das almas do purgatório” (s/d) encontramos a seguinte indicação das atividades desenvolvidas pela Livraria Portuguesa:

N’este estabelecimento há um variadíssimo sortimento de compêndios adoptados em todos os lyceus, collegios, aulas e escolas officiais e particulares do reino; livros de missa e semana santa, desde o preço de 160 reis até 9\$000 reis; obras místicas aprovadas pelas autoridades eclesiásticas; literatura histórica e clássica, de direito e medicina; uma abundante collecção de romances dos melhores autores e a preços reduzidos; bom sortido de obras recreativas e populares; obras theatraes; dramas, comedias, scenas e poesias cômicas; livros em branco, cartilhas, pautas, traslados, almanachs e reportórios de todos os autores, histórias e contos em prosa e verso para o

povo; Alfabetas, taboadas, methodo facilimo, catecismo, Manual Enciclophedico; impressos para as escolas e professores de instrução primaria. Grande desconto para revender. Pedidos a Joaquim Maria da Costa, com direção acima mencionada.

Além dos cordéis publicados pela Livraria Portuguesa, tive acesso a textos e coleções de histórias populares publicados por outras casas como a Typographia de Antonio Alvarez Ribeiro (Officina de Antonio Alvarez Ribeiro; Tipografia da viúva Alvarez Ribeiro & Filhos); o Bazar Feniano - Livraria de Antonio da Silva Santos & C^a, que depois passa para Diamantino da Silva Cardoso, já no século XX; a Livraria Chardron de Lello & Irmão; a Livraria Lello e irmão; a Typographia Gandra e Filhos; a Livraria de J. E. da Cruz Coutinho e a Livraria Civilização, de Eduardo da Costa Santos. O pesquisador Arnaldo Saraiva também menciona, no seu livro *Folhetos de cordel e outros da minha coleção*, outras 16 livrarias/tipografias/oficinas da cidade do Porto que editavam cordéis (SARAIVA, 2006).

Selecionei uma coleção editada por Ramiro Moreira da Costa para acompanhar o percurso desses livros: a *Coleção de Histórias Populares*. Os livros dessa coleção eram impressos na Typographia a vapor de Arthur José de Souza & Irmão, Largo de S. Domingos, 66-67 (ou 74-76). Cada título da coleção era vendido, em 1904, por 60, 80 ou 100 reis. Segundo Giselle Martins Venâncio,

As coleções criadas pelas casas editoriais europeias podem ser consideradas o principal instrumento de afirmação do poder dos editores marcando uma verdadeira ruptura no processo de publicação de livros desenvolvido até então. A criação de coleções populares foi, justamente, o que permitiu aos editores o estabelecimento de um comando editorial através do qual eles passaram a estabelecer as normas do mercado (VENÂNCIO, 2005, p. 5).

No percurso feito pela pesquisadora, trilhando os “caminhos da coleção Biblioteca do Povo e das Escolas”, e que envolve três livreiros/editores – David Corazzi, Lisboa; Francisco Alves, Rio de Janeiro e Gualter Rodrigues, Ceará –, é possível “conhecer aspectos da história dos livros, desvendando, pelo menos em parte, a dinâmica cultural que se estabelecia entre a Europa e as diversas regiões do Brasil no século XIX” (VENÂNCIO, 2005, p. 5). Seguindo esse mesmo caminho, tento traçar uma cartografia da produção e comercialização de folhetos de cordel, de finais do século XIX até as primeiras duas décadas do século XX, levada pela mão do poeta Leandro Gomes de Barros. Mas, antes, sigo a refazer o percurso que me trouxe de volta para o Brasil.

Tive acesso a 29 títulos da *Coleção de Histórias Populares*, o mais antigo deles datado de 1891. Títulos como as “verdadeiras histórias” da Princesa Magalona, da Imperatriz Porcina, de João de Calais, do infante D. Pedro de Portugal, do Imperador Carlos Magno, passando pela “Verdadeira Malícia e maldade das mulheres e a malícia dos homens” (1901) e chegando à “História curiosa e engraçada do Preto e o Bugio Ambos no Matto, discorrendo sobre a arte de ter dinheiro sem ir ao Brasil e acrescentado com o engraçado Tango Americano” e “O velho, o rapaz e o burro e as canções – o sonho” (1897).

A editora também publicava a Bibliotheca de Leituras Populares, que reunia obras mais voltadas para histórias de crimes, venturas e desventuras amorosas, milagres de santos, “monólogos para amadores dramáticos”, entre outros títulos. E ainda, segundo informações de Arnaldo Saraiva, a coleção de contos populares portugueses – 16 títulos publicados desde o ano de 1885.

Joaquim Maria da Costa, no folheto “Breves noções de História Inglesa”, escreve a seguinte advertência:

Advertência do editor aos leitores dos livrinhos
Quando me resolvi publicar a “Bibliotheca da História de todos os povos” não tive em mira lucros a auferir de tal publicação, mas tão somente divulgar o mais possível pelas classes menos abastadas, que não conhecem as línguas

estrangeiras umas breves noções, ou pequeno resumo da “História das grandes nações do mundo” para instrução não só dos portugueses, mas dos filhos das outras nações que desejem aperfeiçoar-se no nosso idioma. Os portugueses encontrarão n’esta amena leitura o conhecimento dos principais factos dos povos que até hoje mal conheciam, e aos estrangeiros servir-lhe-á de estímulo ao estudo quando desejem dedicarse à língua portuguesa, pois que ao mesmo tempo que se habilitam, pelo estudo, a uma língua estranha, utilizam e recordam os feitos heroicos dos seus antepassados. Se o Editor d’esta interessante collecção de livrinhos uteis, poder conseguir o que intenta, julgar-se-á bem pago do pequeno serviço que julga prestar áquelles que desejam instruir-se, preenchendo com esta publicação uma lacuna que desde há muito se sentia na literatura portuguesa. Porto, 1 de março de 1903. O editor, Joaquim Maria da Costa.

Foi a partir dos anos 1845 que começaram a surgir as séries e coleções populares em Portugal, destinadas “à vulgarização de um modelo massificado da “boa literatura”, de conhecimentos úteis ou de formas de comportamento social e moral” (PINTO; MONTEIRO, 2013, p. 206). A abertura do mercado e a possibilidade de os editores ganharem dinheiro com a comercialização de obras parecia desagradar aos intelectuais e literatos, mas garantiu o sustento de muitas famílias e contribuiu para a profissionalização desses mesmos trabalhadores.

Os “livrinhos uteis” que chegavam às “classes menos abastadas” atravessaram o mar e chegaram às mãos de outro livreiro português. Nesse mesmo folheto de 1903 aparece a informação de venda das obras editadas na Livraria Portuguesa para a Índia, África, EUA (Califórnia) e Brasil. No Brasil o “depósito geral” de livros era a “livraria do sr. Ramiro Moreira Costa & C^a, em Pernambuco”.

E chego ao nosso segundo viajante, atraco no cais do porto, em Recife, e caminho até a rua 1º de Março, onde estava localizada a Livraria Contemporanea de Ramiro Moreira da Costa. Em 1890, já aparecem notícias sobre caixas enviadas a Ramiro Costa em vapores que chegavam de Lisboa ao porto do Recife (*Jornal A província*, 21 de janeiro de 1890). A livraria vendia materiais para escritório, instrumentos musicais, tinta e typos, brinquedos, impressos, ferragens, papel, livros, pratos de porcelana, pinturas de artistas franceses, charutos, imagens sacras, fotografias, móveis, bolsas escolares...

Sobre a vida movimentada do estabelecimento, dão conta as seguintes notícias publicadas também no jornal *A província*:

- Exposição do “retrato do grande chefe abolicionista e republicano cearense João Cordeiro”, feito por Libanio Amaral (15 de maio de 1890);
- Exposição Peitoral de Cambará – quadro com a “fotografia do suntuoso estabelecimento Agrico Industrial do Parque Pelotense [...] onde funciona a importante fábrica do precioso medicamento denominado Peitoral de Cambará” (18 de janeiro de 1891);
- Exposição de um “grande quadro das fotografias do atelier Frederico Ramosa” (2 de junho de 1891);
- Anúncio à procura de professor para atuar no engenho da Gamelleira, tendo a livraria como local de contato (21 de janeiro de 1900).

Chama a atenção uma exposição de um quadro de “suntuoso estabelecimento” que poderia funcionar para atrair compradores para um remédio que seria vendido, futuramente, no mesmo estabelecimento loja. A presença de anúncios para a contratação de professores também evidencia o importante papel desempenhado pela livraria no campo da instrução e formação de novos leitores e leitoras.

Ramiro Moreira da Costa viveu 76 anos, entre idas e vindas a Portugal para cuidar da saúde e dos negócios. Chegou ao Brasil em 1878, desembarcando no Maranhão, onde foi comerciante durante algum tempo. Depois, em 1888, instalou a Livraria Contemporanea na

cidade do Recife que passa, a partir de 1905, a aparecer nas notícias de jornal com o nome de Ramiro Moreira da Costa & Filho. Nesse período, o local, mais do que um ponto de venda, era um ponto de encontro de intelectuais, a exemplo do que acontecia no Rio de Janeiro, como demonstram os estudos sobre livrarias, tipografias e editoras de Hallewell (1985), Abreu e Schapochnik (2005) e Venâncio (2005), para citar apenas alguns nomes.

Ramiro Costa participou da vida cultural e de negócios da cidade do Recife. Foi suplente da comissão fiscal do Banco Popular, eleito em 1891; em 1900 possuía 20 ações da Companhia Tethys de seguros marítimos e terrestres; foi procurador do senhor José Gonçalves Dias, proprietário de “fábrica de surragem, compra e venda de solla, sita a rua da Palma, n. 97” (*A província*, 16 de maio de 1900); fez parte da comissão de árbitros da Alfândega de Pernambuco “para o fim de resolver sobre as questões que forem suscitadas acerca da classificação de mercadorias”, na Classe 19 – Papel e suas aplicações (*A província*, 14 de março de 1901); juiz por devoção “da tradicional festa do senhor Bom-Jesus do Bom-Fim a realizar-se no dia 01 de janeiro de 1906 na cidade de Olinda”; acionista da Companhia Industrial Fiação e Tecidos de Goyanna, em 1906, negócio que passa a ser de um dos seus filhos; membro da Junta administrativa da Santa Casa de Misericórdia do Recife, 1916, e, por fim, integrante da Comissão Pro-Pátria criada em função da “situação melindrosa de Portugal diante da declaração de guerra feita pela Alemanha” (*A província*, 20 de março de 1916). Temos aqui apenas alguns exemplos da atuação de Ramiro Costa na cidade de Recife e também em Goyanna (atual Goiana-PE), nas duas primeiras décadas do século XX.

Durante o velório do seu filho, Eugenio de Almeida Costa, morto aos 36 anos, compareceram “associações religiosas, membros de associações maçônicas, alto comercio, funcionários públicos estaduais e federais” (*A província*, 09 de agosto de 1921). Talvez esse seja um bom resumo dos espaços ocupados pelo comerciante e da atuação do Costa de cá, durante as cinco décadas em que viveu na cidade do Recife.

E eis que surge o poeta

Construir uma cartografia de editores, impressores e livreiros das cidades do Porto e do Recife me levou a um encontro inusitado com o poeta Leandro Gomes de Barros, encontro este que terminou por me trazer de volta às questões que me inquietavam, naquele ano de 2013: sobre os “novos escritores” que circulavam em feiras e exposições, recebiam cachês para participarem de eventos culturais e acadêmicos, chamados de verdadeiros agentes culturais. Seguindo os passos de Ramiro da Costa, através dos jornais disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como descrito anteriormente, eis que me deparo com a seguinte notícia: “Enviado pelo seu autor o sr. Leandro Gomes de Barros, recebemos ontem um exemplar de sua edição de versos sobre ‘A Morte do dr. José Marianno’. Gratos.” (*Jornal de Recife*, 20 de junho de 1912).

Leandro Gomes Barros, assim como o Ramiro Moreira da Costa que comunicava ao Jornal as novidades que chegavam à sua livraria, também anunciava suas novas produções. Em 16 de novembro de 1915, o mesmo jornal noticia um opúsculo do poeta, tomando por tema a morte do D. Luiz Raymundo da Silva Brito, arcebispo de Olinda. No dia 31 de maio de 1916, temos a seguinte notícia:

Um protesto

Veio ontem ao nosso escritório o sr. Leandro Gomes de Barros, autor de numerosos versos populares, tais como “A vassourinha” e tantos outros e declarou-nos protestar contra o sistema de alguns indivíduos venderem livros de versos com o seu nome. Entre outros citou o nome do Sr. Simão Francisco Marques, que assim procedeu no Amazonas.



Protestos semelhantes também foram feitos pelo poeta Gonçalves Dias, como comprovam os estudos de Marisa Lajolo: o poeta se queixava na imprensa sobre a distribuição no Brasil de exemplares da edição de seus poemas intitulados “Contos”, publicados em 1857 pelo tipografo/editor alemão Brockhaus, pois o contrato com a editora só permitia a distribuição do livro na Europa (LAJOLO, 2005).

A participação de Leandro no mundo das editoras e livrarias não se restringia à edição e venda de folhetos. É possível afirmar que ele administrava, com a ajuda da filha Rachel, que assinava muitos dos seus folhetos como uma forma de garantir a originalidade da cópia, um completo sistema de produção e comercialização. O poeta se inseria nas brechas do sistema (capitalista, globalizado) que envolvia, além da escrita, a edição, publicação e venda de livros; a participação nas redes de socialização da cidade de Recife e de outras cidades; o envio de notas para os jornais e as viagens constantes às cidades de Juazeiro do Norte-CE, Paraíba e Rio Grande do Norte, além de cidades do interior dos estados de Pernambuco. A imagem do poeta popular com sua mala de livros debaixo do braço, vendendo em feiras de pequenas cidades do sertão, não parece compor, por completo, a figura do Leandro Gomes de Barros que venho tentando desenhar.

Em 23 de agosto de 1917, o poeta enviou ao jornal *A província* o folheto “O pão e a batata”. Essa primeira notícia que encontrei me conduziu a uma série de outras notas publicadas em jornais de Pernambuco e do Ceará. No jornal *O rebate* (Juazeiro do Norte), de 28 de novembro de 1909, publica o cordel “Lucta do diabo com Antonio Silvino”. A partir dessa publicação, localizei outros 6 poemas, todos publicados numa seção intitulada *Lyra Popular*:

- *A criação do mundo*, em 19 de dezembro de 1909;
- *As capas de uma viúva*, em 16 de janeiro de 1910;
- *Ciume de duas noivas*, em 23 de janeiro de 1910;
- *O padre de Joazeiro*, em 06 de fevereiro de 1910;
- *A proclamação dos banhos*, em 20 de fevereiro de 1910;
- *As lagrimas de Antonio Silvino por Tempestade*, em 6 de março de 1910.

O folheto “Lucta do diabo com Antonio Silvino”, publicado no jornal com um total de 26 estrofes, está disponível na *Coleção Cordel*, da Fundação Casa de Rui Barbosa, numa versão com 40 estrofes. Nesse folheto também consta o poema “Vingança d’um filho”. Foi publicado ainda nessa coleção o folheto “As lagrimas de Antonio Silvino por Tempestade”.

Sobre o jornal *O Rebate* sabemos que foi impresso em Juazeiro do Norte-CE entre os anos de 1909 e 1911, com edições semanais, geralmente aos domingos. Fundado pelo padre Joaquim de Alencar Peixoto, também diretor e redator-chefe do jornal, tinha como propósitos contribuir para a autonomia política de Juazeiro, naquela época subordinado ao Crato, e defender o Padre Cícero, um dos principais motivadores e apoiadores do periódico. Assis Daniel Gomes analisa os poemas publicados na seção *Lyra Popular*, nos anos de 1909 e 1910, e enumera os principais temas e poetas que ocuparam as páginas do jornal (GOMES, 2013). Leandro Gomes de Barros estava entre os primeiros, com 48% das citações.

A publicação do folheto “O padre de Joazeiro”, em 06 de fevereiro de 1910, evidencia um traço do poeta que difere dos muitos outros folhetos nos quais a defesa do clero jamais aparecia. Talvez como parte das estratégias do poeta para se inserir na cultura letrada, o tom é bastante ameno e há mesmo uma defesa do padre contra todos que o acusavam de se aproveitar da fé e devoção dos pobres com fins políticos:

No sertão do Ceará
Apareceu um pastor



E qual outro Christo, nosso
Adorável Salvador,
É um anjo de bondade
Enviado do Senhor.

É um pastor exemplar
O padre do Joazeiro
Dão-lhe esmola e dá esmola
E não é interesseiro
Tudo que faz é de graça
Não aprecia dinheiro.

[...]
A uns quinze dias passados
Disse-me um velho romeiro
Que está suspenso de ordem
Por não ser interesseiro
Os padres detestam elle
Por não gostar de dinheiro.

[...]
Elle é desses que detestam
A maldita corrupção
Julga que a graça de Deus
É o verdadeiro pão
E o homem lucra tudo
Se ganhar a salvação.

As notícias veiculadas nos periódicos chamam a atenção para uma rede de sociabilidade que coloca o poeta em contato com as chamadas elites intelectuais da cidade de Recife e também do Juazeiro do Norte, além de profissionais liberais e comerciantes em geral. Vejamos os que dizem os estudos mais recentes sobre a obra do poeta e sobre a literatura de folhetos do Nordeste.

Sobre o campo literário que envolve a literatura de cordel, evidencio os estudos da pesquisadora Bruna Paiva de Lucena que vem discutindo, desde a sua dissertação de mestrado, defendida em 2010, esses lugares de disputa. No seu livro *Poéticas a céu aberto: o cordel e a crítica literária*, Lucena (2018) tece críticas à “concepção escriptocêntrica” da literatura brasileira e a forma como a crítica literária, em especial as obras de Silvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Coutinho e Antonio Candido, lida com a presença/ausência das literaturas de tradição oral na vida cultural do país.

Lucena (2018), no capítulo I – Fora do Prumo, discorre ainda sobre as estratégias de resistência utilizadas pelos/as escritores/as “no âmbito das poéticas periféricas e populares”. Menciona, a partir dos questionamentos de Judith Butler (posicionalidade estratégica) e James C. Scott (resistência cotidiana), formas de resistência presentes nas práticas dos/as escritores/as da literatura de cordel, que, para alguns setores do “meio erudito”, podem parecer formas de submissão.

Acredito que as práticas de Leandro Gomes de Barros, as estratégias utilizadas pelo poeta para conseguir “viver de poesia”, não adquiram esse caráter de submissão, mesmo quando aparecem em meios eruditos. O trânsito entre os “locais da cultura” (BHABHA, 2005) por onde transitava revela, talvez, muito mais uma inserção pelas bordas, com a intenção de fazer parte do centro, do que uma submissão, mesmo que estratégica. Leandro ocupa os jornais, as livrarias, os locais de prestígio, ao mesmo tempo que vende seus folhetos nas

feiras, viaja pelos interiores com sua mala e “compra briga” na rua com aqueles que vendem seus poemas por “debaixo do balcão”.

Um escritor que vive da venda de seus folhetos, que circula por várias cidades do Nordeste, que publica versos em um jornal de Juazeiro do Norte-CE, não parece se encaixar no perfil traçado por alguns pesquisadores e repetido infinitas vezes nos estudos sobre a chamada poesia popular. Vejamos a biografia presente no *site* da Fundação Casa de Rui Barbosa:

Sua atividade poética o obriga a viajar bastante por aqueles sertões para divulgar e vender seus poemas e tal fato é comentado por seus contemporâneos, João Martins de Ataíde e Francisco das Chagas Baptista [...]. Foi um dos poucos poetas populares a viver unicamente de suas histórias rimadas, que foram centenas. Leandro versejou sobre todos os temas, sempre com muito senso de humor.⁶⁹

Nascido na cidade de Pombal-Parahyba, em 1865, mas criado até os quinze anos na cidade de Teixeira, é possível afirmar que a formação de escritor passa pela mão de padres da Igreja Católica (era sobrinho do Padre Vicente Xavier de Farias), de poetas/cantadores da cidade, como Francisco Romano, Germano da Lagoa e Silvino Pirauá, de frequentadores das livrarias, tipografias e redações de jornais e do mercado São José, na cidade de Recife, sem falar nos trilhos do trem. Como sabemos, a Rede Ferroviária do Nordeste (antiga *Great Western of Brazil Ry*) unia os estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Nesse mapa estão interligadas as cidades de Recife, Fortaleza, Teresina e depois Belém, que passou a ser um centro de produção e distribuição de folhetos no Brasil.

As andanças de Leandro Gomes pelos sertões sempre aparecem nas notas biográficas. O que nunca aparece é a sua atuação no meio intelectual da cidade de Recife, o convívio entre os “homens de letras”, as conversas na Livraria Contemporanea, visitas às bibliotecas e gabinetes de leitura (disso não tenho notícia, mas quero poder imaginar que, de fato, aconteciam).

É possível desenhar um mapa de percurso do poeta na cidade do Recife: da rua 1º de Março, onde se localizava a Livraria Contemporanea, para o Mercado São José eram 7 minutos a pé; o Gabinete Português de Leitura ficava a 2 minutos da Livraria e a Câmara Municipal, onde funcionou a Biblioteca Provincial (no período de 1875 a 1930), a 14 minutos, com uma passagem pela ponte Santa Isabel, última ponte sobre o rio Capibaribe.

Leandro Gomes de Barros, que escrevia, imprimia e vendia seus folhetos, também fazia suas performances nos mercados e estações de trem, conversava com intelectuais da cidade, pagava anúncios de suas produções nos jornais e denunciava “alguns indivíduos [por] venderem livros de versos com o seu nome”, como pudemos acompanhar nesse estudo. Ruth Terra informa que o poeta vendia seus folhetos nas ruas de Recife, nos bares do largo das Cinco Pontas, nas estações de trem e dentro dos trens (TERRA, 1983). Essa informação parece ter contaminado todas as outras ações do poeta, como se vender folhetos na rua e nas estações de trem o impossibilitasse de também publicar seus versos em jornais e participar de ciclos de conversa e trocas de experiências de leitura em locais frequentados pela elite intelectual da cidade. Um público urbano, com práticas de sociabilidade que envolvem os gabinetes de leitura, as bibliotecas, as livrarias, parece não fazer parte da história da literatura de cordel. E essa imagem vai se propagando nos vários estudos sobre o gênero.

Por fim, retomo a discussão sobre cartografias e mapas na tentativa de imprimir mais alguns versos a essa narrativa. Para Harley (1990), a cartografia nunca é apenas o desenho de mapas – ela é a fabricação de mundos. E já que eu posso fabricar mundos, mas não sem muito esforço e apoiada em alguma documentação, imagino um mundo separado por um oceano,

⁶⁹ Coleção Cordel. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/>. Acesso em: 29 dez. 2020.

mas unido por poetas e cantadores, tipógrafos e homens de negócio.⁷⁰ Conversas na Livraria Contemporanea, visitas aos jornais e tipografias, calorosos debates em praças públicas. As trocas culturais, nesse mundo globalizado do século XIX, como afirma Jean-Yves Mollier (2008), desafiam as fronteiras que nós mesmos, pesquisadores desse século XXI, insistimos em levantar. E se, no gênero editorial cordel, Belém fica bem mais perto de Recife do que a Parahyba, o Porto fica logo ali.

Referências

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ANSELMO, Artur. **História da edição em Portugal**, vol. 1, [s.l.], Lello & Irmão, 1991.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Tradução Leonor Graça. Lisboa: Vega, 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007.

FERNANDES, Frederico. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. **Revista Anpoll**, v. 1, n. 33, 136-157, 2012.

GOMES, Assis Daniel. História e literatura: a seção “Lyra popular” no jornal o “Rebate” de “Joaseiro” (1909-1910). **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, V. 2, N. 3, set.-dez, 2013, p. 27-44.

HALLEWLL, L. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

HARLEY, J. B. Cartography, Ethics and Social Theory. **Cartographica** 27 (2), p. 1-23, 1990.

HOFFMAN, Eva. The New Nomads. In: ACIMAN, André, ed. **Letters of Transit: reflections on exile, identity, language, and loss**. New York: The New York Press/The New York Public Library, 1999.

LAJOLO, Marisa. O preço da leitura: Gonçalves Dias e a profissionalização de um escritor brasileiro oitocentista. In: ABREU, Marcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). **Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 2005. p. 61-73.

LUCENA, Bruna Paiva de. **Poéticas a céu aberto: o cordel e a crítica literária**. Brasília: Edições Carolina, 2018. (Edição Kindle)

⁷⁰ Não tive acesso a pesquisas que tratem da atuação das mulheres nesse campo, mas fica aqui o convite para futuras investigações.



MARTIN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo:** travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução Fidelina Gonzáles. São Paulo: Edições Loyola, 2004. (Coleção comunicação contemporânea 3)

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso:** trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MOLLIER, Jean-Yves. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo - Ensaaios sobre História Cultural.** São Paulo: Autêntica, 2008.

PINTO, António Costa; MONTEIRO, Nunno Gonçalo (dir.). **História contemporânea de Portugal: 1808-2010.** V. 2. A construção nacional (1834-1890). Lisboa: fundação Mapfre; Objectiva, 2013.

SARAIVA, Arnaldo. **Folhetos de cordel e outros da minha coleção.** Porto: Biblioteca Municipal Almeida Garret, 2006.

SCHAPOCHNIK, Nelson. A leitura no espaço e o espaço da leitura. In: ABREU, Marcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). **Cultura letrada no Brasil:** objetos e práticas. Campinas-SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 2005. p. 229-243.

TERRA, Ruth. **Memória de lutas:** literatura de folhetos do Nordeste, 1893-1930. São Paulo: Global Editora, 1983.

VENÂNCIO, Gisele Martins. Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza. Os caminhos da coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi, Francisco Alves e Gualter Rodrigues. **Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias**, vol. 21, 2005.

[Recebido: 29/12/2020 – Aceito: 29/12/2020]

“Movimento cult” do Rio de Janeiro e os discurso sobre o coco de Pernambuco**“Movimento cult” in Rio de Janeiro and discourses about coco de Pernambuco**Genilson Leite da Silva ⁷¹<https://orcid.org/0000-0002-7098-7125>Bruno Rodolfo Martins ⁷²<https://orcid.org/0000-0002-6480-3676>

Resumo: Este artigo trata das tensões, práticas, discursos, entre pessoas, lugares e disputas de narrativas, em torno do que é chamado genericamente de cultura popular. Como recorte, identificamos o circuito de rodas culturais existente na cidade do Rio de Janeiro – chamado aqui de “Movimento cult” – como expressão típica dessas tensões, e que, de alguma forma, reatualiza as relações de poder já demarcadas pelos folcloristas do país desde o início da República. Como exemplo, analisamos uma dessas tensões relacionada ao Coco realizado nessas rodas, que fez emergir embates demarcados por questões de cultura, raça, origem nativa e tradição. Caracteriza-se por pesquisa etnográfica e tem como procedimento de coleta de dados a netnografia e observação participante, como táticas para dar conta das questões relacionadas à contemporaneidade. A partir disso, identificou-se relatos de como esse Movimento reproduz o projeto colonial implícito das dinâmicas próprias das elites dominantes diante dos grupos dominados. Por fim, transforma essa cultura popular em produto de consumo da elite para si própria, em que se extingui, a cada dia, sua força política, seus aspectos de resistência cultural e a participação de populares, visto o preço de mensalidade das aulas e dos ingressos para os *shows*, deixando seus criadores fora da roda.

Palavras-chaves: Movimento Cult; Rodas Culturais; Coco; Projeto colonial; Indústria Cultural.

Abstract: This article deals with tensions, practices, discourses, between people, places and narrative disputes, around what is generically called popular culture. As an excerpt, we identified the circuit of cultural circles existing in the city of Rio de Janeiro - here called “Movimento Cult” - as a typical expression of these tensions, and that, in some way, refreshes the power relations already demarcated by the country's folklorists since the beginning of the Republic. As an example, we analyzed one of these tensions related to Coco carried out on these wheels, which caused clashes deriving due to issues of culture, race, native origin and tradition. It is characterized by ethnographic research and its data collection procedure is netnography and participant observation, as tactics to deal with issues related to contemporaneity. Based on that, reports were identified of how this Movimento reproduces the colonial project implicit in the dynamics of dominant elites in the face of dominated groups. Finally, it transforms this popular culture into an elite consumer product for itself,

⁷¹ Mestre em Arte, Cultura e Cognição (UERJ). Bacharel em Dança (UFRJ) e Licenciando em Educação Física pela mesma. Contato: genilson.leite@hotmail.com

⁷² Mestre em Relações Etnorraciais (CEFET-Maracanã), Especialista em História da África e da Diáspora Africana no Brasil (FIS) e em Gênero e Sexualidade (UERJ). Bacharel e Licenciado Pleno em Educação Física (UERJ). Atualmente é professor da SME-PCRJ. Contato: capoeiranomade@yahoo.com.br



where its political strength, its aspects of cultural resistance and the participation of the people are extinguished every day, given the price of tuition for classes and tickets for school. the shows, leaving their creators out of the roda.

Keywords: Movimento Cult; Cultural Rodas; Coco; Colonial project; Cultural Industry.

Reflexões iniciais sobre “Movimento Cult” e o circuito das rodas culturais

Ritualisticamente, alguns grupos “culturais” se alternam em dias previamente marcados todos os meses do ano para a realização de rodas em espaços públicos: uns fazem rodas de Coco, outros de Jongo ou Samba de Roda, entre outros brinquedos populares. Ou, como dito em 2014, por um integrante de um desses grupos: “fazemos tudo, mas, nossa especialidade é jongo”. Seus integrantes se conhecem e se revezam muitas vezes participando da roda de outros grupos, para “fortalecer” essa rede.

Para o público desavisado, essas rodas são expressões máximas de uma suposta “cultura brasileira” que podem ser contempladas, apreciadas, participadas e em alguma medida, consumidas. São oportunidades únicas para se ter acesso a elas no modo *delivery*: “sem sair de casa”. Nesse sentido, (1) sendo brinquedos populares locais da cidade ou do estado, não seria preciso se deslocar para as periferias de onde são nativas, nem ter contato com as comunidades locais e tradicionais que as praticam e mantêm seus sentidos políticos de resistência cultural vivos; e (2) sendo brinquedos de outros estados, não seria preciso viajar para poder “curtir”, “comentar” ou “compartilhar”.

A existência e a estruturação do “Circuito de Rodas Culturais” pela cidade do Rio de Janeiro (e em algumas cidades próximas), o que satiricamente chamamos aqui de “Movimento Cult”, exemplifica algumas tensões típicas e históricas fomentadas pela academia e por folcloristas pelo país, diante das culturas populares, tradicionais, folclóricas, enfim, pelas culturas dos outros, das pessoas excluídas e marginalizadas pelo sistema social vigente. Sobretudo, pela forma como se colocam habilitados a desenvolver/realizar práticas que fazem parte da memória de um povo, apropriando-se do que foi/é ferramenta de resistência e usando como simples atividade de lazer ou produto a ser vendido no mercado do exótico. Em alguma medida, traz elementos novos, em especial, as questões conjunturais, como as escassas políticas públicas de editais, ou o que chamamos de “modinha” pelo que é popular e afro-indígena das regiões Norte e Nordeste⁷³ do Brasil.

No início dos anos 2000, surgem alguns grupos que poderíamos chamar de “parafolclóricos”, considerados aqui como grupos que trabalham com propagação, divulgação e/ou a comercialização das ditas manifestações “folclóricas” ou “cultura popular” brasileira. Esses grupos, ainda vale destacar, são independentes de instituições, pois, apesar de terem estudantes universitários, não estão vinculados a nenhuma universidade.

Nesse sentido, é importante para esta análise a existência da Cia Folclórica do Rio⁷⁴, vinculada à Escola de Educação Física e Desportos – EEFD da Universidade Federal do Rio

⁷³ Destaca-se que há uma preferência pelas manifestações populares da cultura afro-indígenas do Norte e Nordeste brasileiro com exceção do jongo, que é o “ritmo” mais pedido e único de origem no Sudeste, e que isso pode ter relação com o trabalho disseminador do Mestre Darcy do jongo, que com seu grupo “Jongo da Serrinha” levou o jongo para o centro do Rio e para os palcos do Brasil e do exterior, assim como também gravou CDs, CD-livro, produziu material audiovisual. A mais, somos “agraciados” por grupos de Samba de roda e Afoxé (BA), Coco (PE, AL), Maracatu (PE), Tambor de crioula, Bumba-meu-boi e Cacuriá (MA) e os grupos mistos que como o já citado “faz tudo”.

⁷⁴ Conforme consta na página da EEFD, no item “Histórico” da Cia Folclórica, ela “foi fundada em 1987 pela professora Eleonora Gabriel, na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD). Este projeto originou-se do Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, fundado pela professora Sônia Chemale na década de 70” (COMPANHIA FOLCLÓRICA RIO-UFRJ, 2020, p. 1).



de Janeiro – UFRJ, em atuação na cidade bem antes dos anos 2000, e que influenciou e influencia ainda a formação desses outros grupos, mesmo que indiretamente: uns seguindo o modelo de ação da mesma, alguns outros se contrapondo ou se descobrindo nesse processo de construção de um coletivo. Mas algo em comum pode demonstrar uma certa unidade nesses grupos: a maioria de seus integrantes estudaram na UFRJ, e alguns, com mais ênfase, passaram pelos cursos da EEFD, tiveram contato com a Cia. (seja por aulas, eventos ou apresentações), e outros compuseram durante algum tempo (ou ainda compõem) o corpo da mesma.

Podemos supor que, antes dos anos 2000, a conjuntura não favorecia a criação desse tipo de grupo parafolclórico independente; afinal, se desde a década de 1980 já havia a Cia Folclórica, por que só na virada do milênio haveria esse “gosto pelo exótico” e essa vontade de montar e compor um grupo? Em outro caminho mais contundente, por que a ausência de gosto pelo exótico natural da região própria do Sudeste? Seguimos com a provocação: cadê a Folia de Reis, Clóvis, Bate-bolas, Mineiro-pau, Congada, Batuque de umbigada? Não, os universitários do Sudeste nunca pensaram na extinção dessas manifestações próprias dos estados do Sudeste, discursos vazios e sem ação efetiva e que só servem as manifestações do Norte ou Nordeste do país, típico da academia para ter acesso direto ao objeto de pesquisa.

É bem mais que um gosto do exótico ou uma preocupação com a suposta extinção de um brinquedo popular qualquer. Trata-se, uma vez mais, como dizem Simas e Rufino (2020), do “projeto colonial” em curso, que preza a mortandade e todos os seus caminhos. Pensar que essas ações são mortais não é nenhum exagero. Os mesmos autores insistem na necessidade de “encantamento” do mundo, no retorno aos modos de viver que se direcionam para a vida.

E, aqui, se trata da vida das populações negra, indígena, periférica, favelada, escolhidas para serem marginalizadas pelo sistema social que vivemos, e que sempre foi alvo desse “projeto”, tanto no sentido do genocídio, como no sentido do “semicídio”, que silencia modos de comunicar, visões de mundo, linguagens e palavras, como diz Sodré (2005, p. 4). Mas essas culturas de que tanto se quer “vivenciar” são produzidas por essas populações, e sempre o fizeram enquanto tática de resistência, enquanto “política de vida”, em busca de manter o “encantamento” do mundo e de si mesmas. Justamente, por essas e outras questões, Simas e Rufino (2020, p. 15) escrevem que “o extermínio e a subalternização secular de princípios comunitários e de práticas rituais contrárias ao padrão dominante são um dos componentes da política de mortandade e do desencantamento do mundo”.

Não basta(ria) a apreciação estética do outro, tampouco a avaliação etnocêntrica e arrogante de uma salvaguarda emergencial de um brinquedo igualmente avaliado como em perigo de deixar de existir, exigindo uma ação supostamente consciente do “povo do sul”⁷⁵ em cuidar dessas manifestações culturais afro-indígenas do Norte e do Nordeste. E, aqui, esse “cuidado” é nada menos que ocupar espaços culturais, políticos e pedagógicos que devem/deveriam estar ocupados pelas populações tradicionais que mantêm esses brinquedos de resistência desde a criação dos mesmos.

A tese recorrente e que traduz essa situação é a premissa de que a cultura popular é do povo, logo, para qualquer pessoa se servir dela, desconsiderando as desigualdades sociais e raciais que estruturam a sociedade, permitindo o acesso, o estudo e, como vemos, a reprodução à vontade e descompromissada com as autorias tradicionais por pessoas de classe média e com oportunidades de classe correspondentes; enquanto os agentes culturais de raiz continuam desfavorecidos – como antes, e agora, somando-se a tais concorrências nas disputas por seus próprios lugares (usurpados) de direito.

⁷⁵ Expressão utilizada por nordestinos para se referirem às pessoas das regiões Sudeste e Sul do país, com um tom de tratamento igualmente genérico dado por esses ao povo nordestino.

Carlos Brandão percorre uma linha similar e denuncia as desigualdades das relações de poder nessa expansão do popular, e vê como “engano” a ideia de circularidades proposta por pesquisadores como Néstor García Canclini, Peter Burke ou Renato Ortiz.

Em tempos em que convivemos com conceitos como culturas híbridas, hibridização de culturas ou circularidade de/entre culturas, um provável engano poderia ocorrer ao estabelecermos como uma panfolclorização todo o complexo trabalho de criação cultural dos diferentes sujeitos e povos negros ao longo de nossa história, esquecendo que uma parte importante do que consideramos “erudito” em nossas realizações artísticas mais diversas é também, e em boa medida, resultado do trabalho de suas mãos e mentes (BRANDÃO, 2009, p. 725).

Para o autor, esse engano desconsidera a forma como a cultura popular é capturada pelas elites, que a ressignifica, e retiram seu pertencimento aos populares. Nesse processo, são expropriadas pela elite, passando a receber um rótulo de erudito ou clássico como forma de desvalorização e desqualificação do popular. Entre os jargões que poderiam resumir essa questão está o que diz: “a cultura negra é boa, desde que não praticada por pessoas negras”.

Waldenyr Caldas comenta sobre um processo de “fetichização da cultura” do outro e nos diz que

uma das formas de a classe dominante manter seu poder sobre as demais classes sociais é por meio da produção e do consumo da cultura diferenciados. Ela não deve, segundo sua própria ideologia de classe dominante, consumir os mesmos produtos das classes subalternas. E realmente não os consome (CALDAS, 2008, p. 82).

Não é à toa esse crescimento oportuno de grupos e de ocupações de espaços públicos, assim como a vontade de viver da/s cultura/s apresentada/s por seus componentes, e as adaptações realizadas pelos mesmos diante dos brinquedos para conseguir isso.

Continuamos enfáticos no tratamento dessa questão: o circuito do “Movimento Cult” vem ocasionando para as manifestações tradicionais/culturais intensas transformações que as descaracterizam e deformam suas práticas, não só por romper com seus processos ritualísticos, mas por criar novos processos que buscam “sofisticá-las” a ponto de descaracterizá-las. Vemos a imposição de uma estética que expropria as práticas a ponto de criar grau de valor, em que se é legitimada pela uniformização e não pela capacidade de improvisação, criatividade, espontaneidade, individualidade, coletividade, cooperatividade ou pertencimento.

Afinal, para que “sofisticá-la”? Esse termo indica que essas culturas precisariam se tornar acessíveis à sensibilidade das elites, e que seus produtores originais deveriam adaptar-se para que as mesmas sejam dignas de serem consumidas. Nesse sentido, o que trazemos para pauta é o reconhecimento de que o circuito do “Movimento Cult” não seria apenas um espaço de manipulação do popular, espaço de uma vontade ingênua e um desejo utópico, mas também um espaço de comercialização da cultura.

Essa “concorrência”, típica da estrutura comercial, se mostra “desleal”, pois nivela agentes culturais que estão desigualmente posicionados na estrutura social, diante das disputas de editais e suas correspondências burocráticas, complexas para esses próprios universitários, quanto mais para os grupos tradicionais que tiveram pouco acesso a um ensino de qualidade, ou ainda em condições desfavoráveis para se organizarem para tais empreitadas, ou mesmo estarem sujeitos a vulnerabilidade social. Proporcionalmente a isso, também surgem pessoas entre esses grupos parafolclóricos se autointitulando mestres e mestras dessa ou de outra tradição, ou de várias(!).

Importa salientar que essa “sofisticação” está a serviço desse “projeto colonial” e de base capitalista que, logo, busca retirar dessas manifestações seu poder libertário e sua autonomia, com o intuito de manter os privilégios e as hierarquias sociais baseadas nas

desigualdades de raça, cultura e origem produzidas pelos herdeiros da colônia. Com isso, “eivar” as culturas populares à categoria de eruditas está mais relacionado com o processo de esfoliação, que vem despilar essas culturas de seu caráter político, eliminando assim qualquer possibilidade de emancipação e independência de seus produtores originais, transformando-a por fim em mero produto a ser consumido, domesticando-as.

Zezito de Araújo demonstra que, para serem reconhecidas ou simplesmente apresentadas para a sociedade, essas culturas são estigmatizadas e estereotipadas. Em termos gerais, destaca que

ao se folclorizar a cultura, folcloriza-se com ela, o indivíduo e o grupo racial. [Isso faz] parte de um mecanismo histórico de produção do homem-espetáculo ou espetaculoso, do ser exótico e leviano, e, como tal incorporado à dimensão não-séria (ARAÚJO, 2011, p. 4).

Transforma-se numa cultura sem valor, mas com preço. Algo que pode ser comprado, usado e descartado. Quando traduzimos isso para seus praticantes tradicionais, é a morte que se estabelece, seja simbólica ou física. Não seria uma preocupação urgente a vida dessas pessoas?

A reflexão pertinente de Michel Nicolau (2005, p.141-142) demonstra três “modos de se matar a cultura”, e ambas se retroalimentam muitas vezes: um modo é “exotizar” a cultura, no qual se perde a herança, por não conseguir se reproduzir; outro modo é “desprezar” a cultura, provocando esquecimento e isolamento, devido a sua não inclusão no sistema social; e uma outra é “padronizar”, passando pela perda de identidade, se adequando ao sistema, mas perdendo suas características próprias de criação. Em suma, sob essa mesma lógica, as culturas podem ser coisificadas e mortas, e as pessoas que a produzem, também.

Esse escárnio ocorre na mesma dinâmica escancarada que tornou o mito da democracia racial como uma verdade tanto para negros, quanto para brancos. Muitas vezes, grupos e mestres populares, assim como povos e comunidades tradicionais, de forma paradoxal, são em certo ponto “gratos” a esses praticantes que “levantam” a bandeira da “cultura popular”, não a deixando acabar(!?).

O espetáculo das ruas no caminho de uma indústria cultural (?)

A busca por inserção numa sociedade na qual tudo é espetacularizado, em que transformações impostas de fora para dentro dessas tradições culturais, em que as mesmas são praticadas com outros propósitos por pessoas também de fora das tradições, atribuindo valores alienígenas às mesmas, se torna o fundamento desse tipo de Movimento.

Essa sociedade se torna um local onde o irreal assume o topo de uma hierarquia a serviço de uma “sociedade do espetáculo”, onde o espelho reflete imagens turvas e essas imagens devem ser reproduzidas em grande escala (ADORNO, 2002). Problematizamos essa reprodução pelo fator da hierarquização e as normas de conduta pré-determinada.

O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à qualificação mais completa. Cada um deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo (ADORNO, 2002, p. 172).

Essa busca por uma padronização (seja de uma dança, música, figurinos etc.) nada mais é que uma tentativa de se encaixar como um produto aos olhos da indústria cultural. Para alcançar tal *status*, perde-se e abre-se mão de práticas antigas, rituais, códigos e identidades. Silencia-se as subjetividades, a criatividade, a espontaneidade e a capacidade de improvisação dos indivíduos envolvidos. Cria-se um espaço onde a técnica é sistemática, espaço onde o improvisado não é permitido, e por fim, a diversidade tem um exemplar a seguir.



Fica nítida a violência simbólica, uma vez que os símbolos e códigos de povos e comunidades tradicionais sucumbem diante dessas demandas; têm a forma de violências psicológicas, uma vez que essas referências tradicionais, frente às suas necessidades, veem suas práticas cotidianas gerando renda a terceiros, enquanto as mesmas sub-existem financeiramente.

A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante (ADORNO, 2002, p. 175).

Acreditamos na capacidade transformadora da cultura popular e reduzi-la a um produto nesse contexto é o mesmo que desvalorizar toda história de vida e resistência de praticantes da mesma como matriz geradora; é transformar a cultura em algo descartável como todo e qualquer produto desenvolvido atualmente pelo sistema capitalista, conforme a obsolescência programada.

O Coco dos cariocas (?)

Ater-se às questões pura e simplesmente estética é apenas mais uma forma de alienar os dominados para que esses não percebam o que realmente ocorre. Seguindo uma linha reflexiva objetivada pelo “projeto colonial”, podemos observar que alguns aspectos que caracterizam as rodas e eventos de Coco do Rio de Janeiro apresentam ou buscam apresentar características que, de certa forma, tentam manter uma (suposta) estética similar ao que ocorre no Nordeste. O que ao nosso olhar soa como uma estereotipação: uma construção de personagens que se fazem presentes no imaginário do sudestino.

Há nesses movimentos, a dinâmica de trazer referências tradicionais (na pessoa de mestres e mestras, ou outras pessoas envolvidas com tradições do Coco) para o Rio e promover com essas uma “turnê” onde essas referências são levadas a vários lugares ou a grupos, para passar seus conhecimentos aos sudestinos aventureiros desbravadores da cultura, que colaboram com “contribuições simbólicas”, “voluntárias” ou “conscientes”, em que, depois de arcar com algumas despesas, tal montante dessas contribuições será entregue a essa referência mestra. Podemos questionar ainda por que o valor da aula ou oficina oferecida por essas referências, via de regra, é sempre um valor inferior ao pago pela pessoa participante? Há nessas práticas os resquícios do que Taussig (2010, p. 15) denomina de “fetichismo da mercadoria”, que para ele “pode ser interpretado como o que transforma pessoas em coisas e coisas em pessoas”.

Avaliamos nesse sentido que, para além da própria cultura tradicional ser adaptada e servida como produto, as referências tradicionais são também coisificadas, colocadas num contexto de prestação de serviços, perdendo poder de negociação, sendo intermediadas por terceiros, como que empresários ou produtores de artistas de elite, que tomam para si boa parte do montante – sem, contudo, a premissa de um acordo que formalizasse isso. Mestres e mestras são tratados quase como uma propriedade desse ou daquele grupo, que se coloca como intermediário entre outros grupos, pessoas interessadas e instituições com potência de realizar algum contrato.

Outra questão que chama a nossa atenção é a prepotente capacidade – ou seria típico exercício de poder – desses grupos em legitimar qual nordestino pode ou não falar sobre, ou questionar essa dinâmica. A exemplo disso, apresentamos a análise de dados recolhidos nas redes sociais. Neles, observamos a tensão criada entre esses grupos parafolclóricos do Rio de

Janeiro e um nordestino, que, de passagem pela cidade no ano de 2018, questiona as dinâmicas e o modo do fazer Coco dos grupos cariocas.

Visamos captar essas tensões como resultado da mercantilização da cultura e como retrato do “projeto colonial”, através do processo de deslegitimação ou desqualificação de seu discurso. Um típico exemplo que transforma as tradições populares em “coisa” produto, como também seus praticantes tradicionais – que podem até ter voz, mas não serão escutados.

A partir desse recorte, observamos que os grupos do Rio de Janeiro foram taxativos em desqualificar o discurso desse nordestino pernambucano, Ednaldo, hoje assumindo o nome social Caetana da Silva devido ao processo de transição de gênero a qual está passando. Ela reivindicava questões relacionadas aos fundamentos presentes na estrutura e nos rituais existentes na manifestação. Acredita-se que essas reivindicações expressariam uma disputa de território e nicho de mercado, uma vez que a mesma era uma potente concorrente do grupo parafolclórico Zanzar⁷⁶, que ministra suas aulas e oficinas de “cultura popular” no Circo Voador, ao lado da Fundação Progresso, local onde Caetana ministra suas oficinas de danças e ritmos pernambucanos.

Caetana se autolegitima através do discurso de ter vivência com mestres e mestras de Coco e Maracatu de Pernambuco, além de ser nativa do mesmo estado. Segundo ela, nos “eventos” dos grupos do Rio há uma descaracterização da manifestação no que diz respeito aos rituais, estrutura e função. Já os grupos do Rio apontam um essencialismo na argumentação de Caetana, junto ao desejo de se autodenominar mestra e dona da cultura nordestina. Como em todas as tensões, há um pouco de verdade em cada um dos lados. Por um lado, vemos uma pessoa nordestina que vem para o Sudeste na esperança de sobreviver de apresentações, aulas e oficinas de dança popular, porém a mesma fora alertada sobre a importância de “fechar” com esses grupos para poder transitar de forma harmônica entre os mesmos e ainda “fazer uma grana”. Por outro, temos os grupos “criativos” que inventam movimentos, toques e rituais estranhos ao Coco, descaracterizando-o.

Os Cocos no Nordeste, mais precisamente de Pernambuco, mesmo às vezes denominados Coco de roda, têm uma estrutura aberta, na qual quem brinca é livre para transitar pelo espaço e essa mesma liberdade é dada a tocadores, diluindo a rigidez de papel fixo para os mesmos. Outro aspecto importante na brincadeira é a falta de uma coreografia ou de movimentos “muito elaborados”, o que estimula a criatividade dos brincantes, assim como também se torna algo mais convidativo e envolvente. A insistente batida dos pés no chão, o trupé, dialoga com o ritmo dos tambores e nos remete a uma relação com a natureza e as ancestralidades afro-indígena. A dança é marcada por pisadas firmes no chão que reverbera por todo o corpo que se posiciona projetado para terra como um tipo de reverência e conexão com a terra.

Já no Rio de Janeiro, a manifestação acontece em um espaço restrito com delimitação do mesmo em formato de círculo e com casal solista. Observamos nessas rodas de Coco uma dinâmica de “compra” semelhante à da capoeira, na qual os participantes que pretendem substituir uma das pessoas no centro, ou o casal, precisa, ritualisticamente, saldar os instrumentos ou os tocadores, e posteriormente aquele a quem se deseja substituir. Os movimentos são construídos tendo como influência os movimentos dos Cocos nortistas e

⁷⁶ Em sua página do *facebook*, o Grupo Zanzar (2020, p. 1) descreve o seguinte: “Com quatorze anos de existência, o Zanzar é um grupo de música e danças populares brasileiras que trabalha as linguagens das culturas populares tradicionais (coco, jongo, carimbó, cavalo-marinho, maracatu, cirandas e frevo, entre outros), sendo formado por músicos e brincantes [...] e promove mensalmente, na última quinta feira, às 20h, uma Roda de Coco aberta e gratuita nos Arcos da Lapa”. E finaliza exaltando que recria “estas manifestações dentro de uma linguagem própria e original que valoriza e se inspira nesta rica brasilidade”.

nordestinos. Observa-se uma abordagem genérica dos gestos, uma vez que esses mesclam as diferentes expressões da manifestação existente no Norte e Nordeste.

Nos grupos do Rio, os movimentos são amplos com grandes deslocamentos dentro do círculo, e percebe-se também uma coreografia complexa que exige grande habilidade de seus participantes, fatores esses que projetam na roda uma perspectiva de palco, onde o casal solista é protagonista de um espetáculo e cada integrante tem um papel definido que pode ser revezado. Logo, a conexão com a terra, espiritualidades e ancestralidades afro-indígenas passam a ser secundárias em relação à questão estética ali posta, há uma preocupação estética sobre o melhor “figurino”, o melhor posicionamento dos braços, o melhor trupé, a performance atlética. Os saltos e uma horizontalidade do corpo que desvirtuam a relação do contato e conexão com a terra, interferindo assim no fluxo de energia. Há também pouco diálogo com o ritmo: não se dança para e nem com a música.

Os aspectos que distinguem uma manifestação da outra as colocam em relação de contraponto ou conflito entre ancestralidade e *show*, entre o encantamento e a performance atlética, que se faz presente nos objetivos daqueles que os praticam. No Rio, a delimitação espacial, a construção cênica e a inclusão de roupas estereotipadas do tipo “roupas de ir para roda”, onde as mulheres vestem saias de chita, cada vez mais coloridas e rodadas e os homens ficam mais à vontade denotam uma performance que sofre grandes influências das dinâmicas vivenciadas nas aulas de outros estilos de dança e de teatro, extraindo das manifestações populares, no caso do Coco, sua dimensão política e social em nome de um suposto resgate, que não passa de um desserviço. Um des-encantamento.

Considerações nem tão finais

O relato aqui apresentado foi construído a partir de observações dos eventos nas rodas e de conversas e tensões que se passaram nas redes sociais e de nossa experiência enquanto pesquisadores, mas também como brincadores não tradicionais preocupados com as tradições e seus brincadores. Durante esse período, percebemos o grande fluxo de pessoas que se interessam pelas culturas populares nordestinas e logo procuram desvirtuar suas potencialidades políticas e sociais por interesse próprio ou por modinha. Criam grupos que disputam os poucos editais ofertados pelas Secretarias de Cultura, tomando na “mão grande” as poucas chances de grupos e mestres tradicionais em ter acesso a algum recurso que minimamente permitiria aos mesmos desfrutar de transporte e alimentação para participações em eventos.

Durante esse período de experiência visitando mestres e grupos tradicionais, o que foi percebido aqui no Rio de Janeiro é que esses universitários “guardiões” da “cultura popular” raramente estão dispostos para as manifestações do sudeste, exceto samba, carnaval e jongo; tão escassa quanto é sua disposição para se deslocar para regiões mais distantes da cidade, como também à Baixada Fluminense. Comumente, esses se limitam a percorrer o circuito de roda que tem sua variação entre o Centro do Rio e a Zona Portuária (Lapa, Rua do Lavradio, Praça XV, Cais do Valongo, Largo da Prainha, Pedra do Sal, Praça Mauá) e o subúrbio (limitado entre Méier e Madureira), ou alguns eventos esporádicos em datas comemorativas como no caso da festa tradicional do Boi Brilho de Lucas, em Parada de Lucas, ou do Quilombo de São José no Vale da Serra, em Valença, no interior do estado. Em relação a esses dois últimos, o primeiro disponibiliza ônibus saindo da Lapa para o transporte ida e volta, gratuitamente, para quem desejar ir para a festa, que é também espaço de apresentação desses mesmos grupos. O segundo virou um evento anual que tem até empresa de turismo oferecendo pacotes de viagem para apreciação da festa, onde esses grupos de universitários se digladiam para fazer parte da festa com a finalidade de expor seu “trabalho” para a



comunidade do “Movimento Cult” e ganhar notoriedade que posteriormente renderá alunos e apresentações financiadas.

Para nós, ficam ainda algumas questões renitentes: será que esse modelo de grupo parafolclórico serve à resistência cultural, enquanto colaboradores potentes dos grupos, mestres e mestras tradicionais, ou serão aqueles que padronizam, folclorizam e enquadram as tradições às regras sociais dominantes, aos fetiches da elite, ao comércio do exótico?

Seria mais cômodo a esses grupos se organizarem para “brincar”, do que para apoiar grupos tradicionais? Ou seria, na verdade, mais conveniente?

Ou continuam se vangloriando de supostas influências salvacionistas que os mesmos estariam promovendo com suas ações (de pesquisa e montagem de espetáculos⁷⁷) entre os grupos tradicionais?

O circuito de rodas culturais do “Movimento Cult” promove algum “encantamento”, no sentido que Simas e Rufino (2020) indicam? Aplicam uma “política de vida” para, com ou pelos grupos tradicionais, ou participam construindo ainda mais invisibilização, padronização e morte, ocupando os lugares daqueles outros que as criaram e as mantiveram desde sempre?

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade, 1903-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Z. de. **Folclorização e Significado Cultural do Negro**. 2011. Disponível em: www.ideario.org.br/neab/kule2/Textos%20kule2/Zezito.pdf Acesso em: 13 mai. 2020.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. **Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares**. In: Caderno de pesquisa, v.39, n 138, 2009, p. 715-746.

CALDAS, Waldenyr. **Cultura**. 5. ed. São Paulo: Global, 2008.

COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO-UFRJ. **“Histórico”**. 2020. Disponível em: <https://www.eefd.ufrj.br/ciafolc/hist%C3%B3rico> Acessado em: 27 dez. 2020.

GRUPO ZANZAR. **“Sobre o Grupo zanzar”**. 2020. Disponível em: <https://web.facebook.com/notes/1499954830074166/> Acessado em: 31 dez. 2020.

NICOLAU, Michel. Diversidade cultural no sistema ONU: um lugar para cultura. In: BRANT, L. (org.). **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas**. São Paulo: Escrituras; Instituto Pensarte, 2005, p. 131-148. (Democracia Cultural;1)

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento (sobre política de vida)**. Rio de Janeiro; Mórula Editorial, 2020.

⁷⁷A Cia. Folclórica (2020, p. 1), ao ir a campo para montar um espetáculo, relata que “através dessa iniciativa surgiu a oportunidade de conhecer e incentivar vários grupos tradicionais como o grupo de Cirandeiros de Tarituba (Paraty)”, e que “após o incentivo e o intenso trabalho realizado pela Companhia junto à comunidade, os taritubenses reativaram o grupo de danças e, mais tarde, lançaram um CD-livro sobre sua cultura”. Defende ainda essa ação como “uma contribuição essencial de um projeto acadêmico realizado dentro de uma universidade pública”.



SODRÉ, M. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

TAUSSIG, Michael. The devil and commodity fetishism in South America. Chapel Hill: TheUniversity of North Carolina Press, 2010, pp. xi – xiv; xv-xvii; 3-38. (Tradução em português: TAUSSIG, Michael. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul.** São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 11-15; 17-20; 23-69).

[Recebido: 31 dez 2020 – Aceito :18 mar 2021]

Testemunhos da catástrofe: memórias do trauma em *Vozes de Tchernóbil***Catastrophy testimonies: memories of trauma in *Voices from Chernobyl***

Joyce Rodrigues Silva Gonçalves⁷⁸
<https://orcid.org/0000-0003-4643-1810>

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar uma breve análise da obra de Svetlana Aleksievitch, *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, a partir da perspectiva dos estudos memorialísticos. O livro reúne relatos orais de pessoas que vivenciaram, direta ou indiretamente, a maior catástrofe tecnológica do século XX, ocorrida na usina de Tchernóbil, na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em abril de 1986. O gênero testemunho permite que sejam ouvidas as memórias traumáticas de pessoas comuns, como camponeses, residentes das aldeias no entorno da usina nuclear, donas de casa, mães e pais de famílias, bem como de profissionais ligados à produção de energia em Tchernóbil, como engenheiros, físicos nucleares, professores, bombeiros e militares soviéticos.

Palavras-chave: História; Oralidade; Catástrofe; Testemunho; Tchernóbil.

Abstract: This article aims to conduct a brief analysis of the book of Svetlana Aleksievitch, *Voices from Chernobyl: the oral history of a nuclear disaster*, from the perspective of memorialistic studies. The work gathers accounts of oral speech from people who experienced, directly or indirectly, the greatest technological catastrophe of the 20th century, that occurred at the Chernobyl nuclear power plant, in the Union of Soviet Socialist Republics, in April 1987. The testimony genre allows the memories of ordinary people, such as peasants, residents of the villages around the nuclear power plant, housewives, mothers and fathers of families, as well as professionals related to energy production in Chernobyl, as engineers, nuclear physicists, teachers, firefighters and Soviet military.

Key-words: History; Orality; Catastrophe; Testimony; Chernobyl.

Escolhi o gênero das vozes das pessoas... espreito e ausculto meus livros nas ruas, atrás das janelas. Nelas, pessoas reais contam os principais acontecimentos de seu tempo: a guerra, a queda do império socialista, Tchernóbil, e todos eles conservam na palavra a história do país, a história comum. Tanto a antiga, como a mais recente. E cada um guarda a história de seu pequeno destino humano.

Svetlana Aleksievitch, autora bielorrussa, se dedicou à escrita de testemunhos traumáticos, registrando em suas obras as memórias de centenas de pessoas que vivenciaram as guerras e as demais tragédias soviéticas. Aleksievitch afirma, em seu discurso proferido na Academia Sueca, Estocolmo, na ocasião do recebimento do prêmio Nobel de literatura em 2015, que a memória do povo soviético é uma memória sempre traumática, que a história da (s) nação (ões) soviète (s) nunca foi tranquila, e que a isso essas pessoas estão familiarizadas:

⁷⁸ Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, doutoranda em Letras/Estudos literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

“A memória nos inspira. Nós sempre vivemos no terror, somos capazes de viver no terror; é o nosso habitat. E nisso, o nosso povo não tem rivais...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 227).

Na obra *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva (2003) avalia que o século XX é considerado um período catastrófico, uma vez que ocorreram várias revoluções, duas guerras mundiais, tragédias humanas, políticas e tecnológicas. Em *Catástrofe e representação*, Seligmann-Silva e Nestrovski (2000) reúnem ensaios que tecem considerações a propósito dos limites da linguagem, do pensamento e da imaginação na representação da catástrofe nas artes. A ética da representação é um ponto crucial, principalmente na estética da recepção, uma vez que a crítica das artes, e aqui privilegamos a literatura, exerce seu papel também em relação às escritas de si, em que a voz narrativa se coloca em primeira pessoa, como nos gêneros autobiográficos, memorialísticos. A obra de Svetlana Aleksiévitch é constituída por testemunhos, em que os lembradores se colocam a rememorar suas experiências traumáticas. A despeito de esses sujeitos não escreverem suas próprias memórias, concederam entrevistas à autora para que ela o fizesse.

Embora a pequena cidade de Tchernóbil seja localizada na Ucrânia, as consequências da explosão do reator número quatro de sua usina nuclear se estenderam por grande parte da Europa, particularmente e de modo mais intenso pela Bielorrússia, já que a cidade se localiza muito próximo à fronteira com esse país. Os impactos do desastre na população vulnerável vão desde os danos físicos, psicológicos, sociais, até o desamparo dos direitos humanos, que foram, de modo geral, negligenciados.

Svetlana Aleksiévitch utiliza em suas obras a técnica da metodologia oral, do discurso falado através dos testemunhos que recolhe de pessoas comuns. Em *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, os relatos nos permitem ter uma noção do que essas pessoas sentiram ao vivenciar tamanha tragédia e os impactos dela desde sua deflagração até os dias atuais, já que a “zona de exclusão”, extensão territorial no entorno da usina, está permanentemente condenada. É sua “terra envenenada”. Sendo a autora uma das pessoas atingidas pelo desastre de Tchernóbil, ainda que indiretamente, no capítulo inicial da obra em análise ela tece suas próprias considerações acerca do que significou o incidente e como suas vidas foram definitivamente mudadas a partir de então. A primeira reação foi um emudecimento diante do fato trágico: “Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41).

O silêncio que se instaurou é perfeitamente compreensível, considerando que em situações traumáticas é normal que as pessoas fiquem em estado de choque, que não saibam nem mesmo como reagir. Ademais, aquelas que, mesmo perplexas, poderiam vislumbrar alguma explicação, que poderiam de algum modo elaborar o trauma, não encontravam meios para tal. A ciência, a literatura, a filosofia também não as possibilitavam uma sistematização racional da catástrofe, o que explica o porquê

[C]alaram-se os filósofos e escritores, expulsos de seus canais habituais da cultura e da tradição. Naqueles primeiros dias, era mais interessante conversar não com cientistas, funcionários ou militares com muitas medalhas, e sim com os velhos camponeses. Gente que vivia sem Tolstói e Dostoiévski, sem internet, mas cuja consciência de algum modo continha uma nova imagem de mundo. E ela não se destruiu (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42).

Os camponeses, pessoas simples em sua maioria, também não sabiam ao certo o que havia ocorrido, mas o impacto em suas vidas foi tamanho que alterou seus destinos. A maioria foi evacuada dois, três dias depois, umas e outras acabaram retornando à revelia das orientações do Estado. Mesmo as que emigraram tiveram a saúde seriamente comprometida, famílias destruídas, planos arruinados. É esse o principal enfoque da obra de Svetlana: “Eu

quero narrar a história de forma a não perder de vista o destino de nenhum homem” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 50).

Em *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, a autora privilegia memórias que são, simultaneamente, individuais e coletivas. Do ponto de vista do coletivo, importa dizer que as reflexões de Maurice Halbwachs (2004) em seu livro *A memória coletiva* contribuíram imensamente para a compreensão das questões sociais que compõem a memória. Para o teórico francês, a memória aparentemente mais particular remete a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre em interação com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto dessas relações que nossas lembranças são construídas. Como nação, o pensamento coletivo predominou durante muito tempo entre os soviéticos: “[M]as isso é também a imagem da barbárie, essa falta de medo pela própria vida. Nós sempre falamos “nós” e não “eu”: “nós mostraremos o heroísmo soviético”, “nós revelaremos o caráter soviético” para o mundo todo! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 333).

Do ponto de vista individual, Svetlana Aleksievitch permite que histórias particulares sejam conhecidas, que sejam contados destinos conduzidos pela catástrofe. O pensamento individual surge mesmo nas amarras do coletivo: “[D]epois de Tchernóbil, sente-se isso. Nós temos aprendido a dizer ‘eu’. Eu não quero morrer! Eu tenho medo!” [Natália Roslova, presidenta do Comitê Mulheres de Moguilov] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 334).

O primeiro dos relatos na obra de Svetlana é de Liudmila Ignátienko, esposa grávida de um dos primeiros bombeiros que foram enviados ao reator para tentar apagar o incêndio após a explosão. A mulher descreve como tudo aconteceu e como se deram as duas semanas seguintes, em que viu o esposo se esvanecer rapidamente em um hospital de Moscou em consequência da síndrome aguda radiativa. A descrição é chocante, carregada de horror. Após a morte do marido, a esposa encontra nos sonhos uma alternativa para sobreviver, neles ela se encontra novamente com seu amado e com a filha que nascera morta em razão da radiação a que esteve exposta enquanto acompanhava e cuidava do homem. Liudmila confessa: “Assim vou vivendo. Vivo ao mesmo tempo num mundo real e irreal. Não sei onde me sinto melhor”, e completa: “As pessoas não querem ouvir falar da morte. Dos horrores [...] Mas eu falei do amor, como eu amei” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37-38).

A fuga da realidade é bastante recorrente ao longo do livro e se mostra de diversos modos. A própria autora reconhece: “A realidade resvala, não cabe no homem” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 49). Há um relato interessante que exemplifica esse resvalamento do real, em que a voz que testemunha o desastre se coloca além da realidade, que parece viver uma vida imaginária, surreal:

E eu me lembro do duende. Ele vive há muito tempo aqui comigo, não sei exatamente onde, saiu do forno. De capuz preto e roupa preta com botões brilhantes. Não tem corpo, mas se move. Durante um tempo eu pensei que fosse meu marido que vinha me ver. Veja só... Mas não. É um duendezinho... Vivo sozinha e não tenho com quem falar, de modo que à noite eu conto para mim mesma o dia que passou. [Maria Fedótovna Velitchko, cantora popular e contadora de histórias] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 210).

A alucinação surge, nesse caso, como consequência do trauma vivido e da solidão pós-catástrofe. Aliás, muitas pessoas vivenciaram/vivenciam a solidão pós-Tchernóbil, pois várias perderam suas famílias ou acabaram se isolando de algum modo.

Após o período inicial em silêncio, os atingidos pela catástrofe começaram a retomar o fato e elaborar suas memórias traumáticas. Mas, afinal,

[P]ara que as pessoas recordam? Para restabelecer a verdade? A justiça? Para se libertar e esquecer? Ou por que compreendem que participaram de um evento grandioso? Por que buscam no passado alguma proteção? E, além disso, a recordação é uma coisa muito frágil, efêmera, não é um

conhecimento exato, é uma suposição do homem sobre si mesmo. Isso ainda não é conhecimento, é apenas sentimento. [...]. Para que as pessoas recordam? É a minha pergunta. Mas eu falei com você, pronunciei algumas palavras. E compreendi alguma coisa... Agora não sinto tão sozinho. Mas o que acontece com os outros?” [Piotr S., psicólogo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 55-57).

O relato acima é bastante consciente da dificuldade da assimilação dos fatos; considerando-se que foi proferido por um psicólogo, é perfeitamente compreensível. Mas, como a testemunha já sinalizara em sua fala, como as pessoas lidam com suas próprias lembranças, de modo geral, é algo problemático a ponto de se questionarem: “[E]ntão, o que é melhor: lembrar ou esquecer?” [Evguêni Aleksándrovitch Bróvkin, professor da Universidade Estatal de Gómel] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 131).

Há uma relação intrínseca entre lembrança e esquecimento. O sujeito que rememora está sempre colocando em evidência uma memória selecionada, consciente ou inconscientemente, enquanto rechaça outras partes das experiências vividas. Quando o lembrador não se dá conta desse movimento, é como se houvesse uma amnésia decorrente do trauma vivenciado. O relato abaixo exemplifica essa falha da memória, uma lacuna que pode ser considerada em termos neurológicos e também psicológicos/psicanalíticos:

[E]u me esqueci de tudo. Só lembro que estive ali, mas não me recordo de mais nada. Eu me esqueci de tudo. No terceiro ano depois da desmobilização, aconteceu uma coisa na minha memória... Nem os médicos entendem... Não consigo sequer contar dinheiro, me perco. Perambulo de um hospital a outro... Já contei isso, ou não? [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 104).

Trauma e amnésia estão, portanto, frequentemente e intimamente relacionados, assim como as “lembranças encobridoras”, sinalizadas por Sigmund Freud et al. (1969) como uma forma de escamotear memórias traumáticas ao se rememorar fatos mais triviais do passado.

Algumas pessoas tinham a noção da contribuição que seria prestar seus testemunhos para a história oficial: “[L]embrar? Eu quero e não quero lembrar. Se os cientistas não sabem nada, se os escritores não sabem nada, então os ajudaremos com a nossa vida e a nossa morte” [Kátia P.] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 147). Outras precisavam contribuir consigo mesmas: “Não me pergunte. Não vou dizer. Não vou falar nada sobre isso... Não, eu posso conversar com você para tentar entender, se for possível” [Nina Kovaliova, esposa de um liquidador] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 269).

Por outro lado, houve aqueles que sentiam necessidade de testemunhar suas experiências traumáticas, como Nikolai Kalúguin (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 65): “[E]u quero testemunhar. Isso aconteceu há dez anos e todo dia se repete comigo. Agora mesmo. Carrego isso sempre comigo. Não sou escritor, não saberia como contar... Mas sou testemunha”. Observamos nessa fala que o trauma se repete na memória, que não foi elaborado nem superado. No caso desse personagem, a fatalidade maior se concretizou na morte da filha, motivo pelo qual o homem se revolta e reitera: “[E]u quero testemunhar, a minha filha morreu por culpa de Tchernóbil. E ainda querem nos calar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 68). Percebemos nesse discurso que houve um silenciamento imposto pelos responsáveis pela tragédia e pelo próprio Estado, por isso a importância da história oral para preencher as lacunas da história oficial.

Um motivo muito comum que leva alguém a testemunhar sobre determinado acontecimento é a consciência da finitude da vida. À medida que o tempo passa, sente-se a necessidade de revelar algo importante, principalmente quando se trata de um fato histórico, como é o caso do acidente em questão. Os documentos com registros sobre o desastre de Tchernóbil foram destruídos por várias razões: primeiro porque, burocraticamente, os papéis oficiais na União Soviética só eram arquivados durante três anos, depois porque eram

radiativos, e, por último, porque houve a reestruturação do exército e a dissolução das unidades administrativas e militares depois da Perestroika. Porém, alguns conjecturavam uma circunstância muito plausível: “[é] possível que tenham sido destruídos para que ninguém soubesse a verdade. E nós somos testemunhas. Mas em breve morreremos” [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 117).

Além da omissão de documentos, houve também omissão de verdades. As autoridades diziam que estava tudo sob controle, enquanto os habitantes de aldeias ao redor de Tchernóbil recebiam altíssimas dosagens de radiação. Algumas comunidades foram evacuadas, outras não. Os camponeses continuaram a cultivar, colher e consumir normalmente os alimentos que plantavam. Muitos deles foram persuadidos a permanecerem em suas casas, pois eram também mão de obra para o Estado.

Não apenas pessoas comuns, que viviam no campo e em pequenas aldeias foram enganadas, também militares tiveram informações omitidas enquanto serviam ao Estado, alguns foram enviados para o trabalho em Tchernóbil após o acidente sem ao menos terem conhecimento disso, apenas foram convocados e encaminhados. Um dos militares que testemunha na obra de Svetlana afirma que não os informavam sequer os valores das doses radiativas que estavam recebendo durante o trabalho: “[o]s roentgen que nos tocavam eram segredo militar. [...]. Nem sequer ao partirmos disseram quanto... Cachorros! Filhos da puta” [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 68). Várias denúncias da mesma natureza são encontradas ao longo das narrativas na obra em análise.

Havia ainda controvérsias entre cientistas sobre os riscos que corriam os militares em serviço. Alguns afirmavam que não havia problema nenhum, outros alertavam para o mal que faria a exposição à radiação. Uns acreditavam que estavam seguros, outros sabiam do perigo e das prováveis consequências.

De fato, era plenamente compreensível que as pessoas fossem facilmente ludibriadas pelas autoridades, e até mesmo que não acreditassem, quando eram advertidas, no perigo a que estavam sujeitas com a alta radiação, uma vez que estavam lidando com um inimigo invisível:

A culpa é da radiação ou de quem? Como ela é? Vai ver, mostraram-na em algum filme. Você viu? Ela é branca ou o quê? De que cor? Uns contam que ela não tem cor nem cheiro, outros contam que é negra. Como a terra! Se não tem cor, é como Deus: está em todo lugar, mas ninguém vê. Querem nos assustar. As maçãs estão penduradas nas árvores e as folhas também, as batatas estão crescendo no campo... O que eu penso é que não houve nenhum Tchernóbil, que inventaram isso tudo. Enganaram as pessoas [Anna Petróvna Badáieva, residente na zona contaminada] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 83).

Podemos observar no trecho acima a descrença naquilo que não é materializado, no que não é visto a olhos nus, o que acentuou o perigo das partículas radiativas. Para a personagem, se a vida continua seguindo seu curso normalmente, então não houve catástrofe, está tudo certo. Em outro relato percebemos também essa necessidade de materialização do perigo. Duas idosas garantem ter visto o monstro da radiação:

Pois olhe: está vendo aquela casa ali meio construída? Os moradores a abandonaram e foram embora. Por medo. Uma noite dessas fomos ver por dentro. Olhamos pela janela. E ali estava, debaixo de uma viga, a radiação. Com uma cara ruim e olhos de fogo! Negra, negra! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 317).

Tal fala soa como uma alucinação, uma neurose traumática, como descrita pela psicanálise de Freud et al. (1969) em seu texto *O mecanismo psíquico do esquecimento*. Esse mesmo mecanismo pode ser observado no caso do relato da mulher que vê um duende em casa. Enfim, cada um encontra uma forma para conduzir suas experiências traumáticas, seja

para lembrá-las ou para esquecer-las, ainda que através de uma pulsão de morte, que seria uma solução e, para uns, até mesmo uma bênção: “[D]e alguns Deus se apieda, mas a mim ainda não concedeu a morte. Continuo viva” [Anônima] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 71).

A morte, aliás, é um tema predominante nos relatos reunidos na obra de Aleksievitch e estava presente entre indivíduos de todas as faixas-etárias, inclusive os natimortos. Como consequência do desastre aumentaram os índices de abortos, tanto espontâneos quanto induzidos, e houve um grande desequilíbrio entre as taxas de natalidade e mortalidade na região no período pós-catástrofe.

Alguns soldados que estiveram nas guerras em que a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas lutou afirmam que a tragédia de Tchernóbil se equipara à situação bélica. À medida que as pessoas iam morrendo em decorrência de doenças desencadeadas pela radiatividade, os enfermos já imaginavam seus momentos finais: “[N]ão está claro como vou morrer. Se eu pudesse escolher a minha morte, seria uma morte comum. Não como as de Tchernóbil. A única coisa que sei é que com o meu diagnóstico não se dura muito. [...]. Estive no Afeganistão. Ali a coisa era mais fácil. Com uma bala... [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 120).

A iminência da morte pairava sobre todo o povo de Tchernóbil, até mesmo as crianças tinham consciência disso. Uma das testemunhas relata uma cena que presenciou em um ônibus, em que um menino não cedeu seu lugar a um idoso, que o repreendeu dizendo: “‘Quando você for velho, também não vão te ceder o lugar’. ‘Eu nunca vou ficar velho’, respondeu o menino. ‘E por quê?’. ‘Todos nós vamos morrer logo’” [Lília Kuzmenkova, professora] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 299).

Um dos capítulos finais de *Vozes de Tchernóbil* é dedicado ao coro de crianças e adolescentes que a autora entrevistou em um hospital, e os relatos são profundamente tristes, trágicos. Um adolescente conta como vários de seus amigos e colegas de tratamento já se foram e se mostra resignado com a morte iminente:

Mas como me aborrecem essas paredes cinza do hospital. Como estou fraco ainda. [...]. E a minha chega. Ontem ela (a mãe) pendurou um ícone na enfermaria. Cochicha alguma coisa naquele canto, se põe de joelhos. Todos se calam: professores, médicos, enfermeiras. Achem que eu não suspeito de nada. Que não sei que vou morrer em breve (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 348-349).

Em vários dos testemunhos orais podemos observar a perspectiva infantil da morte, como uma criança que sabia que o avô estava morrendo e queria ver como é que sua alma sairia voando. As brincadeiras frequentemente giravam em torno da catástrofe da usina: “[E]u tenho um irmãozinho pequeno. Ele adora brincar de Tchernóbil. Constrói um abrigo, cobre de areia o reator. Ou então se veste de espantalho e corre atrás de todo mundo: Uh-uh-uh! Eu sou a radiação!” ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 348). Na escola desenhavam a Tchernóbil submersa no caos do acidente nuclear, ainda que pouco ou nada fosse dito sobre a questão. O silêncio sobre a catástrofe nas escolas era uma realidade, uma vez que havia falta de informações para repasse, censura do Estado e até mesmo um bloqueio psicológico que impedia que as pessoas em Tchernóbil conversassem entre si sobre o desastre. Geralmente falavam sobre o fato com estrangeiros, jornalistas e parentes que não residiam na zona contaminada.

As memórias de crianças são realmente impactantes, das mais singelas às mais trágicas e desoladoras. Viam tudo que possuíam ser enterrado em grandes buracos, suas casas com todos os seus pertences, livros, brinquedos:

[E]nterram tudo com areia e barro e comprimem. No lugar da aldeia fica um campo liso. A nossa casa está enterrada lá. E a escola, o soviete local. E também o meu herbário e dois álbuns de selos, que eu sonhava em buscar. Eu tinha uma bicicleta. Tinham acabado de comprar para mim (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 346).

O desastre significou uma guerra atômica, desde a movimentação de pessoas na região até a luta pela vida. Alguns utilizavam a expressão “campo de concentração”, “campo de Tchernóbil” para se referirem ao território contaminado pelos elementos químicos radiativos. “[...] hoje a guerra é outra. No dia 26 de abril de 1986, nós sobrevivemos a uma guerra. Uma guerra que não terminou” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 120). Os militares e todos os que serviram em Tchernóbil foram considerados por muitos como heróis:

Eu os considero heróis, e não vítimas de guerra, de uma guerra que é como se não tivesse acontecido. Chamam de acidente, de catástrofe. Mas foi uma guerra. Até os nossos monumentos de Tchernóbil parecem militares [Serguei Vassílievitch Sóboliev, diretor da Associação Republicana Escudo para Tchernóbil] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 222).

Assim como acontece em um cenário de guerra, as pessoas serviam, muitas voluntariamente, outras por pressão. Contudo, não recusavam a missão, até mesmo cientistas se dispuseram ao trabalho braçal, como conta uma testemunha à Svetlana:

[S]ou engenheiro químico, doutor em ciências químicas, e me obrigaram a abandonar o emprego de responsável por um laboratório químico num importante complexo industrial. E como me utilizaram? Põem nas minhas mãos uma pá. Esse foi praticamente o meu único instrumento. Foi aqui que nasceu o aforismo: contra o átomo, a pá [Ivan Jmíkhov] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 247).

Aqueles que sobreviveram à catástrofe tiveram que lidar, como se não bastasse o trauma imensurável do desastre e as condutas de guerra, com o preconceito e a discriminação. “[A]s pessoas têm medo de nós. Dizem que somos contagiosos. Por que Deus nos castigou?” [Anônima] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 74). O fato de terem sido altamente expostos à radiação os tornou um povo tóxico:

Podíamos ter ido embora daqui mas considereei com meu marido e decidimos ficar. Temos medo das outras pessoas. Aqui ao menos são todos de Tchernóbil. Não assustamos um ao outro; se alguém oferece maçãs ou pepinos do seu jardim, da sua horta, nós pegamos e comemos. Não escondemos os alimentos com vergonha no bolso para depois jogá-los fora. Todos nós temos a mesma lembrança, a mesma sorte. Em qualquer outro lugar, em qualquer parte nós somos estranhos. Apeitados. Olham para a gente de rabo de olho. Com receio. As pessoas nos chamam “gente de Tchernóbil”, “crianças de Tchernóbil”, “evacuados de Tchernóbil”. Já estamos acostumados [Nadiéjda Burakova, habitante do povoado urbano de Jóniki] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 290).

Podemos observar no relato supracitado que os danos foram muito além de físicos, psicológicos e materiais, mas também foram morais, afetaram a vida humana, social, e até íntima. Sabendo da impotência sexual masculina como uma das sequelas da alta radiação, um jornalista tentou tratar do assunto com alguns militares que atuaram no acidente; entretanto, nenhum deles se abriu para falar sobre a questão; conseguiu somente confidências de algumas mulheres que os conheciam:

[O]lhe, agora mesmo estavam sentados aqui com vocês uns rapazes (elas riem), pilotos. Uns caras de dois metros. Cheios de medalhas. Para os soviets eles são bons, mas para a cama não prestam [Serguei Vassílievitch Sóboliev, diretor da Associação Republicana Escudo para Tchernóbil] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 222).

O fantasma da consequência íntima, sexual, cercava os homens que trabalharam diretamente no acidente nuclear, pois as mulheres, tendo conhecimento disso, não desejavam se unir a eles para namorar nem casar:

[G]ostei de uma garota: “Vamos namorar?”. “Para quê? Você agora é um dos de Tchernóbil. Quem vai querer casar com você?”. Conheci outra garota.

Nos beijamos, namoramos. A coisa estava ficando séria. “Vamos nos casar”, eu propus. E ela me perguntou algo mais ou menos assim: “Será que você pode? Está em condições?”. Eu iria embora daqui, e certamente ainda vou. Mas tenho pena dos meus pais... [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 115).

Tchernóbil passou a ser considerada como doença:

[U]m dia, morreu inesperadamente uma jovem grávida. Sem diagnóstico algum, nem sequer o patologista deu o diagnóstico. Uma menina se enforcou. Do quinto ano. Assim, sem mais nem menos. Os pais ficaram loucos. O diagnóstico era o mesmo para todos: Tchernóbil, quando acontecia algo, todos diziam: Tchernóbil... [Nina Konstantínovna, filóloga, professora] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 165).

Além de diagnóstico médico, Tchernóbil passou a servir também como justificativa para os problemas da nação, assim como as guerras. A catástrofe trouxe novamente as medidas extremas por parte do governo, redistribuição e racionamento: “[a]gora surgia a possibilidade de jogar tudo na conta de Tchernóbil. ‘Se não fosse Tchernóbil...’” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 335).

A catástrofe criou um povo, surgiu um novo grupo: “[o] mundo se dividiu: há os de Tchernóbil, nós; e há vocês. O resto dos homens” [Nikolai Járkovi, professor] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 172).

A metodologia de coleta de informações e testemunhos utilizada por Svetlana Aleksiévitich proporciona a exposição de vários casos, crendices e superstições, o que é comum na história oral. Essas vozes reunidas formam um “coro”, como denominado pela própria autora em alguns capítulos do livro. Muitas ressoam a religião e a fé, um suporte comum e efetivo para a sobrevivência daqueles que recorrem à crença e se apegam a ela.

O humor, apesar de contraditório, às vezes, se tornava também um modo de escapismo, uma espécie de fuga da realidade cruel em que “o povo de Tchernóbil” estava inserido. Há certo estranhamento quando refletimos sobre um fato trágico ser ou não risível, mas anedotas eram comuns entre a população da região. Há um episódio cômico que exemplifica a possibilidade de “rir para não chorar”:

[C]hora quem não labora... Veja uma ucraniana que vende no mercado umas maçãs grandes e vermelhas. Ela grita: “Comprem maçãs! Maçãs de Tchernóbil!”. Alguém a aconselhou: “Não diga, moça, que é de Tchernóbil. Assim ninguém vai comprar”. “Que nada! Comprav sim, e como! Uns levam para a sogra, outros para o chefe” [Anônima] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 78).

Ao mesmo tempo, as pessoas enxergavam a beleza e o horror que as rodeava. As terras soviéticas no entorno de Tchernóbil são descritas no livro como paisagens belas: “[E] essa mesma beleza era o que fazia daquele horror algo ainda mais pavoroso. O homem tinha que abandonar aqueles lugares” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 136). Alguns dos testemunhos registrados pela autora lamentam que as pessoas não puderam mais desfrutar dos prazeres cotidianos, como nadar nas águas límpidas de seus rios, ou colher flores e frutos dos seus bosques.

O que percebemos nos registros de Svetlana Aleksiévitich é que houve muita negligência e desordem por parte das autoridades e dos responsáveis pela condução do caso: “[N]ão escreva sobre as maravilhas do heroísmo soviético. Também houve, é verdade. Mas primeiro você deve falar da negligência e da desordem, depois das proezas” [Anônimo] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 111), e que, apesar da disposição ao sacrifício que o povo demonstrou, o descaso do governo é o que tiveram em troca:

[S]omos pobres, sobrevivemos de donativos. O comportamento do Estado, por outro lado, é de pura vigarice, abandonou essa gente por completo. Depois que morrem, inscreverão o nome delas em ruas, escolas ou alguma

BOITATÁ, Londrina, n. 30, jul.- dez. 2020

124

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



unidade militar, mas só depois que morrerem (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 216).

[E] nas sessões da comissão governamental, informava-se de maneira simples e habitual que: “para tal coisa deve-se perder duas ou três vidas; para outra, uma vida” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 220).

Nem mesmo à beira da morte era comum o arrependimento por ter servido a pátria em Tchernóbil: “[U]ma vez eu lhe perguntei: ‘Você agora se arrepende de ter ido?’. E ele moveu a cabeça, dizendo: ‘não’” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 359).

A censura era uma constante em relação ao acidente nuclear. Jornalistas, cinegrafistas, fotógrafos eram rechaçados durante sua atuação, tinham seus instrumentos de trabalho confiscados: “[E]ra proibido filmar a tragédia, só se podia filmar o heroísmo!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 219). Assim como todas as instâncias sociais eram controladas pelo governo, também a medicina e outras ciências eram submissas à política, por isso geralmente se omitiam as informações mais polêmicas e a verdade sobre os índices de radiatividade na região.

Mesmo em meio à catástrofe, a cultura de privilégios continuava reinando. Um relato de *Vozes de Tchernóbil* denuncia um caso de desamparo de uns em favor de outros, que tinham prioridade por serem ricos:

[V]êm à minha memória alguns fragmentos. Cenas. Um presidente de colcoz retira em dois caminhões todas as suas coisas, a sua família, os móveis; e o responsável do Partido exige um carro para eles. Exige justiça. Eu sou testemunha de que por vários dias não conseguiam sequer retirar de lá as crianças da creche. Não havia transporte (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 159-160).

Houve em torno do desastre nuclear muitos mitos. As consequências da tragédia eram difundidas entre as pessoas locais e as que não residiam na região. O imaginário é sempre um espaço fértil, e, diante de um fato como esse, a mitologia passou a fazer parte do cotidiano popular:

[O]s jornais e as revistas competem entre si para ver quem escreve as coisas mais terríveis, e esses horrores agradam, sobretudo àqueles que não os viveram. Todo mundo leu algo sobre os cogumelos do tamanho de uma cabeça humana, mas ninguém os encontrou. Como os pássaros de duas cabeças (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 173).

Mitologias à parte, mudanças de fato aconteceram tanto na paisagem, quanto no caráter nacional:

[N]ão apenas a paisagem mudou, pois onde antes se estendiam campos, cresceram novamente bosques e arbustos, mas também o caráter nacional mudou. Todos estão depressivos. O sentimento é de estarem irremediavelmente condenados. Para uns, Tchernóbil é uma metáfora, um símbolo. Para nós, é a nossa vida. Simplesmente a vida (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 291).

A catástrofe de Tchernóbil gerou um trauma mais amplo, além dos aspectos físicos, psicológicos e sociais, surgiu um trauma da cultura:

Por que se escreve tão pouco sobre Tchernóbil? Os nossos escritores continuam a escrever sobre a guerra, sobre os campos de trabalho stalinistas, mas calam sobre Tchernóbil. Há um, dois livros e acabou-se. Você acha que é mera casualidade? O acontecimento ainda está à margem da cultura. É um trauma da cultura. E a única resposta é o silêncio. Fechamos os olhos como crianças pequenas e acreditamos que assim nos escondemos, que o horror não nos alcançará [Evguêni Bróvkin, professor universitário] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 130).

Como já sinalizado por Svetlana em seu discurso na Academia sueca na cerimônia do prêmio Nobel de literatura, a cultura da tragédia é inerente ao povo soviético. Outro relato de uma testemunha também chama a atenção para a questão quando reflete “[s]obre o destino da cultura russa, sobre a sua inclinação para o trágico. Sem a sombra da morte, não se podia entender nada. Só sobre a base da cultura russa seria possível entender a catástrofe. Só a nossa cultura estava preparada para entendê-la” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 296).

Embora o povo soviético estivesse sempre acostumado à cultura da tragédia, houve um estado de choque decorrente do desastre de Tchernóbil, uma impotência coletiva diante do trauma: “[M]e incomoda a minha experiência como professora. [...] Eu me sinto impotente. Há cultura antes de Tchernóbil, e nenhuma cultura depois de Tchernóbil. [...] onde estão os nossos escritores, os nossos filósofos?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 283).

Quando lidamos com testemunhos de violência, com lembranças traumáticas, é comum nos depararmos com o discurso do indizível. Faltavam palavras para descrever as experiências, a língua não dá conta de traduzir a memória, como afirma Giorgio Agamben sobre a tragédia da Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. Em sua obra *O que resta de Auschwitz*, Agamben (2008, p. 11) observa as dificuldades dos testemunhos de guerra em que “trata-se de narrar ‘o que aconteceu’ e de afirmar que ‘o que aconteceu’ não faz parte do narrável”. Algumas testemunhas encontram outras formas de expressão quando o discurso não é possível ou suficiente: “[P]or que me tornei fotógrafo? Porque me faltam as palavras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 298).

Apesar das experiências do horror e do trauma, houve um aprendizado da humanidade depois do desastre. Na concepção de uma testemunha entrevistada por Svetlana Aleksievitch: “[N]ão só nós, mas toda a humanidade se tornou mais sábia depois de Tchernóbil. Amadureceu, entrou em outra idade” [Guenádi Gruchevói, deputado bielorrusso] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 185).

As pessoas, geralmente, passam a refletir mais sobre sua existência quando ocorrem desastres como em Tchernóbil. É possível reconhecer em situações extremas a efemeridade da vida e a importância do registro dos fatos históricos, pois esses normalmente se consolidam como verdades do mundo e entram para a História oficial, como exemplifica o excerto abaixo:

[E]u sonhava! Lamentava não estar lá em 1917 ou em 1941. Hoje penso de outra forma: eu não quero viver a história, no tempo histórico. A minha pequena vida ficaria imediatamente sem defesa. Os grandes acontecimentos a esmagariam sem sequer notá-la. Sem se deter. Depois de nós, restará apenas a história. Restará Tchernóbil. E onde está a minha vida? O meu amor? (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 270).

Apesar da consciência da finitude de suas vidas anônimas, alguns se apegam à crença na história, de modo que esperam a justiça com o passar do tempo: “[E]u creio na história. No julgamento da história. Tchernóbil não terminou, apenas começa” [Vassili Nesterenko, ex-diretor do Instituto de Energia Nuclear da Academia de Ciências da Belarús] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 328).

As imagens apocalípticas de Tchernóbil são como uma versão tecnológica de fim do mundo. Não obstante, Svetlana Aleksievitch pondera sobre a possibilidade de incidentes catastróficos como esse se repetirem:

Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida “depois de tudo”: objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro? Algumas vezes parece que estou escrevendo o futuro (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 51).

Podemos concluir que a contribuição da técnica de coleta de testemunhos orais é fundamental para preencher as lacunas da história oficial, que frequentemente não privilegia alguns discursos populares importantes. A tentativa de silenciamento e exclusão das vozes

que denunciam os horrores e as injustiças de uma nação encontra resistência quando esses sujeitos marginalizados social e culturalmente encontram um lugar de fala como o que oferece a obra de Svetlana Aleksievitch.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear**. Trad. Sonia Branco. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James; FREUD, Anna, STRACHEY, Alix; TYSON, Alan; SALOMÃO, Jayme. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 24v.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

[Recebido: 21 jul 2020 – Aceito: 25 set 2020]

Rap e resistência: necropolítica e escala em *Os meninos correm***Rap and Resistance: Necropolitics and Scale in *Os meninos correm***

Everton Santos de Brito⁷⁹
<https://0000-0002-2182-1700>

Karina Figueredo Souza⁸⁰
<https://0000-0002-5704-9767>

Lucas Santos Café⁸¹
<https://0000-0003-2654-0788>

Maria Thereza de Oliveira Azevedo⁸²
<https://0000-0003-2912-2346>

Resumo: Este artigo se propõe a um exercício de análise do poema oral *Os meninos correm* da *rapper* Pacha Ana, para refletir sobre o mal-estar do tempo presente e as possibilidades de resistência pela oralidade. O conceito de escala foi desenvolvido pela sociolinguística e, neste artigo, nos baseamos na coletânea organizada por E. Summerson Carr e Michael Lempert sobre o tema. A noção de escala contribui para o entendimento de que a realidade não é estática, buscando compreender as coisas, os processos, os acontecimentos, a história, a sociedade como elementos dinâmicos. Na discussão, um diálogo com as epistemes decoloniais e afro-diaspóricas, sobretudo, a partir das reflexões do professor Achille Mbembe e o conceito de necropolítica.

Palavras chave: Resistência; Escala; Necropolítica; Rap; *Os meninos correm*.

Abstract: Exercise in the analysis of the oral poem *Os meninos correm* from Pacha Ana, to reflect on the discomfort of the present time and the possibilities of resistance, that's what it proposes this article. The concept of scale developed by sociolinguistics, based on the collection organized by E. SummersonCarr and Michael Lempert on the topic, is the reference for the analysis. The notion of scale contributes to the understanding that reality is not static, seeking to understand things, processes, events, history, society as dynamic elements. In the discussion, a dialogue with the decolonial and afro-diasporic epistemes, above all, based on the reflections of Professor Achille Mbembe and the concept of necropolitics.

Key words: Resistance; Scale; Necropolitics; Rap; *Os meninos correm*.

⁷⁹ Graduado em Artes Cênicas (UNESPAR-FAP). Mestrando em Estudos de Cultura Contemporânea, Linha de Pesquisa em Poéticas Contemporâneas (PPGECCO-UFMT). Membro da Solta Cia de Teatro de Cuiabá – MT, do Coletivo à Deriva e do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades. Professor colaborador da MT Escola de Teatro/UNEMAT. Bolsista Capes.

⁸⁰ Graduada em Comunicação Social – Rádio e TV (UFMT). Mestranda em Estudos de Cultura Contemporânea, Linha de Pesquisa em Poéticas Contemporâneas (PPG-ECCO/UFMT), Membro do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades, do In-Próprio Coletivo e Coordenadora das Áreas Técnicas da MT Escola de Teatro/UNEMAT. Bolsista Capes.

⁸¹ Graduado em História pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Mestre em História pela Universidade Federal da Bahia. Cursa doutorado em História na UFMT. Professor EBTT de História no Instituto Federal do Mato Grosso.

⁸² Pesquisadora Associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. Doutora em Artes Ciências pela USP.



Os meninos correm da bala, da vala, da farda
Pacha Ana

Ela apruma o corpo, levanta a cabeça com altivez, ergue o braço direito para o alto, em posição de luta, como se estivesse se preparando para uma guerra. Os cabelos com um volumoso *dread* agigantam a sua figura no palco. No antigo pelourinho da cidade, na Praça da Mandioca, centro histórico de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, Ana Gabriela Santana, a *rapper* Pacha Ana evoca seus ancestrais para falar/batalhar do/no tempo presente. A palavra é sua arma. Sua voz ecoa na praça: “Os meninos correm da bala, da vala, da farda”. É a competição de poesia falada, o *Slam*⁸³ do *Capim Cheiroso* que entrecruza periferias e centro redesenhando novas linhas de comunicação com a cidade. A artista mato-grossense, mulher, negra, MC, *rapper*, poeta, cantora e compositora, tem se destacado no cenário nacional e há tempos se debruça nesta temática da denúncia/resistência, buscando inspirações e aprendizagem na própria experiência histórica do povo negro, sobretudo, das mulheres pretas.

Neste artigo,⁸⁴ optamos por trazer o poema *Os meninos correm* de Pacha Ana⁸⁵ para propor um exercício de análise a partir da noção de escala, desenvolvida pela sociolinguística, tendo como referência a coletânea organizada por E. Summerson Carr e Michael Lempert sobre o tema, em diálogo com epistemes decoloniais⁸⁶ e afro-diaspóricas, sobretudo, a partir das reflexões do professor Achille Mbembe e o conceito de necropolítica.

⁸³ Slams ou poetry slams são encontros de poesia falada (spoken word) e performática, geralmente em forma de competição, em que um júri popular, escolhido espontaneamente entre o público, dá nota aos slammers (os poetas), levando em consideração principalmente dois critérios: a poesia e o desempenho.

⁸⁴ Este artigo teve início na disciplina *Performatividades discursivo-afetivas do mal-estar na contemporaneidade*, ofertada pela professora doutora Branca Falabella Fabrício, no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL-UFMT).

⁸⁵ Nasceu em Rondonópolis (MT). Seu nome artístico (Pacha) é derivado do Quechua, a língua antiga dos povos incas e pré-incas, significa “mundo” ou “universo”. Pacha tem uma grande atuação no segmento da poesia, é tricampeã do *slam* estadual mato-grossense, foi semifinalista na Copa Brasileira de Poesia – SlamBR em 2017 e finalista em 2018. Atualmente, em turnê pelo Sesc no projeto “A Arte da Palavra”, viajando por 7 estados e 14 cidades brasileiras, com o espetáculo “FACES: A Poesia Negra Em Mim, Em Nós”. Em suas letras, aborda o empoderamento da mulher, do povo preto, a espiritualidade no Axé e suas vivências diárias. Em 2017, foi contemplada no edital da SEC de Cultura de Cuiabá que viabilizou seu primeiro disco “Omo Oyá”, lançado em setembro de 2018 (Texto fornecido pela própria artista).

⁸⁶ A crítica ou o pensamento decolonial ou descolonial é uma tentativa de incluir a América no pensamento pós-colonial, uma vez que os autores pós-coloniais não estudavam ou não se interessavam pelos estudos dos processos de colonização e dominação espanhola e portuguesa na América. A atenção da crítica pós-colonial se restringia aos países de língua inglesa, mais especificamente a Índia e alguns países do Oriente Médio que foram colonizados pela Inglaterra. Diferente do pensamento pós-colonial, a crítica decolonial vai levar em consideração o diálogo com múltiplas epistemes, buscando o pluralismo de ideias e a diversidade epistemológica. A proposta decolonial é que se insira a América Latina nas discussões pós-coloniais, mas, mais do que isso, que se parta da própria América Latina e de sua diversidade epistemológica para entender suas questões. Para Grosfoguel (2014), existe uma pluralidade de visões e diversas formas de pensar no interior da crítica decolonial, afirmando que se fosse única ou se existisse uma única forma de pensar, seria mais uma reprodução do pensamento colonial, como em certa medida, foi a crítica pós-colonial. Sendo assim, não existe um modelo único na crítica decolonial, muito menos a negação ou o desmerecimento de algumas epistemologias europeias importantes para compreender a questão da dominação e da subalternidade.

O rap e as oralidades urbanas

Muitas são as práticas da oralidade, da performance, da palavra, seja escrita nos muros ou falada/cantada em forma de *rap*, que ocupam os espaços da cidade para discutir/escancarar a política de extermínio de algumas populações. No Brasil, essas expressões nos alertam principalmente sobre as políticas de morte e os genocídios enfrentados pelas populações negras. O *rap*, por exemplo, reverbera nos coletivos que se organizam de várias maneiras, seja em forma de batalhas ou *slams* ou mesmo em apresentações nas ruas, em shows. O *RAP* (*rhythm and poetry*) tem ressonância das narrativas orais africanas e remete à tradição dos *griots*⁸⁷. “A força da palavra oral da diáspora africana funciona como um mecanismo depositório de conhecimentos preservados que os colonizadores interditam no discurso oficial” (CARVALHO, 2014, p. 325). Retomando a tradição africana da oralidade, o *rap* surgiu nos bairros jamaicanos na década de 1960 e foi levado para os bairros pobres de Nova Iorque, no começo da década de 1970. No Brasil, o *rap* foi disseminado em São Paulo, na década de 1980, nas danças de *break* entre os integrantes do movimento *hip-hop*.

As narrativas do *rap* normalmente são relatos de violência, discriminação, exclusão e injustiça social contra grupos historicamente subrepresentados e postos em situação de marginalidade. Essa manifestação da literatura oral urbana é considerada pelo historiador Robin Kelley como uma “arma poderosa na luta pela libertação negra” (KELLEY, 2002, p. 11). Está fundamentado em uma “poética da luta e da experiência vivida” (KELLEY, 2002, p. 9), uma forma de resistência cultural para lidar com “as condições da vida diária, das opressões quotidianas, da sobrevivência” (KELLEY, 2002, p. 11). O *rap* ganhou força nos espaços periféricos das cidades brasileiras e acabou por criar especificidades, poéticas singulares a partir do lugar onde se manifesta.

O mal-estar do tempo presente

No tempo presente, o que qualificamos como um mal-estar pode ser percebido a partir da intensificação de certo repertório afetivo: discursos-afetivos de ódio, xenofobia, racismos, misoginia, homofobia, incivilidade, intolerâncias, violências e tantas outras atrocidades naturalizadas, que segregam, ceifam vidas, todavia, são elevadas à condição de normalidade. Boa parte desse mal-estar é causada pela disseminação das ideias neoliberais de desempenho, competição, hiperconcorrência, sucesso e hiperindividualismo que produzem discursos de ódio e buscam destruir possíveis práticas de solidariedade.

Os discursos fascistas vêm recheados de clichês que se amparam em fundamentalismos religiosos, apagamento e silenciamento histórico, memoricídio, epistemicídio da diversidade de saberes, gêneros e sexualidades que divergem do conceito de família tradicional, na qual, o pilar é o homem branco, produzindo assim, ideologias e práticas tóxicas que não são defensáveis eticamente. Apoiam-se na invenção de um passado mítico para legitimar um ideal de pureza de raça e crença, ligado também ao ideal de fronteiras, que são ao mesmo tempo fronteiras geográficas e simbólicas, revelando uma sociedade atrelada a uma série de dicotomias classificatórias, sendo a classificação racial a mais importante delas, pois, como afirma Aníbal Quijano, “a racialização das relações de poder entre as novas identidades sociais e geoculturais foi o sustento e a referência legitimadora fundamental do caráter eurocentrado do padrão de poder, material e intersubjetivo” (QUIJANO, 2009, p. 107).

⁸⁷ Os *griots* são considerados guardiões da história e da memória que por meio da oralidade transmitem suas histórias e seus conhecimentos. Muitos são cantadores.

A diversidade de ideias, a manifestação da pluralidade de epistemes assusta os indivíduos dessa sociedade causadora do mal-estar, justamente, porque desestabiliza discursos hegemônicos e hierarquias estabelecidas nos processos de dominação. Na tentativa de perceber possibilidades e desvios diante da sensação de incapacidade, de paralisia que este cenário impõe, nos propomos ao exercício de observar um modo de resistência que se dá pela oralidade do *rap*. Assim, buscamos construir uma reflexão a partir de uma narrativa que pode ser uma alternativa para alertar sobre esses tempos não como o fim do mundo, o fim dos caminhos e a perda das esperanças, mas como denúncia e resistência na busca de uma sociedade mais humana, diversa e plural. Ao observarmos o poema oral *Os meninos correm*, escrito para ser falado, nos detivemos na sua forma, utilizando o conceito de escala, para perceber uma poética de resistência.

Escala e a construção de sentidos na forma

A *escala* é um conceito que veio da geografia e foi desenvolvido na antropologia linguística e na sociolinguística, na tentativa de buscar outras formas de observação dos objetos. Para o sociolinguista Jan Blommaert: “Teorizar envolve a exploração de novas imagens e metáforas, capazes de nos ajudar a imaginar objetos de forma distinta, a vê-los como diferentes, objetos que exigem abordagens analíticas diferentes” (BLOMMAERT, 2007, p. 1).

Assim, a partir da compreensão do conceito de escala, apresentado na obra *Scale – Discourse and Dimensions of Social of Social Life*⁸⁸ pelos organizadores E. Summerson Carr e Michael Lempert, podemos dizer que se trata da formação do sentido que possuímos de real e de concretude, pois a noção de *escala* não possui um caráter hegemônico. Os autores salientam que o mundo material não é pré-configurado, há na materialidade do mundo um complexo trabalho de construção semiótica, envolvendo signos linguísticos e não linguísticos. (CARR; LEMPERT, 2016). Entre outras acepções, a noção de escala contribui para o entendimento de que a realidade não é estática, buscando entender as coisas, os processos, os acontecimentos, a história, a sociedade como elementos dinâmicos. Esta construção não-estática amplia a possibilidade de nos relacionarmos com o objeto de análise. (CARR; LEMPERT, 2016). A compreensão de *escala* sugere movimento e análise – ampliar os referenciais e se manter aberto se torna uma necessidade de um trabalho escalar. Movimento escalar é um movimento produtor de sentidos, sendo que o nosso processo de significação é sempre escalar, uma vez que para atribuir significados daquilo que é real ou material sempre fazemos projeções (CARR; LEMPERT, 2016). As metáforas, por exemplo, são uma projeção escalar. Produção de narrativas são sempre projeções escalares. Fenômenos escalares são sempre fenômenos relacionais, assim toda empreitada relacional é comparativa. Analogias, totalizações, sistemas classificatórios e estereótipos são relacionais, portanto escalares. O sentido não é definitivo, assim, ao nos lançarmos ao exercício de propormos novas projeções, obteremos resultados completamente diferentes. Para os autores “não há escalas ideologicamente neutras, e pessoas e instituições que se destacam nos exercícios escalares geralmente reforçam as distinções que os ordenaram” (CARR; LEMPERT, 2016, p. 3. Tradução nossa).⁸⁹

Pensando, então, na relação entre as imagens disparadas pelo poema *Os meninos correm* de Pacha Ana e as que construímos a partir do contato com a obra de Achile Mbembe,

⁸⁸ *Escala – Discurso e Dimensões do Social da Vida Social* (Tradução nossa).

⁸⁹ “there are no ideologically neutral scales, and people and institutions that come out “on top” of scalar exercises often reinforce the distinctions that so ordained them.”

realizamos um exercício de análise da estrutura do poema, dentro de uma perspectiva escalar. Como defendem Carr e Lempert (2016, p. 3. Tradução nossa):

as escalas nas quais os atores sociais se baseiam para organizar, interpretar, orientar e agir em seus mundos não são dadas, mas são construídas – e um tanto trabalhosas. Escalar não é simplesmente assumir ou afirmar “grandeza” ou “pequenez” por meio de cálculo. Pelo contrário, [...] as pessoas usam a linguagem para dimensionar o mundo ao seu redor. [...]. Embora as coisas possam ser grandes, por analogia, a criação de escala sempre implica em distinções, entre a grandeza da costela de uma baleia e a pequenez de um mármore, por exemplo. Como um esforço inerentemente relacional e comparativo, o dimensionamento pode assim conectar e até confinar o que é geograficamente, geopoliticamente, temporalmente ou moralmente “próximo”, ao mesmo tempo em que distingue essa proximidade da que está “distante”. Da mesma forma, hierarquias em escala são os efeitos dos esforços para classificar, agrupar e categorizar muitas coisas, pessoas e qualidades em termos de graus relativos de elevação ou centralidade. Por exemplo, pense em como uma entidade ou domínio parece abranger outro, como em mapas que subordinam localidades de ordem superior, unidades administrativas ou do modo como se pensa os estados-nação, as comunidades “acima”.⁹⁰

Os meninos correm – escala e necropolítica – um diálogo possível.

Os meninos correm

Os meninos correm,
Os meninos correm almejando tudo,
almejando o mundo,
pensando que a pressa é a solução pra tudo,
mas não é não.
Eles correm por medo,
correm em segredo,
correm na contramão.

Os meninos correm por causa do atraso, correm pra não ser um fardo, e isso nem é um caso isolado.

Os meninos correm,
alguns porque gostam,
outros só porque precisam mesmo.
Inclusive, os meninos correm mas nem todos chegam mais cedo.
Aliás, alguns nem chegam.
Isso porque os meninos correm, mas a polícia também
e todo dia quando ele sai, a mãe pede amém

⁹⁰ “that the scales that social actors rely upon to organize, interpret, orient, and act in their worlds are not given but made—and rather laboriously so. For to scale is not simply to assume or assert “bigness” or “smallness” by way of a ready-made calculus. Rather, [...] people use language to scale the world around them. [...]. Although things can be made big though analogy, scale-making always also entails drawing distinctions, between the bigness of a whale’s rib and the smallness of a marble, for instance. As an inherently relational and comparative endeavor, scaling may thus connect and even confate what is geographically, geopolitically, temporally, or morally “near” while simultaneously distinguishing that nearness from that which is “far”. Similarly, scaled hierarchies are the effects of efforts to sort, group, and categorize many things, people, and qualities in terms of relative degrees of elevation or centrality. Think, for example, of the way one entity or domain seems to encompass another, as with maps that subordinate localities within higher order administrative units, or of the way nation-states are commonly thought to hover “above” communities.”

pra que nada, nem ninguém
tire o seu maior bem.

Ela reza:

“Oromima, oromimayor, oromimayor, iabadoaiêiê
Oromima, oromimayor, oromimayor, iabadoaiê, iê

Ai, ai oxum, ora iê

Ai, ai oxum, ora iê”

Isso porque os meninos correm,
mas se for de madrugada e ele for preto
já é suspeito!

Parece que ser escuro é defeito.

Os meninos correm da bala, da vala, da farda,
COMO SE AINDA EXISTISSE SENZALA!

Se vive até os 21, é lucro.

Isso é culpa de um sistema fajuto,
onde alguns meninos correm e chegam,
outros, deixam mães em luto.

(Pacha Ana, fevereiro de 2017)

Pacha Ana, fazendo uso do seu lugar de fala – entendendo que lugar de fala também é a fala de lugar –, por meio da oralidade, olha para uma população que se situa à margem, para através do afeto nos aproximar de corpos silenciados, identificados como “suspeitos” por um estado de exceção permanente. *Os meninos correm* traz uma possibilidade de reflexão sobre os processos de retirada de direitos, extermínios de populações racializadas⁹¹ o poder sobre a vida, para construir, assim, um contra discurso. Mbembe (2016, p. 123) afirma que: “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”. E ainda diz que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135), sendo que têm se caracterizado como descartáveis os seres humanos do sul global, ou seja, os não europeus, que foram classificados como inferiores a partir de um processo de naturalização de relações sociais que visavam atender os poderosos interesses articulados com a consolidação do capitalismo/colonialismo/patriarcado.

No poema, a utilização da palavra “correm”, numa escala de repetição, sugere distintas imagens, que percorrem desde a leveza do simples ato de correr, do imaginário de meninos que flertam com a infância e a liberdade, até o peso da realidade de alguns corpos que precisam correr para não morrer ou que são mortos enquanto estão correndo. Pacha Ana, ao trazer uma oração/saudação de matriz africana, construindo uma alusão a vozes das mães pretas, utiliza projeções escalares de ancestralidade, racialidade, temporalidade, espiritualidade. Demarca um lugar, sugere um ritmo, uma sonoridade, invoca corpos portadores de saberes ancestrais, tradições orais, propondo olhares para uma cultura que vem sendo historicamente perseguida, constantemente desvalorizada e violentamente silenciada. Grosfoguel (2014) afirma que a expansão colonial europeia significou o genocídio e o epistemicídio de indígenas, africanos e de mulheres. Além disso, o colonialismo realizou um enorme memoricídio, sendo que a estrutura de conhecimento que domina as universidades de todo o mundo está atrelada à estrutura imperialista colonial de poder. O homem ocidental, europeu, branco, heterossexual, cristão, é quem decide o que é o melhor para as demais populações de todo mundo. Nesses processos, ele despreza, invisibiliza, destrói e assassina sociedades inteiras, suas culturas e seus saberes. Segundo Grosfoguel, autores homens,

⁹¹ Termo usado por Quijano (2009) ao denunciar a classificação social a partir da ideia de raça como principal motor do atual padrão de poder mundial.

brancos, de cinco países formam os cânones da ciência desenvolvida em qualquer universidade do mundo. Isso revela um racismo e um sexismo epistemológico iniciado com a modernidade e o colonialismo. Dessa forma, para descolonizar o pensamento é necessário dialogar com uma diversidade epistêmica, buscando enriquecer a maneira de ver o mundo. Ouvir a voz dos colonizados, estabelecer diálogos com saberes e epistemes ancestrais constituem caminhos possíveis para a descolonização do conhecimento. O pensamento e os saberes compartilhados por Pacha Ana, uma mulher negra, por meio do poema *Os meninos correm*, se colocam na contramão da colonização e da permanente colonialidade. A ancestralidade evocada pela poetisa nos faz dialogar com múltiplas epistemes, múltiplos saberes, sobretudo saberes que foram esmagados pela modernidade. Pacha Ana se coloca na contramão da sociedade do mal-estar não por dar voz à ancestralidade, mas por aprender com ela e, assim, tornar-se/ser também essa ancestralidade.

No trecho em que, optando por destacar o verso com letras maiúsculas, sugere um grito, uma atenção maior: “COMO SE AINDA EXISTISSE SENZALA!” observamos uma escala emocional-irônica e histórica, que expõe uma indignação pulsante, descrevendo o cenário que questiona. Em outro fragmento identificamos escalas classificatórias e de ironia: “mas se for de madrugada e ele for preto / já é suspeito! / Parece que ser escuro é defeito”, que evidencia a política de extermínio de corpos negros. Numa *escala* crítica, o trecho “Se vive até os 21, é lucro”, situa a realidade destes corpos que estão à margem, sinalizados, marcados para morrer. Pudemos identificar ainda outras projeções escalares dentro do poema, como por exemplo: escalas de indignação, como no trecho “Isso é culpa de um sistema fajuto, onde alguns meninos correm e chegam, outros, deixam mães em luto”; metafóricas, como em “correm na contramão” e “correm para não ser um fardo”; bem como político-críticas, em “Eles correm por medo, correm em segredo” e “Isso porque os meninos correm, mas a polícia também”.

“A cada vinte e três minutos um jovem negro é assassinado no Brasil”⁹². “Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico”⁹³. “75% das vítimas de homicídio no País são negras”⁹⁴. “Assassinatos de jovens negros no Brasil aumentam 429% em 20 anos”⁹⁵. Quando nos deparamos com alguns dados sobre a violência e a criminalidade no Brasil, colocamo-nos diante de informações alarmantes, tanto pelo conteúdo, quanto pela dimensão midiática a qual esse conteúdo é submetido. Que corpos “merecem” viver? Que corpos “merecem” morrer? Quem tem o poder de decisão? O poema *Os meninos correm* discute essas questões e expõe possíveis respostas, ainda que numa perspectiva irônica, a essas perguntas.

Na obra *Discurso sobre o Colonialismo*, Aimé Césaire reflete sobre os diversos “nazismos” cometidos contra povos não europeus, sobretudo os que existiram durante todo o período de colonização e escravização das populações negras, apontando que esses “nazismos” sempre foram aceitos pela população europeia:

no fundo o que não é perdoável em Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação em si, senão o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco, e haver aplicado na Europa procedimentos colonialistas que até agora só concerniam aos árabes da Argélia, aos coolies da Índia e aos negros da África (CÉSAIRE, 2010, p. 21).

⁹² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>. Acesso em: 10 nov. 2019.

⁹³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2019.

⁹⁴ Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,75-das-vitimas-de-homicidio-no-pais-sao-negras-aponta-atlas-da-violencia,70002856665>. Publicada dia 05/06/2019. Acesso em: 10 nov. 2019.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/assassinatos-de-jovens-negros-no-brasil-aumentam-429-em-20-anos/>. Publicada dia 17/04/2019. Acesso: 10 nov. 2019.



Dialogando com Césaire e Frantz Fanon, Mbembe (2016) observa que o estado de exceção não foi fundado com o nazismo, pois ele existiu anteriormente para as populações negras. A escravidão moderna seria um exemplo de estado de exceção, ou melhor, um estado de terror duradouro. E esse terror duradouro, identificado por Mbembe, simboliza a realidade de boa parte dos negros e das negras brasileiras. Através do cruzamento dos dados do IBGE sobre a população negra no Brasil e o poema de Pacha Ana, podemos afirmar que os negros vivem em um estado de exceção contínuo, um mundo de morte, de mortos-vivos, que, segundo o autor, não pode ser explicado senão pela perspectiva da necropolítica. As novas formas de matar, de fazer de vivos mortos-vivos, não podem ser elucidados pelo biopoder, uma vez que, esta questão é uma política de morte, um ideal de extermínio que acompanha as populações negras desde a colonização.

A necessidade de olharmos para os corpos negros é ressaltada quando olhamos os dados, por exemplo, divulgados pelo *Atlas da Violência 2019*, produzido pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), e que publica estudos e dados relacionados ao índice de violência no Brasil. Segundo este estudo:

Em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos (IPEA, 2019, p. 49).

Correr brincando, correr para chegar à escola, correr para pegar o ônibus, correr por esporte, correr para não morrer, correr para não ser eliminado. Pacha Ana nos conecta com *O Genocídio do negro no Brasil*, uma das primeiras obras escritas por um intelectual negro brasileiro, visando o combate ao racismo e à discriminação racial em nosso país. Abdias do Nascimento (2016) detalha como, historicamente, no Brasil, foi se formando e se construindo um processo de um “racismo mascarado”. Segundo ele, o processo começa com a rejeição da história dos africanos e seus descendentes, passando pelo mito da benevolência do branco português para com o negro e das possíveis “contribuições” do branco civilizado para com o negro “incivilizado”. Para Abdias, na construção desse “racismo mascarado”, houve até quem dissesse que a escravidão e outras atrocidades cometidas contra o negro, seria um mal necessário para o processo de civilização dos mesmos. Neste ponto, voltamos à reflexão proposta por Césaire (2010), de que ao longo do processo de colonização sempre foi permitido e aceito assassinar não europeus, sobretudo, negros.

Influenciado por Frantz Fanon, Nascimento (2016) denuncia a existência do racismo no Brasil, enfatizando a desvalorização da mulher e do homem negro em nosso país, o branqueamento racial e cultural, a perseguição à cultura africana, a bastardização da cultura afro-brasileira e todas as estratégias de genocídio do negro e sua cultura em terras tupiniquins. Segundo o autor, o racismo camuflado existente no Brasil é muito mais nocivo que o “racismo declarado” existente na sociedade estadunidense, pois é sustentado pelo mito da “democracia racial”; o racismo à brasileira se esconde, se camufla, finge não existir. O que dificulta a criação de mecanismos para combatê-lo, contribuindo para um estado de terror duradouro para as populações negras.

Walter Mignolo afirma que a colonialidade era a pauta oculta ou o lado “escuro” da modernidade. Segundo o autor, pensar o conceito de colonialidade já é um ato descolonizador, pois é preciso partir de um olhar decolonial para observar a barbárie existente por trás do discurso civilizatório. “Assim, ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis”



(MIGNOLO, 2017, p. 1). Dessa forma, a partir da visão de Mignolo, podemos pensar que por trás do discurso de progresso e de desenvolvimento, estão práticas discursivas e representações que tiram vidas, dizimam memórias e exterminam culturas. Autores decoloniais como Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano e Walter Mignolo vão concordar que a principal tarefa dos teóricos decoloniais é quebrar com a colonialidade existente no mundo, a colonialidade está travestida de globalização/modernidade:

Há um fato na cultura de toda a América, e na da América Latina em particular, que envolve o mundo inteiro hoje em sua globalidade e que precisa ser reconhecido, questionado, debatido e evacuado: a colonialidade do poder. Esse é o primeiro passo para a democratização da sociedade e do Estado; da reconstituição epistemológica da modernidade; da busca por uma racionalidade alternativa (QUIJANO, 2014, p. 767. Tradução nossa)⁹⁶

Quebrar com a colonialidade significa utilizar a diversidade epistêmica.

Em ambos os casos, a geopolítica e a corpo-política (entendidas como a configuração biográfica de gênero, religião, classe, etnia e língua) da configuração de conhecimento e dos desejos epistêmicos foram ocultadas, e a ênfase foi colocada na mente em relação ao Deus e em relação à razão. Assim foi configurada a enunciação da epistemologia ocidental, e assim era a estrutura da enunciação que sustentava a matriz colonial. Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (MIGNOLO, 2017, p. 6).

Concluindo: os meninos ainda correm

Utilizando o conceito de escala para realizar um exercício de análise do *rapper* poema oral *Os meninos correm*, em diálogo com os conceitos de necropolítica e decolonialidade, acreditamos que o poema se apresenta como uma resistência ao mal-estar que atravessa a nossa sociedade. Como, por exemplo, as possibilidades apresentadas de diferentes imagens para uma mesma palavra “correm” ampliam o nosso olhar, nossa forma de nos relacionarmos com a obra e, principalmente, ao que ela convoca, possibilitando questionamentos, propondo uma desestabilização de sentidos pré-concebidos.

A poetisa *rapper* Pacha Ana propõe um esforço de denunciar essa *necropolítica* que atravessa o tempo presente, apresentando uma forma de poema falado que questiona as normas criadas ou construídas culturalmente para excluir, subalternizar e dar prosseguimento à lógica colonial que sustenta o atual padrão de poder mundial. A partir de *Os meninos correm*, entendemos que é possível ressignificar as normas e os discursos que qualificam o mal-estar, revelando que nada é eterno, absoluto e universal.

Se a colonialidade, as ideias neoliberais, o machismo, o racismo, a heterossexualidade compulsória nos obriga a ter determinados comportamentos, se as categorias de dominação construídas pelo homem branco (ocidental, hétero, cristão) nos faz conviver com esse mal-estar, o poema tal como novas/outras epistemes pode apoiar na construção de questionamentos aos discursos e as práticas de dominação hegemônicas. Se as categorias de dominação foram socialmente construídas, se narrativas contam e constroem narrativas,

⁹⁶ “Hay un hecho en la cultura de América toda, y en la de América Latina en particular, que implica a todo el mundo de hoy en suglobalidad y que precisa ser reconocido, puesto en cuestión, debatido y evacuado: la colonialidad del poder. Ese es el primer paso en dirección de la democratización de la sociedad y del Estado; de la reconstitución epistemológica de la modernidad; de la búsqueda de una racionalidad alternativa.”

podemos construir contranarrativas, outros discursos que tragam problemas que nos apóiem em nossos processos de resistência. Não se trata de “dar voz” aos corpos oprimidos e sim de pluralizar nossas referências e dialogar com diferentes epistemologias, não apenas como fonte de pesquisa, mas como produtora de saberes que historicamente foram desconsiderados. Descolonizar é aprender e falar com o outro subalternizado. As tensões propostas aqui tiveram como intenção *sulear* a inquietação de pensarmos outros cenários possíveis e criar possibilidades de desestabilizar o pensamento hegemônico que insiste em se manter como verdade única e curso natural da história. Criar resistência é também desestabilizar o olhar colonial que assola o Brasil, determinando os espaços que as populações negras devem ocupar na sociedade.

Deste modo, o exercício de análise do poema *Os meninos correm*, combinando o conceito de necropolítica de Achile Mbembe com a noção de escala para observar estas obras que povoam a oralidade urbana, podem trazer à tona a construção de uma contra narrativa. Neste caso, a resistência está contida também na forma do poema reforçando a possibilidade de criação de outros modos de existência.

Referências

BLOMMAERT, Jan. 2007. **Sociolinguistic Scales**. Intercultural Pragmatics 4 (1): 1-19.

CARR, E. Summerson and LEMPERT, Michael (eds.) **Scale: Discourse and Dimensions of Social Life**. Oakland: University of California Press, 2016. DOI: <http://doi.org/10.1525/luminos.15>.

CARVALHO, José Ricardo. Educação, identidade e literatura oral: o griot na diáspora africana. **Revista Fórum Identidades**, Sergipe, v. 16, n. 16, p. 313-336, jul./dez de 2014.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Anísio Garcez Homem (Trad.). PALHOÇA, SC: Ed. Letras Contemporâneas, 2010.

GROSGOUEL, Ramón. **De la crítica poscolonial a la crítica descolonial**. MAEID – Maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo. Universidad del Cauca. Popayán – Colômbia. Youtube: 16/10/2014. 100 min, cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IpIfyoLE_ek&t=4337s>. Acesso em: 22 abr. 2019.

IPEA; FBSP. **Atlas da violência 2019**. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 2019. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf. Acesso em: 1º nov. 2019.

KELLEY, Robin. **Freedom dreams. The Black Radical Imagination**. Boston: Beacon Press, 2002.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica. Biopoder, Soberania e Estado de Exceção**. 2016. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> > Acesso em: jul. 2019.



MIGNOLO, Walter. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais. RBCS, Vol. 32, n. 94, junho/2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

QUIJANO, Aníbal. “Raza”, “Etnia” y “Nación” em Mariátegui. In: _____. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina SA, 2009.

[Recebido: 14 out 2020 – Aceito: 19 set 2020]

Poéticas Oraís, corpo-memória e o ritmo das narrativas de mestres e mestras contadores de histórias tradicionais

Oral Poetics, memory-body and the rhythm from narratives of masters storytellers of traditional stories

Luciene Souza Santos⁹⁷

<https://orcid.org/0000-0002-6751-1070>

Margarida da Silveira Corsi⁹⁸

<https://orcid.org/0000-0002-5216-8660>

Lana Lula Amorim⁹⁹

<https://orcid.org/0000-0003-3784-4357>

Resumo: O presente artigo versa sobre a literatura oral e a sua relação com a memória, por meio da voz de mestres e mestras da tradição, guardiões da arte de contar histórias. A memória aqui apresentada nasce das vivências e necessidades de comunidades que também as transmitem entre gerações. Uma memória passível de sofrer mudanças geradas pelo tempo e pelas múltiplas vozes que a transmitem de um ouvido a outro, de um espaço-tempo a outro. O texto reflete ainda sobre a importância do corpo enquanto lugar de memória, engendrado em

⁹⁷ Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1999), Mestrado em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2005) e Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2013). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana e Contadora de Histórias. Coordena o Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Letras /PROFLETRAS/UEFS e é líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Poéticas Oraís/UEFS. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Política Educacional, atuando principalmente nos seguintes temas: Contação de Histórias, Leitura, Literatura Infantil e Juvenil, Formação do Leitor e EaD.

⁹⁸ Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1996), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007). Sou professora ASSOCIADO C e faço parte do quadro permanente da Universidade Estadual de Maringá. Tenho experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e Cinema e ensino de Línguas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada, literatura e outras artes, ensino de literatura, leitura e letramento texto literário, interação verbal, línguas estrangeiras modernas. Atuo na Pós-graduação do Profletras, Mestrado profissional em Letras, ministrando a disciplina Leitura do texto literário. Participo do grupo de pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”. Com Pós-doutorado intitulado “La dame aux Camélias – romance, drama, ópera, filme, cordel: releituras comparadas do perfil de uma cortesã”, na UNIOESTE/Cascavel, sob tutoria do Professor doutor Gilmei Francisco Fleck; em parceria com a Université Lyon 2, sob tutoria da Professora Doutora Maria da Conceição Coelho Ferreira.

⁹⁹ Mestranda em Estudos Literários pela UEFS (Bolsista Capes). Pedagoga pela Universidade Federal da Bahia (2007). Trabalhou como arte-educadora no Espaço Cultural Pierre Verger entre os anos de 2010-2016, nas áreas de Cultura Digital e incentivo à leitura, tendo recebido o Prêmio Pontos de Leitura (2012). Ministra oficinas de escrita e leitura, tendo participado da exposição "As aventura de Pierre Verger" (2015). Trabalhou como pedagoga no Programa de Informática na Educação Especial da OSID, orientando projetos de pessoas com deficiência, durante os anos de 2005 a 2007. Durante dois anos foi bolsista de Iniciação científica PIBIC, nas áreas de gestão educacional e educação e diversidade. Atua como pesquisadora e professora, principalmente nos seguintes temas: educação e diversidade - informática educativa - arte-educação - educação e cultura.

seus ritos, rituais e narrativas e compreende a literatura oral sob novas perspectivas paradigmáticas e epistemológicas. Por fim, esse trabalho tem seu foco também na compreensão de que é escutando os contadores de histórias, com suas narrativas de vida e contos de tradição que a leitura da palavra, compreendida aqui como palavra no mundo e com o mundo, que a transmissão de saberes pelas vias da oralidade acontece. Esses mestres e mestras carregam consigo o papel de salvaguardar e dar movimento às memórias históricas e saberes coletivos, construindo as culturas e rompendo as lacunas, que ainda existem, entre o passado e o presente, entre a escrita e a oralidade.

Palavras-chave: Poéticas orais. Corpo-memória. Contadores de histórias tradicionais.

Abstract: This article argues about oral literature and its relation with memory through the voice of tradition masters, guardians of the storytelling art. The memory presented here arises from the experiences and needs of communities that also transmit them among generations. A memory liable to undergo changes generated by time and by the multiple voices that transmit it from one ear to another, from one space-time to another. The text also reflects about the importance of the body as a place of memory, engendered in its rites, rituals and narratives and comprises oral literature under new paradigmatic and epistemological perspectives. Finally, this work also focuses on understanding that it is listening to storytellers with their life narratives and traditional tales that the reading word, understood here as the word in the world and with the world, that the knowledge transmission through oral routes happens. These masters has the important role of safeguarding and movementing historical memories and collective knowledge, building cultures and bridging the gaps that still exists, between the past and the present, between writing and orality.

Keywords: Oral Poetics; Memory-body; Traditional storytellers.

O papel da memória enquanto resultado do entrelaçamento das experiências cotidianas e o seu lugar nas práticas dos contadores de histórias

Era uma vez uma mulher que, ao amamentar, entoou a primeira canção de ninar, plantando, no pequeno recém-nascido, a semente do desejo de ouvir a voz que traz conhecimentos, vivências, medos e prazeres. Não muito distante dali, um velho pajé narrava aos curumins lendas sobre Tupã, Jaci e Guaraci. Do outro lado da montanha, um ancião africano contava, aos mais jovens, histórias da mãe-África. O que eles têm em comum? Esses três contadores – de modo semelhante aos repentistas, cantadores, griots, rakugokas, anciões de tribos indígenas ou avós urbanas – guardam na memória vivências, tradições, mitos, crenças e, de modos singulares, transmitem seus conhecimentos e lições aos ouvintes, como se lhes entregassem um tesouro precioso que deve ser guardado, mas também dividido.

A literatura oral está ligada à voz e à memória. Ela nasce das vivências e necessidades de comunidades que também as transmitem de boca em boca para ouvidos atentos e sedentos de conhecimento e fantasia. Narrada ou cantada oralmente, ela torna-se susceptível às mudanças impostas pelo tempo e pelas múltiplas vozes que a transmitem de um ouvido a outro, de um espaço a outro, de uma comunidade a outra.

Muitos gêneros da oralidade são compostos em versos, como as narrativas cordelizadas, estruturadas em sextilhas, septilhas ou décimas, que comprovam a afirmação de que “o ritmo das frases, as partes finais ou iniciais semelhantes facilitam tremendamente a memorização” (LUYTEN, 1992, p. 8). A memorização depende de muitos aspectos da narração. A escolha das palavras, a musicalidade e a concisão dos elementos contribuem para que o narrador/contador guarde e transmita as lições e os encantamentos das narrativas.



Silva (2009) argumenta que as histórias orais são formadas na base da memória popular, sem determinar autoria, tempo, espaço, sem atribuir nomes próprios. É na “voz murmurante” da oralidade que os contos populares, romances sertanejos, cantigas, xácaras ganham vida e são transmitidos de boca em boca, através dos tempos e espaços. Assim também argumenta Oliveira (2012, p. 52), ao afirmar que as narrativas populares

conectam o homem com o seu mundo concreto, descrevem as vicissitudes e os caminhos seguidos ou por trilhar, mostram claramente a possibilidade de intervenção no real, na medida em que a palavra “voa” de boca a ouvido, perpetuando a voz de um povo.

Depositários de um tesouro imenso, os contadores de histórias transmitem aos ouvintes um conjunto de ideias, fatos e sonhos, através de contos, lendas, provérbios, ditados populares, canções e fábulas, provenientes do passado longínquo, quando a memória era o modo primordial de preservar e transmitir histórias, crenças e valores. Passadas de geração em geração, essas narrativas vão ganhando contornos próprios, de acordo com as necessidades das gerações, comunidades e estilos dos contadores de histórias. Assim,

as tradições populares como bens culturais imateriais são fluídos e dinâmicos, transformam-se continuamente, absorvendo elementos de outras culturas através dos mais variados meios. A própria palavra tradição, do latim *traditio, tradere*, implica uma ação de entregar, de transmitir, de levar e de trazer de um lugar a outro (OLIVEIRA, 2012, p. 50).

Esse levar de um espaço a outro ou de um ouvido a outro é majestosamente exercido por contadores de histórias, cantadores de repente, recitadores de poesias orais. Narradores que transmitem as tradições e histórias de suas nações, e também de terras longínquas, associando vivências, crenças e culturas, que servem de exemplo para as vivências dos ouvintes. São estas vivências, saberes e sonhos que tornam possíveis histórias de peixes mágicos, máquinas voadoras, bois misteriosos, moças transformadas em touros, pedras em moças, curumins em pássaros, assim como de vaqueiros, cangaceiros ou beatos imbuídos de imensa coragem.

Além da importância da memória, que permite ao contador de histórias transmitir oralmente fatos e mitos, o tempo da narração é também um elemento primordial da tradição oral. Há um complexo fio da memória que perpassa por diferentes modalidades de tempo. Por exemplo, as expressões “Era uma vez”, “Certa vez”, remetem ao tempo mítico, da imaginação, um passado indefinido que permite ao narrador contar histórias inimagináveis. Há o tempo histórico, que pode relatar oralmente fatos vivenciados pelo narrador, que, confiante em sua memória e em suas vivências, relata-as aos seus descendentes.

Outro tempo possível é o tempo familiar que permite aos descendentes contarem a seus filhos e netos histórias de seus antepassados, como aquelas que o pracinha da Segunda Guerra trouxe na sua bagagem de experiências. É possível também falar em tempo pessoal, que diz respeito ao tempo dos nossos pais ou dos pais de nossos pais, que frequentemente afirmam “No meu tempo...” para enfatizar todo gênero de mudanças ocorridas desde suas infâncias. Todas estas modalidades de tempo remetem a narrações orais que transmitem experiências vividas, ouvidas ou histórias ficcionais.

Nas narrativas orais também percebemos um espaço volátil que é marcado em expressões como “Num lugar muito distante”, “Num certo reino”, que permitem ao ouvinte a experiência catártica de criar o lugar ideal ou relacioná-lo ao seu espaço particular. Assim também ocorre com relação à composição dos perfis das personagens que, através de expressões como “Havia uma mulher”, nos liberta da obrigatoriedade de um perfil fixo de mulher e nos permite criá-lo em nossa imaginação, a partir de nossas vivências, crenças e desejos.

Na acepção de Zumthor (2018), a narração de uma história comporta muito mais que aspectos verbais. A enunciação oral associa-se à voz, à entonação, aos gestos, às pausas, às



expressões faciais, aos movimentos do corpo de quem narra, os quais chegam a quem ouve como elementos da trama, contribuindo para a significação do texto narrado ou cantado. Tudo isso está implicado na performance da narração, “único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2018, p. 33), que nos permite experimentar a vida enquanto contamos ou ouvimos uma história. Lembremos ainda que, para Zumthor (2018, p. 18),

Nas poéticas transmitidas pela voz [...], a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito: [...] todo lugar da obra se investiria dos elementos performáticos, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido.

Para definir o conceito de performance, o medievalista recorre a suas leituras e pesquisas e conclui que precisamos considerar diversos aspectos, dentre os quais, destacamos: a necessidade de “um acontecimento oral e gestual”; “a ideia de presença de um corpo”; “a energia propriamente poética” marcada nas sensações de contadores e ouvintes; a noção de espaço que se torna possível através do corpo (ZUMTHOR, 2018, p. 36-38).

Conforme Oliveira (2012, p. 48), é preciso considerar as fases “produção, transmissão (comunicação), recepção, conservação e repetição” de histórias para encontrar as vozes sibilantes deste processo que vai da oralidade à escrita. Estágios trabalhados por Zumthor (2018, p. 60), respectivamente, acerca da oralidade, como: formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração. De acordo com Zumthor (2018), se a formação se opera pela voz, a transmissão se dá quando um personagem, usando voz e gesto, recorre a palavra, que será recebida por outro personagem por meio da audição e da visão, processos unidos pela performance do discurso, copresença geradora do prazer. A conservação está a cargo da memória, “mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações recriadoras” (ZUMTHOR, 2018, p. 61), o que o autor chama de movência.

Contadores são nômades por excelência – ou porque viajam de um país a outro, de uma cidade a outra, de uma fazenda a outra, enfim, de um espaço a outro; ou porque cruzam a linha do imaginário, buscando outra atmosfera possível que lhes permita e nos permita segui-los de um mundo a outro. Muitas histórias chegam através de homens e mulheres que vão de fazenda em fazenda, de cidade em cidade, narrando suas histórias maravilhosas que nos convidam a abrir nossas portas e almas. Essas narrativas nos incitam e nos levam a acolher essas palavras como um tesouro precioso e a aprender com elas que o estrangeiro/desconhecido pode ser um amigo que ainda não encontramos. Elas nos ensinam que é preciso abrir nossos corações para novas aventuras, novos conhecimentos, novas culturas (BRICOUT, s.d).

Aceitar o convite da voz narrativa funciona como entrar num mundo desconhecido, pertencente a outro, imergindo em outra atmosfera, como dos mitos e histórias indígenas ou africanos, do mundo maravilhoso de cavaleiros de prata, pavões misteriosos, moças invisíveis, melancias encantadas, mulheres douradas, príncipes valentes, homens lobos, curupiras, caiporas, mapinguaris, mulas sem cabeça, botos que se transformam em homens, sereias com cantos hipnóticos.

Silva (2009, p. 233) afirma que “o folclore e a literatura oral estão na base da literatura de muitos lugares”, confirmando o ideal de que a oralidade fornece às narrativas orais populares, assim como aos gêneros consagrados pela crítica, um repertório precioso de histórias. De acordo com Cascudo (1984, p. 24),

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastores, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba-meu-boi, Fandango, Congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saltos de outras representações apagadas da memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são elementos vivos da literatura oral.

Foi também no imaginário popular que surgiram as primeiras histórias narradas pela voz de contadores e transmitidas de geração em geração até um dia serem recolhidas por alguém, passando a serem transmitidas de forma impressa, possibilitando o contexto da leitura silenciosa. A partir daí, “o narrador passa a ser essa voz que, representada na brancura da página, aspira a concretude na interação com o leitor” (PORTELA, 2009, p. 748). Entretanto, este narrador carrega, frequentemente, traços da enunciação oral, assegurando elementos da performance de vozes ancestrais. Zumthor (2018, p. 70-71), ao tratar da leitura, afirma que a compreensão das palavras necessita de “uma intervenção corporal, sob forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada ou ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada”.

De acordo com Oliveira (2012), é na oralidade que a própria literatura canônica tem sua origem. Toda ficção e toda poesia podem ter origem na voz de um contador de histórias, que criou, ouviu ou presenciou um acontecimento, contou e aumentou fatos (ficcionais, mitológicos, históricos) e os transmitiu a outro alguém que fez o mesmo e assim por diante, *ad aeternum*. Isso prova que a literatura impressa serviu-se e serve-se ainda da ficção oral, especialmente no que tange aos mitos e lendas reescritos em diversos gêneros e suportes da literatura. Mas a literatura oral está viva entre nós. As manifestações orais de diversos gêneros fazem parte de nossa existência. Nas tribos, nas pequenas cidades ou nos grandes centros, testemunhamos inúmeros exemplos e contadores e contadoras de histórias, que possibilitam diversas formas de “corpo-a-corpo com o mundo” e de rupturas da “clausura do corpo” (ZUMTHOR, 2018, p. 71.77).

Os aspectos artísticos e etnográficos do texto oral reafirmam seu valor estético e cultural. São narrativas que comportam imagens semânticas relacionadas a determinadas culturas, comprovando o valor da memória e da voz como elementos imprescindíveis na transmissão de conhecimentos culturais, históricos, sociais e artísticos. Todos estes aspectos fortalecem a importância de contar e ouvir histórias, nos dias de hoje e antigamente, e reiteram a necessidade de recuperar e recolher histórias que são ou foram contadas por homens e mulheres cheios de palavras, gestos e cultura.

Corpo-memória e a performance dos narradores orais

Certa tarde, na vida que dança ou na dança que vive, ouvi um tambor, segui seu chamado e fui encantada. O encanto veio das letras que brotam das pedrinhas miudinhas, que constituem o chão de um viver atento, vibrante, agradecido, que sabe ouvir o que é e o que já foi, que sabe agradecer os que já viveram e que, por isso, ainda vivem (Lara Sayão).

Enquanto grupos sociais, os indivíduos buscaram seus meios de se organizar e de construir ou reconstruir os modos de ser e estar no mundo. Os lugares, as histórias, os saberes e fazeres dão o tom e o sabor a tudo aquilo que vai se constituindo e dando sentido ao que há no mundo. Através das formas como os indivíduos interferem e também transformam esses espaços, sejam eles físicos ou simbólicos, é que vai se inscrevendo a história da humanidade. Nesse *locus* da historicidade é onde se aloca a fundamental importância da palavra, seja ela escrita ou falada para a transmissão, compreensão e apreensão dos saberes sociais.

No entanto, é fundamental compreender que os estudos da palavra, aqui referidos, assumem uma natureza representativa para além das compreensões do que epistemologicamente se dispôs os estudos da literatura tradicionalmente. Somente na



compreensão da leitura em diálogo com outras linguagens e da elaboração do sentido dela no mundo, é que se torna possível adentrar no campo das poéticas orais. E nesse sentido, entram as questões da palavra escrita, mas também sua relação com os cantos, as danças, os ritmos, os gestos e, sobretudo, a voz.

O estudo da voz nas poéticas orais amplifica a certeza de um reconhecimento duplo para as questões da literatura oral: primeiro a elucidação de que essas poéticas não estavam centradas especificamente nos estudos literários, mas na sua intersecção e diálogo entre várias áreas, interligando e compreendendo sua dimensão estética, enquanto norteadora da existência de uma noção a respeito do performativo-literário que ali surge. E a segunda trata especificamente sobre a importância do corpo inscrito na literatura. Um corpo que tem historicidade, que se move e movimentava, criando uma espécie de rito de si, composto de uma escritura e permitindo-se ler, à medida que transmite saberes oriundos de suas vivências, memórias e saberes.

A noção de corpo como lugar de memória, representa o reconhecimento das dimensões estéticas e performáticas da palavra, uma vez que os aspectos artísticos dos movimentos físicos e das expressões corporais vão se agregando e entrelaçando em diferentes nuances aos aspectos semânticos da palavra escrita, até se perpetrarem numa nova compreensão do corpo como lugar de memória. Isso, para os contadores de histórias orais, se evidencia na expressividade latente de suas narrativas. Sobre essa semântica poética, Zumthor (2007, p. 78) elucida:

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido.

O lugar da poética inscrita no corpo é o ponto de partida para se compreender um universo que se abre no campo epistêmico dos estudos das poéticas orais, e, adentrar nos seus signos e significados, é inicialmente repensar o poder da palavra poética. Além disso, é fundamental analisar nesse jogo, a relação lúdica do corpo-poesia com as formas narrativas que deles se extraem. Isso porque, através da performance em si, os narradores ou contadores de histórias vão transmitindo suas leituras, suas histórias e seus saberes, transmutando em memórias coletivas, o que antes era compreendido apenas como experiências individuais ou de um determinado grupo.

O texto poético é, portanto, ressignificado, à medida que a fusão corpo-palavra-leitura se estabelece na compreensão de que o texto está em todas as coisas e lugares e que ele dialoga com o corpo e sua corporeidade, estabelecendo essa relação da palavra escrita com a palavra falada. Expressa nos ritos e rituais, a palavra escrita está, portanto, atrelada a seus significados, mas para além deles, se agrega também às múltiplas linguagens do corpo e dos seus ritmos. Sobre isso, Derrida (2008, p. 14) discute a respeito da necessidade de uma ruptura do logocentrismo na escrita, e enfatiza:

Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que uniria indissolavelmente a voz à alma ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma [...], todos significantes, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. Seria sempre técnico e representativo. Não teria nenhum sentido constituinte. Esta derivação é a

própria origem da noção de “significante”. A noção de signo implica sempre, nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, como diz Saussure, como as duas faces de uma única folha. Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido.

Além de uma proposta de disruptura com a supremacia do texto escrito, essa concepção vem reivindicar a necessidade de um questionamento que a literatura necessita e prescreve a respeito do lugar da palavra no âmbito das poéticas orais e isso subverte e transcende a própria noção de literatura, além de abrir as portas para o fortalecimento dos estudos da literatura oral na contemporaneidade. Nesse prisma, encontra-se a noção de corpo como rito, uma vez que a palavra pode ser lida para além do texto escrito, através da gestualidade e da performance que o narrador das literaturas orais representa, a partir de suas narrativas. Se para Derrida (2008) não existe o fora do texto, a leitura do texto nunca se encerra em si mesma e está sempre aberta à leitura do outro e de outros textos.

A questão do texto, nesse sentido, se resolve no diálogo com o corpo enquanto palavra, pleno de toda a sua historicidade. É iluminada a noção do corpo como performance da palavra, uma vez que, partindo da premissa de que, se não existe nada fora do texto, não existe também nada fora do corpo. Nesse sentido, a gestualidade assume sua importância na compreensão dos textos das poéticas orais, já que é através da voz, dos cantos, dos ritmos, das expressões que se encontra o tom da literatura oral. Sobre isso, Zumthor (2007, p. 77), explica:

E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa ideia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta ao rechaçado, e, sem dúvida, ligado ao conjunto de fenômenos contemporâneos que se embrulham sob o termo duvidoso de pós-modernidade. A generalização, hoje, da ideia de performance é uma das consequências.

Sobre esse conjunto de fenômenos contemporâneos a que se refere Zumthor, debruça-se a importância dos estudos da memória e sua relação com a literatura oral. Legar à história da literatura a importância das narrativas enquanto compreensão de mundo ao redor se faz necessário nos estudos contemporâneos, uma vez que a presença do narrador e suas histórias esteve, vez por outra, envolvida com a noção de tradição, como sinônimo daquilo que é passado, obsoleto ou, como propõe a concepção benjaminiana de narrador, um conhecimento acabado em si e que deve ser transmitido às futuras gerações em suas formas mais puras, fixas e imóveis.

Ao contrário, ouvir as histórias dos narradores na contemporaneidade, buscando os sentidos de sua historicidade latente, mas em consonância com sua *movência*, é o legado que as literaturas orais na pós-modernidade deixam para os estudos literários. E nessa compreensão, se forem agregadas as questões das literaturas orais de origem africana, é possível enriquecer ainda mais essa perspectiva de valor de sua historicidade e valorização de memórias históricas e sociais. Sobre a dimensão estética da criação literária africana, Risério (1996, p. 24) assertivamente destaca que

A riqueza da criação textual na África é um fato indisputável. A menos que uma intenção ideológica explícita tente rasurar programaticamente a existência milenar do texto criativo naquele continente, como na época em que fantasias racistas de calibre variado se esforçaram para expurgar o negro da esfera da espécie humana. Aliás, aqueles que um dia pretenderam expulsar o negro do círculo da humanidade, ou quando nada, confiná-lo a

BOITATÁ, Londrina, n. 30, jul.- dez. 2020

145

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



um compartimento subterrâneo desta, tipo dernier échelon da espécie, tiveram diante de si, como obstáculo intransponível, a força e a finura das produções estéticas africanas.

Com essa crítica assertiva em relação à recepção do texto literário e ao reconhecimento da riqueza cultural que os estudos literários legaram do continente africano, Risério corrobora a importância da valorização das narrativas transmitidas pelos contadores de história orais de origem africana. Esses sábios transmissores das suas origens, através de práticas performáticas da contação de histórias, através das literaturas, danças, cantos e ritmo, encontram-se ainda hoje por todo o mundo, exercendo a missão de transmissão dos saberes seculares tão fundamentais, mas incipientemente valorizados e reconhecidos para a humanidade.

De fato, não se pretende aqui adentrar a conceituação das temáticas dos griôs, especificamente, no sentido de ampliar a conceituação do termo, nem tampouco problematizar a fundo tais atribuições e funções, apesar de tão importantes e fundamentais para a história da humanidade, porém a intenção de trazê-los à discussão é lançar luz à importância da palavra – escrita e falada – africana, na compreensão dos estudos da literatura oral, uma vez que os povos de origem africana são identificados e definidos como os mestres e mestras da palavra oral, portanto estão sempre associados ao reconhecimento da importância das poéticas orais.

Enfim, a partir dessas reflexões, apreende-se a importância do corpo enquanto lugar de memória, engendrado em seus ritos, rituais e narrativas, uma vez que sendo compreendida a literatura oral sob novas perspectivas paradigmáticas e epistemológicas, se compreende também a importância da resignificação do corpo como rito, corpo enquanto leitor do mundo, uma vez que a palavra, seja ela escrita ou falada, está no mundo e que antes de tudo, é a partir do corpo que se chega a ela. Nesse sentido, se refaz a compreensão da leitura da palavra, a leitura da escrita e a consonância de ambas com a leitura da palavra-corpo-escrita.

Um estudo da memória a partir das narrativas orais: os mestres contadores de histórias da tradição e seu papel na transmissão da cultura

Os pequenos sonhos, dizem os habitantes da floresta de Elgon, na África Central, não têm grande importância. Mas, se uma pessoa tiver um “sonho grande”, toda a comunidade deve ser reunida para ouvi-lo. Então, como um elgoni sabe que foi um sonho grande? Ao acordar, há um sentimento instintivo sobre a sua significação para o grupo – mantê-lo em segredo é um pensamento que nunca ocorre (Clyde W. Ford¹⁰⁰).

Os sentidos oníricos dos povos *elgoni* descrevem claramente um cenário permeado de memórias. Dessas memórias que vão se recriando, à medida que são contadas, que são trocadas, que são repassadas, como num conto, como num canto, como num sonho. No amplo sentido teórico, os estudos de memória abarcam o campo científico global que envolve e intersecciona os estudos da psicologia, da história, das linguagens, do corpo e suas relações com o tempo-espço em que estão inseridos. Reconhecer, o que aqui interessa a respeito desses estudos, os da memória social dos povos, a partir de uma perspectiva problemática da história, explicam de certo modo, as concepções do que vem a ser a memória coletiva e quais são os seus lugares simbólicos e espaciais. Sobre isso, Candau (2019, p. 157) elucida:

¹⁰⁰ FORD, W. Clyde. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.



A função identitária desses lugares fica explícita na definição que é dada a eles pelo historiador: “toda unidade significativa de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer”. Um lugar de memória é um lugar onde a memória trabalha.

Essa premissa vem complementar a noção de que se existem lugares de memória, sejam eles físicos ou simbólicos e imagéticos-afetivos, a tradição poética nos remeteria a esses lugares, a partir de seus mitos, narrativas lendárias, ritos e rituais. No entanto, Candau (2019, p. 164) traz à luz a discussão de que as memórias estão sempre em movimento em relação à sua historicidade e para que não recaia no equívoco de querer mantê-la em conservação, elas devem obedecer um princípio de afirmação de si mesma, mas sendo compreendidas como um “projeto inacabado”, sem a ideia onírica de conservar os fatos tais quais aconteceram, nem de se refazer o passado, uma vez que a memória coletiva só se constitui a partir de uma movência ativa, permeada de historicidade, estabelecendo as fronteiras, mas perfazendo as lacunas entre passado e presente.

Le Goff (1990) entende a narração ou o ato narrativo como um ato mnemônico fundamental, ou seja, narrar histórias é, em si, uma maneira de dialogar, gerir e experimentar as memórias, sejam elas individuais ou coletivas. Imerso pelas noções do tempo, cabe estabelecer a que distância temporal essas memórias se constituem na dialética distinção entre o tempo presente e os acontecimentos do passado. É dinâmica, pois essa distinção se refaz à medida da reciprocidade existente nesses diálogos dos tempos. Sobre isso, Le Goff (1990, p. 205) define:

A distinção passado/presente que aqui nos ocupa é a que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica. Mas torna-se necessário, antes de mais nada, chamar a atenção para a pertinência desta posição e evocar o par passado/presente em outras perspectivas, que ultrapassam as da memória coletiva e da História.

A importância da memória, a partir das perspectivas da transmissão dos saberes do passado, é a de que os narradores e mestres da oralidade definidos como seus principais difusores refazem e salvaguardam um passado ancestral, permeado de saberes tradicionais em consonância com as concepções dos estudos da memória, da literatura oral e todas as suas possibilidades de diálogo. Sobre isso, Abib (2017, p. 89) explica:

Talvez, uma das características mais marcantes das manifestações oriundas do universo da cultura popular, em qualquer parte do mundo, e que nos remetem a essa lógica diferenciada que busquei analisar, sejam justamente as formas de transmissão de seu passado – que carrega a mitologia ancestral e os saberes tradicionais do grupo – através de três elementos fundamentais presentes nesse universo: a memória, a oralidade e a ritualidade.

Isso quer dizer das memórias individuais e da maneira como elas vão se configurando como coletivas e partilhadas, através dos processos como a oralidade e os rituais dos narradores, fortalecendo a importância das tradições, oriundas do passado, mas não perdendo de vista a noção de cultura em movimento e tradição não-estática, como propõem Lopes e Simas (2020, p.75), que, ao explicarem o mito da vida, morte e ressurreição, trazem claramente essa noção de tradição em movimento. Uma vez que a própria vida se reinventa, reinventam-se também as tradições, os saberes e as histórias que se contam delas. Nesse sentido, fica translúcida a noção de que é através de mitos como esse que a

poderosa síntese da ideia de morte como condição necessária para que exista a vida, comporta uma fabulosa variante de leitura e mostra como os saberes africanos normalmente se referem a uma ideia de tradição que não é estática. Nas culturas orais, o conhecimento se fundamenta no ato de se transmitir ou entregar algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo em uma corrente dinâmica e mutável (LOPES; SIMAS, 2020, p. 75).

Passado e presente se fundem nessa dinâmica. Ainda assim, é substancial a representação das tradições para a construção de uma compreensão maior, que abarque rigorosamente os conceitos das culturas, essas sendo compreendidas no plural, tal e qual mandam as questões dos tempos contemporâneos, uma vez que as identidades são representadas como múltiplas (HALL, 2006), também as culturas pertencentes delas são pluralizadas. Mas a importância da tradição, como herança, como legado, como estrato e ponto de partida dessas culturas, não pode ser negada, esquecida e perdida na dança do tempo. Por esses caminhos, os da tradição, é que se explicam a importância das narrativas e principalmente dos narradores na tarefa de transformar os saberes individuais em experiências de memórias coletivas. Sobre isso, entende-se que,

De fato, cada vez que no interior de um grupo restrito as memórias individuais querem e podem se abrir facilmente umas às outras, como nos casos em que existe uma “escuta compartilhada” visando os mesmos objetos (por exemplo, monumentos, comemorações, lugares que terão o papel de “ponto de apoio”, de “sementes da recordação”), percebe-se então uma focalização cultural e homogeneização parcial das representações do passado (CANDAUI, 2019, p. 46).

Retoma-se assim, a questão das poéticas orais e a sua interrelação com a perspectiva da memória, como se amarrasse o fio de uma colcha de retalhos, na intersecção entre as poéticas orais com a memória e a tradição cultural e suas nuances existentes em concórdia com a palavra escrita e inscrita no corpo. É na importância ambivalente na elaboração das memórias, dentro do espaço lúdico do tempo, que se estabelece a relação entre memória e as poéticas orais. Desse encantamento entre ambas, percebe-se que “Memória e poesia se encontram no jogo de criação do mundo. Jogo do tempo: do que é, do que foi e do que será, que ao se mostrar no canto do poeta, instaura uma época histórica” (ABIB, 2014, p. 94).

Assim, e por fim, é na escuta das histórias dos narradores, das histórias da vida, da leitura da palavra, compreendida aqui como palavra no mundo e com o mundo, é que nasce e cresce a importância do contador de histórias e de todos os mestres da tradição que têm a missão da transmissão de saberes pelas vias da oralidade. Esses que estão certamente a serviço de algo maior, o de salvaguardar e dar movimento às memórias históricas e saberes coletivos, construindo as culturas e rompendo as lacunas, que ainda existem, entre o passado e o presente, entre a escrita e a oralidade, num bonito jogo simbólico de vida, morte e ressurreição.

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

BRICOUT, Bernadette. EPISODE 1: *La Clé des contes* (58min). LA COMPAGNIE DES AUTEURS, par Matthieu Garrigou-Lagrange. France Culture. s.d. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/contes-14-la-cle-des-contes>. Acesso em: 13 jul. 2020.

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CANDAUI, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.



DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. Trad. Míriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. UNICAMPI, 1990.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LUYTEN, Joseph M. **O que é Literatura popular**. 5. edição. São Paulo: Brasiliense, 1992.

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. A Formação da Literatura de Cordel Brasileira, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2012. 381f. **Tese de Doutorado** (Programa de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela – 2012).

PORTELLA, Mirtes Maria de Oliveira. Entre a letra e a voz: o espaço do leitor no conto de tradição oral. In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009, p. 749-760.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, Celso Cisto. A literatura popular: silêncios e murmúrios na história da literatura brasileira. **Letrônica**. v. 2, n. 2, p. 233-248, dezembro 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: UBU Editora, 2018.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido:16 fev 2021– Aceito: 16 mar 2021]

CONVIDADO

A poética do retalho**The poetic of retail**

João Evangelista do Nascimento Neto¹⁰¹
<https://orcid.org/0000-0003-4937-7311>

Resumo: Neste artigo, discute-se a construção de leituras tendo como analogia uma colcha de retalhos. A partir de cada retalho – constelação, rizoma, intertextualidade, arquivo e semiologia –, é possível traçar os percursos de compreensão do texto, tendo como exemplo o *Auto da Compadecida*, obra que alinhava traços da cultura popular e seu diálogo interartes. Essa poética da leitura aqui apresentada constitui-se somente enquanto uma das múltiplas possibilidades de interação com o texto literário. Cada leitor, certamente, costurará seu cobertor de leituras.

Palavras-chave: Poética; Leitura; Popular.

Abstract: In this article, the construction of readings is discussed using a patchwork quilt as an analogy. From each patch: constellation, rhizome, intertextuality, archive and semiology, it is possible to trace the paths of understanding the text, taking, as an example, the *Auto da Compadecida*, a work that aligned traits of popular culture, and its interart dialogue. This poetics of reading presented here constitutes only one of the multiple possibilities of interaction with the literary text. Every reader will, of course, sew their blanket of readings.

Keywords: Poetics; Reading; Popular.

Como fazer uma coberta de taco (ou colcha de retalhos)

Material necessário:

- Pedacos de panos os mais variados possíveis;
- Linha de costura;
- Agulha;
- Tesoura.

Instruções:

¹⁰¹ Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1998), mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2006) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014). Atualmente é professor Titular A da Universidade do Estado da Bahia e professor do Mestrado Profissional em Letras da Universidade do Estado da Bahia, atuando, ainda como Diretor do Departamento de Ciências Humanas, Campus V, da UNEB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e outras artes, identidade, afrodescendência e cultura.

Após ter à mão todos os materiais, separa os retalhos de pano e, com a tesoura, acerta os pedaços para que fiquem com tamanhos semelhantes. Depois, com linha e agulha, costura um pedaço a outro para materializar-se, enfim, a coberta. O tamanho dela depende de sua escolha em ser ela para cobrir uma cama de casal ou de solteiro, o que pode ser medido no próprio leito. O toque final é feito costurando-se as extremidades do cobertor, a fim de não desfiar ou rasgar. Aí está pronta a coberta, muito usada no verão por ser leve, além de deixar o ambiente agradável por suas multicores.

De como uma coberta de taco pode ter relação com as leituras

Ler é um processo contínuo e de caráter somatório. A leitura, termo genericamente usado no singular, na verdade, é feita de leituras. Se um homem é resultado de suas leituras, essas surgem em decorrência das múltiplas escritas, de inúmeros textos que se assomam às leituras da vida, às leituras do Outro e de Si.

Para se fazer uma coberta de taco, é necessário adquirir uma série de retalhos. Do mesmo modo, para se estabelecer um homem, é preciso ver o mosaico de leituras que o construíram.

Esse artigo constitui-se em um processo de costura, dia após dia, quando da apropriação de cada retalho, de cada texto, unido a outro artesanalmente, com linha e agulha, como é o raciocínio humano. Este texto representa as semelhanças afetivas do leitor com suas referências de vida, suas escolhas literárias, assim como a costureira estabelece uma relação afetuosa com a colcha que elabora com o esforço de suas mãos.

Cada taco, cada retalho somado a outro representa a multiplicidade de “eus” que permeiam o leitor, que habitam o escritor. O resultado final da coberta, bela por sua variedade, é a analogia ao leque de leituras de um ser humano.

O homem contemporâneo é o ser detentor de uma identidade múltipla, líquida, pós-moderna. Esse homem fragmentado, esse ser estilhaçado, ao contrário do que os mais tradicionais podem supor, não deve ser visto com desvantagem; ao contrário, a vida humana é um sucessivo catar de fragmentos, um constante trabalho de alfaiataria. O que está rasgado pode ser novamente costurado. Se o retalho está desgastado, pode ser cerzido. O homem é um ser inacabado, em construção. Cada retalho que adquire em sua vida pode ser acrescido a seu cobertor. Essa manta não precisa ter tamanho exato, determinado. É sempre possível adicionar mais um taco a ela.

O narrador, nesse instante, pede licença ao leitor para usar a 1ª pessoa do singular, já que ele falará de si próprio. Assim, o “ele” deve ceder espaço ao “eu”, para particularizar aquilo que relata pela sua memória, o instrumento de que dispõe, para descrever o que sente, quem é, mesmo, felizmente, sendo um produtor inacabado, ainda há mais para trilhar, e pretende, com êxito, acrescentar mais tacos à colcha da sua vida.

1º retalho: a constelação

Eu inicio o relato, em primeira pessoa, citando “O menino que carregava água na peneira”, de Manoel de Barros:

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira era o mesmo que roubar um vento
e sair
correndo com ele para mostrar aos irmãos.



A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.

[...]

A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.¹⁰²

Carregar água na peneira, criar peixe no bolso, costurar pedaços de panos. *A priori*, atividades vãs, sem fins práticos ou de pouca valia. Mas pensa dessa forma quem nunca sentiu o prazer de levar a água na peneira e molhar-se com ela, refrescando-se num dia quente de verão. Quem considera um ato insano criar um peixe no bolso, não experimentou a satisfação de pegá-lo e senti-lo perto, sempre junto, como um amigo que está ali à mão para todo intento. Aquele que pondera ser loucura costurar tacos de panos sem fim, não pressente que de meros pedaços de restos de tecidos pode surgir uma colcha capaz de aquecer alguém numa noite mais fria.

Eu persigo os despropósitos da literatura, encanto-me com eles, seduzo-me por eles. Pela literatura, é possível olhar além, porque se pode enxergar para dentro. Através do texto literário, eu também cato os espinhos na água que levo em minha peneira (creio que todos os seres humanos possuem suas peneiras com água para levar por sua vida, mas alguns a abandonam no meio do caminho). Eu sei que o mundo contemporâneo, com sua velocidade, seu tempo reduzido, exige, de cada um, praticidade, mas eu insisto em parar, muitas vezes, para recolher tais espinhos, mesmo furando os dedos, da peneira que levo, em meio à água que dela escorre e que torno a encher. Não me esquivo da tarefa de pegar os espinhos, nem do trabalho de buscar remédio para sarar as feridas, paradoxalmente, na mesma peneira e com a mesma água.

Esses despropósitos enchem a alma, conduzem a vida, e dão olhos de lince. Olhar para o interior é o mais difícil tipo de visão que existe. Olhar para dentro é enxergar a si próprio, com todas as suas idiosincrasias, reconhecendo os seus “eus”. Ao ver intrinsecamente, eu aprendo a ver melhor o Outro.

Daí, com agulha e linha, eu costuro a minha coberta. Todo dia, eu junto a ela um retalho diferente do outro que juntei anteriormente. Diferentemente de Penélope, ao esperar seu amado, a coberta não é desfeita, mas acrescida, complementada. O cobertor é um emaranhado de tecidos, como o céu é uma profusão de estrelas. Ao olhar a abóbada celeste, não sei quando uma estrela está viva, ou ali apenas é o seu brilho que chega até mim, mas ela, a estrela, aproxima-se, lança sua luz, deixa seu rastro.

Olhar estrelas no céu tem relação com fazer uma coberta de taco. Perceber as inúmeras estrelas que habitam o firmamento, observar sua luz, determinar cada origem, é tão despropósito quanto procurar a origem de cada retalho. É por isso que a literatura se propõe aos despropósitos. A ciência esquiva-se daquilo que, para ela, é irracional, procura provar e comprovar suas teorias, seus tratados. A literatura busca o ser, aposta no sentir. Nesses despropósitos, eu me lanço, eu me perco no meio das estrelas, eu me absorvo por entre os

¹⁰² Disponível em: www.poetriz.wordpress.com/2006/01/11/0-menino-que-carregava-agua-na-peneira/ Acesso em: 3 jan. 2012, às 15h.

pedaços de pano. Ao perder-me, encontro-me, para perder-me novamente, a fim de conhecer outras facetas de mim mesmo.

Para Maurice Blanchot, a Constelação nasce daquilo que não é conhecido, do espaço da própria obra. E falo de estrelas e assemelho-as à literatura. Esse vazio deixado por toda obra é o espaço a ser preenchido pelo leitor. Sou eu, leitor, que preciso seguir os rastros de luz deixados pelos textos, que são fochos não lineares, são luzes que fazem ziguezagues, que se entrelaçam com outras faíscas, como os textos fazem relações a outros textos, como leituras da contemporaneidade dizem sobre textos medievais, assim como as páginas escritas podem falar tanto do homem, dialogar comigo, sobre mim. Para o autor,

a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. (BLANCHOT, 2005, p. 294).

Como os pedaços de pano precisam ser reinventados para tornarem-se, juntos, mas sem ordem a ser seguida, sem estabelecimento de começo ou fim, apenas uma combinação aleatória, uma colcha; as estrelas são reinventadas pelo rastro que deixa no céu. A literatura deixa seus rastros. O leitor segue-os, refazendo os caminhos, abrindo picadas, forjando estradas. Muitos desses caminhos não são abertos pelo escritor, mas pelo próprio leitor, ao seguir os rastros que ficam, ao sair à procura dos retalhos, mas também seguindo sua intuição, seus anseios, enxergando-se através dos rastros, materializando-se na junção de cada taco de pano, no processo de coautoria do texto: “A leitura é operação, é obra que se cumpre suprimindo-se, que se prova confrontando-se com ela mesma e se suspende ao mesmo tempo que se afirma” (BLANCHOT, 2005, p. 357-358).

A leitura é um estar em movimento ao permanecer estático. Um devir interior, que promove a transformação do mundo. Meu mundo se suprime, comprime-se diante do texto, mas expande-se, num processo contrário, como o universo o faz (ou fez um dia, segundo alguns cientistas). É o inverso do reverso de mim, abençoado pelos deuses da literatura, plainando sobre mim, a sussurrar em meus ouvidos cantos poéticos de amor, louvores à inquietude de meu ser, mas também amaldiçoado pelos demônios que habitam em mim, que voam sob minh'alma, defenestrando meus sonhos, enxertando novos ideais. Ler um texto é sentir as palavras com o coração divino ressoarem na pele com prazer diabólico.

Segundo Roland Barthes,

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gestos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2010, p. 20-21).

Para o teórico, a Babel literária é benquista, bem-vinda, recebida com festa, com glórias. O texto de prazer abre espaço para o texto de fruição. Um deixa o leitor acomodado, o outro cutuca, incomoda, tira o sono. O primeiro nina o leitor em suas páginas, o segundo tira-lhe o sono. Há textos que exercem as duas funções: eles apresentam-me os meus deuses e diabos cotidianos. Esses textos não podem ser classificados genericamente, dependem do olhar pessoal de cada leitor. E assim, vai-se fazendo a literatura, com linha de algodão mercerizado ou linha mista (mais usadas em costuras) e uma agulha para acolchoar (que costura com mais precisão e rapidez), ideologias são questionadas, novos pensamentos costurados, entrelaçados a tantas outras ideias, alegrias somadas a tristezas vividas. Assim sou eu, assim é o ser humano, assim é a literatura, a mais perfeita criação do imperfeito homem.

2º retalho: o rizoma

O manguezal é um ecossistema costeiro, que transita entre os ambientes terrestre e marinho. Existe nas regiões tropicais e subtropicais, é possível encontrá-lo em foz de rios. No mangue, encontram-se vegetação típica e vida animal em abundância, aves, peixes, mamíferos, répteis e invertebrados, como os apreciados siris e caranguejos. Seu solo é rico em nutrientes, por isso as árvores desenvolvem-se com facilidade, mas, com solo lodoso, as plantas precisam adaptar-se, para tal, utilizam-se de raízes aéreas, para facilitar a oxigenação, mas bem fincadas no chão.

Na botânica, as raízes que se fasciculam são chamadas de rizomas. Os rizomas funcionam como órgãos de reprodução dos vegetais. Da raiz principal, surgem outras raízes em diferentes direções, fazendo brotar outras plantas. Em um momento, ao leigo, é difícil perceber qual a raiz principal, já que outras germinam dela. Assim é a raiz da vegetação do manguezal. Ela é um emaranhado de raízes, que se confundem umas as outras. Num mangue, não há, à primeira vista, como estabelecer uma separação. O mangue resiste pela união de sua vegetação, pela força de suas raízes que, juntas, são mais fortes. O mangue resiste à água e ao solo arenoso, fluido. O manguezal é um local de reprodução de várias espécies animais e vegetais, atuando como manutenção do equilíbrio da natureza. O mangue é força vital, seus rizomas, com múltiplas entradas, geram outras vidas, sustentam existências. A árvore é o que se vê, aquilo que se contempla majestosa, mas ela nada seria sem a sua raiz, principalmente numa região de manguezal.

Uma colcha de retalhos é como um manguezal. Cada pedaço de pano, rizomático, une-se a outro, também rizomático, formando um todo onde cada parte ainda é perceptível, mas indissociável. Numa colcha de retalhos, os elementos, de tamanhos diferentes, de cores peculiares, de estampas específicas, simbolizam aquilo que o mangue evidencia: a união das diferenças. Conforme Júlia Kristeva, “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Todo texto é, portanto, como as raízes de um manguezal, ou como uma colcha de retalhos.

Uma colcha de retalhos é um texto, múltiplo em sua unidade, formada por rizomas, seguindo o conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para os autores,

uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas [...]. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidias.

[...]

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22. 37).

Um texto rizomático remete o leitor a outros textos que o direcionam a demais leituras, numa estrutura fascicular interminável. Meu contato com um rizoma se deu por intermédio da microssérie *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, que foi ao ar em 1999, pela Rede Globo. Com quatro capítulos, a adaptação do texto teatral, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, escrito em 1955 e encenado pela primeira vez em Recife no ano de 1957, acenou para mim como um intertexto que pulsava vida, que possuía força e falava aos meus ouvidos, tocava na minha alma.

Percebi, durante os quatro capítulos da série, a Literatura de Cordel emergindo das vozes de cada personagem. Em cada situação narrada, o cheiro do sertão nordestino passeava por meu corpo, subia as minhas narinas, chegava ao meu cérebro. Mas cada texto de cordel usado por Suassuna, em sua peça, também evoca outros textos. O próprio autor paraibano deixa-se tomar, em sua pena, por obras portuguesas, como as do autor Gil Vicente, ou de resquícios cavalheirescos de Miguel de Cervantes, ou ainda do humor social de Molière. À adaptação, para a televisão e posteriormente para o cinema, ainda se acresce William

Shakespeare. Enfim, o rizoma se faz com o diálogo sem começo estabelecido, sem fim aparente, como as raízes de um manguezal, como os tecidos que formam uma colcha de retalhos.

3º retalho: a intertextualidade

Se fosse possível resumir o *Auto da Compadecida* em uma só palavra, esta seria, certamente, a intertextualidade. Os textos de cordéis, fonte primeira de inspiração do autor, ajudam na temática de cada ato da peça.

O folheto *O dinheiro (O testamento do cachorro)*, de Leandro Gomes de Barros, possui, como enredo, as peripécias de um dono para sepultar seu cão com um ritual fúnebre. O texto, de cunho religioso e moralizante, esforça-se por associar a imagem da avareza e da ganância como os males da humanidade:

O dinheiro neste mundo
Não há força que o debande,
Nem perigo que o enfrente,
Nem senhoria que o mande.
Tudo está abaixo dele
Só ele é quem é grande.
[...]
Eu já vi narrar um fato
Quer fiquei admirado,
Um sertanejo me disse
Que nesse século passado
Viu enterrar um cachorro
Com honras de um potentado.
(BARROS, 2005, p. 1. 5).

Por dinheiro, que constava no testamento deixado pelo cão, o Vigário da paróquia e o Bispo concordam com a celebração estapafúrdia. O enterro teve ladainha e encomendação do corpo. Segundo o narrador, nem todo ser humano tinha o privilégio de tantas honrarias em seu sepultamento. Aqui, a Igreja é condenada por seus desvios. Embora não haja um desejo de destruir a instituição, seus membros são expostos ao ridículo, a fim de haver um conserto desses que deveriam ser os guias espirituais do povo.

Ariano Suassuna adapta o folheto de Leandro Gomes de Barros acrescentando a ele a celebração do fêretro em latim, como exigência da esposa do padeiro:

JOÃO GRILO: É Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.
PADRE (mão em concha no ouvido): Como? [...]. E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes? [...]. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus (SUASSUNA, 2004, p. 23-24).

Suassuna intensifica a denúncia contra o clero, pois, para o autor, a religião é um meio de reforma social. Protestante convertido ao catolicismo, o teatrólogo condena os vícios humanos, atribuindo-lhes as causas da degenerescência ética e moral humana.

Em *A história do cavalo que defecava dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros, a história se passa entre dois compadres, de situação financeira bastante distinta. O pobre vingava-se do rico por sua sovinice, vendendo-lhe um cavalo que defeca moedas:

Na cidade de Macaé
Antigamente existia

Um duque velho invejoso
Que nada o satisfazia
Desejava possuir
Todo objeto que via
Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra
Num rancho todo estragado
Sustentava seus filhinhos
Na vida de alugado
[...]
Foi na venda de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
No fiofô do cavalo
Foi o dinheiro guardado.
(BARROS, 2006, p. 1-2).

Como forma de punição pela sovinice, o compadre pobre atíça a cobiça do amigo, vendendo-lhe o animal que “descome” dinheiro, em seguida, uma rabeca que ressuscita mortos. Desse modo, obtém sua vingança e livra-se do vizinho avaro.

No *Auto da Compadecida*, o cavalo foi trocado, por questões de montagem teatral, por um gato. A rabeca transforma-se em gaita e utilizada na cena em que Severino de Aracaju intenta matar Grilo e seu companheiro Chicó:

GRILO: Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

CHICÓ: Na minha, não!

GRILO: Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! [Murmurando, a Chicó.] A bexiga, a bexiga! (SUASSUNA, 2004, p. 113).

A artimanha para enganar Severino não dá certo. Embora iludido em ver o Padre Cícero, e retornar à vida, o cabra do Capitão mata Grilo, dando origem ao último ato da peça, o julgamento das personagens.

No texto *O Castigo da soberba*, anônimo, o barão e sua esposa são julgados por sua avareza, tendo seus atos expostos no julgamento celestial. Os dois personagens, no folheto, encarnam os sete pecados capitais, sendo defendidos por Nossa Senhora:

(Alma) – “Rainha, Mãe Amorosa,
Esperança dos mortais,
Quem recorre a vosso nome
Sei que não desamparais,
Eu, pegando em vossos pés
Sei que não largo eles mais.”

(Maria) – “Pois, alma, demora aí,
Enquanto eu vou consultar,
Fazer pedido a meu Filho,
Ver se eu posso te salvar,
Ver se teus grandes pecados
Tem grau de se perdoar.”

(Cão) – “Como esta tal Maria
Eu mesmo nem nunca vi:
Uns pedem por interesse,
Pedem porque é pra si,
Mas ela pede é pros outros,

Não se enjoa de pedir...”
(MOTA, 1955, p. 175).

A alma consegue a justificação através da sua advogada de defesa, Nossa Senhora, que intercede junto ao juiz, Jesus Cristo, a fim de obter a redenção de seu cliente, o homem. O Cão, promotor nesse julgamento, é envergonhado e não logra êxito em seus intentos.

No texto suassuniano, a cena do julgamento dura todo o terceiro (e último) ato da peça. Todos os personagens ficam diante do juiz Manuel que, negro, ainda encontra espaço para discutir questões de discriminação racial:

De repente, João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos.

ENCOURADO: [de costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos] Quem é? É Manuel?

MANUEL: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados (SUASSUNA, 2004, p. 136-137).

O ato do julgamento conta com João Grilo intermediando a ponderação feita pelo Encourado para cada réu, a saber: o Padre, o Bispo, o Padeiro e sua Esposa. Severino livra-se do inferno por seu passado de sofrimento. E Grilo consegue retornar ao sertão, angariando uma segunda oportunidade de remissão.

A personagem da peça fora retirada do folheto *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima. Retratado como um garoto sem atributos físicos, mas dotado de uma grande inteligência. Grilo doutora-se em realizar golpes, transformando-se no mais famoso pícaro do Nordeste:

João grilo foi um ente
Que nasceu antes do dia
Criou-se sem formosura
Mas tinha sabedoria
E morreu depois das horas
Pela arte que fazia.
[...]
João Grilo tinha um costume
Pra toda parte que ia
Era alegre e satisfeito
No convívio da alegria
João Grilo fazia graça
Que todo mundo sorria.
(LIMA, 1979, p. 1. 5).

O Grilo, de Suassuna, após sair de Portugal, integrou-se ao Nordeste do Brasil, povoando o imaginário brasileiro. Suas histórias são contadas, seus feitos repassados por jovens e velhos, por ricos e pobres. O riso que surge do rosto de quem ouve concorre com a alegria que nasce do semblante do contador. O cômico existente nos contos, diversos folhetos, histórias infantis, peça de teatro, mantém vivo, no leitor/espectador, o desejo de uma vida mais justa.

Há, no sertão brasileiro, uma relação íntima com o medievo. As histórias relatadas, os “causos” vivenciados, ainda exercem uma intimidade com costumes cristalizados na cultura

local. Essa manutenção de um pensamento, de certos costumes pode ser vista no texto de Suassuna:

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. [...] sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romancista, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal da crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade (VASSALLO, 1993, p. 29-30).

Esse tom moralizante proporciona um discurso, muitas vezes, maniqueísta. Há o certo e o errado, o bem e o mal. Esse discurso, muito recorrente no medievo, encontra altos ecos ainda em vários lugares do Nordeste.

O texto de Suassuna, suas fontes no cordel e sua influência do catolicismo popular remetem à discussão empreendida por Deleuze e Guattari (1977, p. 25. 28) ao defenderem que

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.

[...]

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).

O *Auto da Compadecida* faz parte de uma discussão sobre literatura universal e literatura regional. A concepção de literatura menor é atribuída levando-se em consideração, como afirmaram Deleuze e Guattari, questões ideológicas, políticas e linguísticas. O lugar de onde se fala é importante para o estabelecimento de uma classificação. O Nordeste é um lugar ideologicamente de subalternidades. Mesmo Suassuna, um erudito, é um escritor regional, segundo o cânone, por ter “cedido” à literatura popular.

Politicamente, o sertão ainda é visto como um lugar de coronéis, cujo povo segue dominado, não pensa, não produz cultura. Todas as expressões feitas pelo sertanejo surgem como subcultura, reinando no campo do folclore, de uma tradição estática, portanto, morta.

Toda classificação é arbitrária. Todo hermetismo revela uma incompletude, uma insatisfação. Um texto não cabe em uma caixa, não se sente cômodo em um cofre. Os folhetos de cordel ou a peça *Auto da Compadecida* são textos regionais, mas não somente isso, também se constituem obras nacionais, mas também não são apenas isso. Um texto é o tudo e é o nada:

a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir (BLANCHOT, 1987, p. 29).

Uma obra é um compêndio com lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Esse que não respeita, necessariamente, as nomeações e classificações oficiais. Literatura menor, universal, nacional, homoerótica, de gênero, étnica. Talvez nomenclaturas que defendam um espaço de fala, mas também que excluem tantas outras. Para o leitor, para mim, leitor, o texto é um mundo a ser descoberto, um espaço que precisa ser nomeado. Sou eu, leitor, quem o faço. As palavras estão ali, mas é preciso “penetrar surdamente” nesse ambiente à espera do que há por vir. É imprescindível entregar-se a este mundo, a este tempo. Nesse instante, não importam cânones, classificações são indiferentes. É a obra, sou eu e o mundo a desvendar.

4º retalho: o arquivo

O mundo processa uma série de informações, produz conhecimentos que precisam ser guardados. Existe armazenamento para tudo na contemporaneidade. Em uma empresa, a vida de cada funcionário é arquivada. Na Igreja, há o rol de membros de seus fiéis. No clube, existe a relação de associados com suas informações pessoais. Para cada livro publicado no Brasil, uma cópia é enviada para a Biblioteca Nacional. Enfim, o arquivo é lugar de lembrança e de esquecimento. Representa o estático, o imutável. É a memória e a tradição, o espaço do tempo perdido.

Cada retalho é um arquivo em potencial. Cada tacho fez parte de uma peça específica de pano, que foi utilizado para a confecção de uma roupa, cujas sobras foram relegadas a segundo plano. Mas até chegar ao abandono, teve impressa em si a ideia de tecido, o protótipo de uma roupa. Ao ser utilizado em uma colcha de retalhos, adiciona a si mais uma impressão, somada a tantas outras de diversos tachs.

Por isso, não compreendo o arquivo como algo morto, inerte. Há, certamente, a possibilidade de um conhecimento estar engavetado, abandonado, esquecido, mas o arquivo é, além disso, e talvez o mais importante, o lugar de onde se pode dispor de saberes.

Eu recorro à memória, enquanto arquivo individual ou coletivo, para ativar conhecimentos. Ao fazê-lo, tal conhecimento é re-elaborado, re-visto. O caráter de passividade não se sustenta. O próprio livro pode ser compreendido como um arquivo: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. (DERRIDA, 2005, p. 7).

Enquanto arquivo que, talvez nunca se mostre, o livro precisa ser tocado por mim, leitor, e vice-versa, não para dissecá-lo, mas para que eu, enquanto leitor, busque o meu saber, encontre as respostas para os meus questionamentos e, inclusive, suscite outras dúvidas sobre mim e sobre o mundo.

Os arquivos são um depósito em estado de latência. O arquivista é quem lhe dá sentido. O livro é um ser à espera do encontro. O domínio do arquivo está nas mãos de quem o ordena, daquele que o consulta. O livro foge do poder de seu autor, escapa por entre seus dedos. Ao autor, cabe o escrever, o finalizar a escrita. Sou eu, leitor, quem a continuo:

O domínio do escritor não está na mão que escreve [...]. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante (BLANCHOT, 1987, p. 15-16).

Crendo nessa concepção de arquivo, como algo que exerce duas forças concomitantes, de um lado, a força intrínseca, que mantém a tradição, do outro, a extrínseca, que promove o novo, é que percebo no *Auto da Compadecida* um arquivo vivo, impregnado da presença de textos diversos, de épocas diferentes, que dialogam com a peça teatral do autor paraibano.

Ler o texto de Suassuna é deparar-me com a influência do texto vicentino. Assim como o autor lusitano, Ariano Suassuna apoia seu texto na rígida moral cristã medieval. Há uma relação entre a “trilogia” da *Barca* com o *Auto*, quando do julgamento dos personagens por seus atos cometidos por toda a vida. Em Gil Vicente, no entanto, reina um cristianismo oficial, não cedendo espaço para inserções de crenças populares, como no texto brasileiro.

O onzeneiro, a alcoviteira, o fidalgo, o sapateiro são exemplos de classes sociais representadas n’*O Auto da Barca do Inferno*. N’*O Auto da Barca do Purgatório*, tem-se

personagens da classe popular, como um pastor, uma mexeriqueira, um blasfemador. Aqui, o purgatório, espaço intermediário entre o céu e o inferno, é o caminho do meio, a via alternativa para a sentença divina. Já n’*O Auto da Barca da Glória*, as personagens pertencentes à aristocracia, Papa, Bispo, Duque, são perdoadas mediante arrependimento.

Nesses textos, cada personagem personifica um pecado capital. Tais falhas precisam ser expurgadas do seio da sociedade, como meio de reeducar o ser humano. A religião como forma de ensino, elemento de repressão do mal que habita o íntimo do homem. Há toda uma construção, em Gil Vicente, para amedrontar os espectadores de suas peças. Diabos, inferno e purgatório, seres e espaços míticos que povoam o imaginário medieval e que se materializam na vida cotidiana daquele período:

Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto, se fegura que, no ponto que acabamos de expirar, chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batéis que naquele porto estão, scilicet, um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno: os quais batéis tem cada um seu arrais na proa: o do paraíso um anjo, e o do inferno um arrais infernal e um companheiro (VICENTE, 1965, p. 27).

O céu, o inferno e o purgatório também são evocados no *Auto da Compadecida*. Mas em Suassuna, tais espaços já foram impregnados pelo catolicismo popular, permeados de influências do espiritismo, bem como das culturas negra e indígena:

O catolicismo popular se exprime mediante elementos culturais, e as culturas populares, por meio de elementos religiosos. A simbiose, em alguns casos, é tão forte que não é fácil distinguir o que pertence à religião do que pertence à cultura (GOIS, 2004, p. 11).

No *Auto*, é durante o julgamento que João Grilo exercita toda sua retórica. Convence Manuel a enviar os réus para o Purgatório, Severino é direcionado ao céu e ele, autor de todas as mentiras e trapaças de Taperoá, usa de um discurso de autopunição para garantir a misericórdia da *Compadecida*:

A COMPADECIDA: João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre com a nossa. Não o condene.

[...]

Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João. [...]. Dê-lhe então outra oportunidade.

MANUEL: Como?

A COMPADECIDA: Deixe João voltar.

MANUEL: Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO: Demais. [...] (SUASSUNA, 2004, p. 170. 172).

O Amarelo ludibria as divindades, e seu retorno ao sertão promete mais picardias, já que justificava seus atos pela má distribuição de renda no país, pela não efetivação de uma vida cristã, quando ele, o próximo, era esquecido, humilhado por uma sociedade excludente.

A construção da personagem João Grilo segue o protótipo do herói picaresco, ou anti-herói, que sobrevive às custas de seus pequenos golpes. O pícaro não pensa em um futuro distante, preocupa-se com o hoje, pois carece alimentar-se. Como está às margens da sociedade, o anti-herói vingá-se de quem o exclui trapaceando, mentindo. Não segue uma moral específica, nem regras rígidas, o pícaro a tudo subverte em nome de uma sobrevivência diária. O *Lazarillo de Tormes*, texto anônimo espanhol do século XVI, traz ao mundo o protótipo de pícaros que se seguem ao longo da literatura burlesca mundial:

Vuestra Merced debe saber primero que todos me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé y de Antona Pérez, de Tejares, pueblo de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes y por esta razón tomé mi apellido. Mi padre trabajaba en el molino de agua que había

BOITATÁ, Londrina, n. 30, jul.- dez. 2020

161

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



en aquel río, desde hacía más de quince años. Y ocurrió que allí le llegó a mi madre una noche la hora de traerme al mundo, y naci yo. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río (LAZARILHO DE TORMES, 1994, p. 09).

Lázaro não possui força bruta, nem autonomia financeira. Só pode usar a inteligência e a perspicácia. O intrigante é ter que alimentar uma mentira com outra mentira. Ao ser descoberto, resta-lhe fugir e recomeçar seu ciclo de picardias.

No texto teatral de Suassuna, Grilo é o pícaro que habita o sertão nordestino. Vê a vida como um palco, onde precisa atuar para sobreviver. Conforme Derrida (2005, p. 12), “a escritura já, é, portanto, encenação”, por isso mesmo, a vida, que imita a arte em diversos momentos, deve adaptar-se às mais diferentes situações. Grilo é o resultado do meio em que vive:

JOÃO GRILO: Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama para morrer e nem um copo d’água me mandaram. [...] a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó! (SUASSUNA, 2004, p. 26).

A vingança é o único caminho a trilhar, visto que é o único que conhece. Ao conviver com avaros, egoístas, hipócritas, torna-se também um, por meio de um reforço negativo. O Amarelo age, no fim das contas, como um daqueles que trapaceia, pois vê nisso a única forma de viver e suportar as agruras do mundo em que vive.

De todas as formas, a avareza é o pecado capital mais combatido em textos com pícaros. Pela avareza, os homens perdem as suas almas, afastam-se da divindade, separam-se da religião. Pela sovínice, Harpagão, da obra *O Avarento*, de Molière, promove casamentos arranjados para seus filhos, comanda um regime de contenção de despesas em casa, racionando a comida, escondendo seu tesouro. É conhecido por todos pela sua mesquinhez, como afirma seu servo:

MESTRE TIAGO: Senhor, já que assim quereis, dir-vos-ei francamente que troçam de vós por toda a parte; que vos lançam, de todos os lados, mil zombarias e que só ficarão satisfeitos quando vos derem um pontapé; e inventam, constantemente, histórias sobre a vossa mesquinhez. [...]. Enfim, quereis saber? Não se vai a lado nenhum que não se ouça dizer de vós o pior possível. Sois o motivo de troça e de risos de todos, e só vos tratam por avarento, mesquinho, desprezível usurário (MOLIÈRE, 1971, p. 62).

O Padeiro e sua Esposa são os maiores sovínas que Taperoá já viu. Exploram seus empregados, Grilo e Chicó, que, por sua vez, buscam explorar a quem encontram. Mas há avareza em outros personagens do *Auto da Compadecida*. O Padre e o Bispo guerreiam pelo testamento do cachorro. Severino invade a vila e saqueia a todos. Pela avareza, o autor observa os outros pecados aproximarem-se do homem e tomarem conta de seu espírito. Da avareza do casal de patrões, surge o sentimento de vingança de Grilo, que só possui sua mente e sua voz como armas para combater os mais fortes:

JOÃO GRILO: Ó homem sem vergonha! [Chicó]¹⁰³ Inda pergunta? Está esquecido que ela [A mulher do padeiro]¹⁰⁴ deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo (SUASSUNA, 2004, p. 39).

¹⁰³ Acréscimo nosso.

¹⁰⁴ Acréscimo nosso.



O final do texto de Ariano Suassuna aponta para uma possível remissão de João Grilo, mas ele retorna mais pobre do céu do que quando fora julgado. Na verdade, nesse instante, o autor está, através do Palhaço, o narrador e condutor da peça, chamando a atenção do expectador, para que este possível Grilo que esteja no recinto afaste-se de uma vida de picardias.

Esses retalhos, acrescentados à colcha do *Auto da Compadecida*, são exemplos de um arquivo que se pretende móvel, dialogando com outros tacos, conversando com o leitor.

Em cada retalho montado, um rastro estelar me chega aos olhos. Em cada imbricamento de textos, uma nova raiz fasciculada gera outras conexões textuais, musicais, visuais, enfim, prazerosamente, abro o arquivo e retiro dele a cobertura de taco do *Auto da Compadecida*, com ela, tantos outros ecos de tantas outras histórias em despropósitos sem fim.

5º retalho: a semiologia

Segundo Blanchot (1987, p. 12),

A obra literária é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.

O texto literário, solitário por natureza, pode aproximar-se de outras linguagens. Dentre essas, a cinematográfica. Pelo olhar do cinema, a literatura ganha outros olhares, novas sensações, outros públicos. O *Auto da Compadecida* é um dos textos do século XX mais recorridos à grande tela. Pelas lentes das câmeras, Grilo e seus companheiros recebem interpretações pela caneta dos roteiristas e adquirem semblantes conhecidos em todo o país e também fora dele.

A primeira adaptação fílmica, *A Compadecida*, foi dirigida por George Jonas e estrelada por Regina Duarte, Antonio Fagundes e Armando Bogus. É a adaptação mais parecida com o texto literário e seu roteiro foi escrito pelo próprio Suassuna, que acompanhou toda a filmagem, aprovando-a.

Mas de todas as três adaptações, essa, de 1969, é a que possui o enredo mais arrastado, já que há uma tentativa clara de fazer teatro no cinema. Todas as ações da peça são transpostas para a película, mas o *time* do humor no teatro não segue o mesmo tempo na frente das câmeras.

A segunda adaptação, de 1987, foi dirigida por Roberto Farias. Intitulada *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, foi protagonizada pelo quarteto de humoristas famoso na televisão e no cinema com seus filmes leves e de riso frouxo.

Com a intenção de agradar a crítica, Ariano Suassuna foi convidado por Renato Aragão para coassinar o roteiro da adaptação, que mantém a figura do Palhaço, como o narrador que unifica os três enredos: a morte do cachorro, o gato que descome dinheiro e o Julgamento Final. Contudo, o público não assimilou o filme estar associado a um texto “sério”. Apesar de ter sido exibido, inclusive em Portugal, foi uma das menores bilheterias dos Trapalhões, embora tenha recebido boas críticas.

O texto de Suassuna foi adaptado para a televisão em parte, inserido em novelas, montado para o teatro incontáveis vezes. Tem trechos de seu texto utilizado em livros didáticos como exemplo de literatura dramática. Sua linguagem leve é assimilada com facilidade pelos leitores e espectadores.

Em 2000, por meio de uma redução da microssérie exibida um ano antes, estreou nos cinemas brasileiros *O Auto da Compadecida*¹⁰⁵, dirigida por Guel Arraes. Protagonizada por Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Melo, Marco Nanini e outros, a película foi uma das mais vistas naquele ano.

Guel Arraes e os roteiristas Adriana Falcão e João Falcão acrescentam ao texto de Suassuna trechos de *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, além de personagens de outras peças do autor paraibano, como *Torturas de um coração*. O roteiro é ágil e prende o espectador através do riso gerado pelas astúcias de Grilo e pela covardia de Chicó.

Essa última adaptação é a mais popular de todas. Embora suavize o discurso maniqueísta do texto literário, mantém com este um diálogo constante, respeitando as diferenças de signos que os constituem.

Tais filmes também contribuem para formar a colcha de retalhos com suas especificidades. Cada roteiro, cada leitura do diretor, cada interpretação dos autores não reduz, como muitos críticos pensam, a obra literária ou por que o filme não mantém uma pretensa fidelidade, sendo devedor da literatura. Ao contrário, conversa com esta. Não há o superior e o inferior, há os diferentes, e o serão sempre, como cada retalho de pano é um do outro. Para Robert Stam,

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51).

Retomo agora a coberta de taco que venho cosendo diligentemente. Escolho cada retalho, os mais variados, somo-o a outros. Nessa colcha, somam-se livros, peças de teatro, contos, músicas, filmes. Nessa profusão de cores, escritas e sons, todos coexistem unidos entre si, sem a pretensão de estabelecer hierarquias.

6º retalho: o retalho por vir

Em Edward W. Said, encontro a afirmação:

Longe de serem algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos “estrangeiros”, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente (SAID, 1995, p. 46).

Todo retalho que li, seja o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, sejam *O Avarento*, de Molière, ou *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, ou ainda as *Barcas de Gil Vicente*, ou *O dinheiro*, *O cavalo que defecava dinheiro*, *O castigo da soberba*, folhetos de cordéis, sejam *A Compadecida*, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, *O Auto da Compadecida*, filmes brasileiros. Sejam Derrida, Foucault, Blanchot, em tudo que leio, vejo uma manifestação cultural. O homem é um ser que produz cultura em tudo que faz.

Se creio nisso, abomino a ideia de cultura superior dominando as outras, mas acredito no embate cultural, numa ânsia constante de tomada de lugar entre os expoentes culturais.

Defendo um maior espaço para as culturais subalternizadas, ditas populares, mas também visualizo as constantes trocas culturais. Vejo que o Eu quer estabelecer-se, mas observo que isso se dá em consonância com o Outro, para formar, muitas vezes o Nós, o Tu, o Eles.

105 Disponível em: www.atualfilmes.onsugar.com/Download-O-Auto-da-Compadecida-6193160. Acesso em: 15 nov. 2010, às 16h.

A semelhança se dá por meio da diferença, porque cada homem é um ser que se conhece, outro que se dá a conhecer e muitos seres estranhos povoando os espaços vazios da existência. Espaços muitas vezes ocupados pela literatura, que é a materialização desses seus que vagueiam por aí à procura da plenitude do Nada.

Cresci em meio aos livros, mas a maior lição que aprendi é que os livros é que estão dentro de mim. Eu sou uma colcha de retalhos, eu sou um homem feito de pedaços, belos tacos que, unidos, formam o que sou. Não me sinto formado, não pretendo ser o dono da verdade, já que as creio múltiplas, e persigo-as e as uso, uma hoje, outra amanhã. E disponho de cada retalho, e retomo meus retalhos, e me leio, à procura daquilo que sou e também do que nunca virei a ser.

Estou aqui, eu, à espera dos próximos retalhos, dos textos de fruição, das leituras de prazer. Espero fazer minhas conexões constelatórias, meus enxertos rizomáticos. Eu, assim como o menino de Manuel de Barros, levo água na peneira, molhando-me nela, sentindo-a, sentindo-me.

Encontro-me aqui, nesse instante, com um pedaço de colcha, inacabada, uma série de retalhos, agulha e linha nas mãos.

Referências

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

_____. **O dinheiro (O testamento do cachorro)**. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MOTA, Leonardo. Castigo da soberba. In: _____. **Violeiros do Norte**. Rio de Janeiro: Editora a Noite, 1955.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka – por uma literatura menor**. Trad. Julio Guimarães. Rio de Janeiro: imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GOIS, João de Deus. **Religiosidade popular**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAZARILLO de Tormes. Madrid: Santillana/Universidad de la salamanca, 1994.

LIMA, João Ferreira de. **Proezas de João Grilo**. São Paulo: Luzeiro, 1979.

MOLIÈRE. **O Avarento**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

SAID, Edward. W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. **Obras de Gil Vicente**. Porto: Lello & Irmão, 1965.

[Recebido: 23 ago 2021]

ENTREVISTA

Breve prosa com Ariano Suassuna ou A história do homem que levou os cantadores ao teatro e mostrou outros rumos para a cantoria**Brief prose with Ariano Suassuna or The story of the man who took singers to the theater and showed other directions for singing**

Andréa Betânia da Silva (Pesquisadora)
<https://orcid.org/0000-0003-3316-0812>

Ariano Suassuna (Colaborador/em memória)

Ariano Suassuna, poeta, romancista e dramaturgo, segundo sua própria definição, não apenas era um homem do sertão como fez desse espaço seu lugar escolhido como representação do povo brasileiro. Essa entrevista, realizada em sua casa, em Recife, Pernambuco, no dia 24 de maio de 2013, apenas 1 ano antes de sua partida, como parte da pesquisa desenvolvida sobre a cantoria de improviso, revela como atuava junto aos poetas populares além das fronteiras do campo literário, ficcional, e em que medida (embora imensurável) sua proximidade desde criança, ainda em Taperoá, na Paraíba, com as práticas populares o motivou a agir como um estandarte, cuja flâmula atraía atenção de públicos tão distintos, ecoando pelos quatro cantos sua escrita que bebia em fontes orais.

A conversa que ora se apresenta é resultado do desafio de entrevistar um homem paradoxal, em vários sentidos, com conhecimento tão vasto e tempo tão diminutivo para o que não lhe despertava paixões. Se tive acesso ao senhor Ariano, vi em seus olhos o menino Ariano, caminhando com seus sonhos, inquieto e inquietante desde sempre.

Andréa – Boa tarde. Agradeço a disponibilidade e a gentileza para a cessão dessa entrevista. Faço um doutorado no qual pesquiso os Festivais de Violeiros e estudo a partir do pé de parede quais são as transformações que vão surgindo até que a gente chegue nos Festivais de Violeiros. Todas as pessoas que eu entrevistei até agora apontam o senhor como uma das primeiras pessoas a ter promovido um evento de violeiros no teatro, no Teatro Santa Isabel.

Ariano – Eu acho que uma das primeiras não. Eu acho que foi a primeira [risos], não é? Pra promover cantador assim, no teatro, eu acho que fui o primeiro.

Andréa * – Então, eu estou aqui justamente hoje para a gente conversar sobre isso.

Ariano – Pode ser.

Andréa – Eu queria que o senhor me falasse sobre a sua relação com a cantoria, sobre o que lhe motivou.

Ariano – Minha filha, para começar, já que você fez referência a essa primeira mostra dos cantadores aqui, eu vou começar por aí. Eu tive uma surpresa porque eu já conhecia a tradição do romanceiro, principalmente por causa... Primeiro porque como sertanejo eu vi um desafio de viola com um dos maiores cantadores que o Brasil, o Nordeste e o Brasil tiveram, que foi Antônio Marinho, que era um grande, um grande cantador. E ele escrevia também folhetos,



era um poeta popular. E eu vi, eu vi, tive a sorte de ver aos sete ou oito anos de idade, por aí, eu vi um desafio de violeiros com Antônio Marinho, lá na minha terra, em Taperoá, no sertão da Paraíba. Mas depois eu peguei lá na biblioteca de meu pai livros sobre cantadores. Papai, meu pai era um grande admirador da poesia popular nordestina. Ele tinha uma memória muito boa, sabia de cor vários, muitos versos. E por isso ele se tornou amigo de um pesquisador, hoje meio esquecido, mas que eu tenho feito tudo para restaurar, trazer nova luz sobre o trabalho dele, ele se chamava Leonardo Mota, era cearense e ele era muito amigo de meu pai. Ele dedicou um dos livros dele, *Sertão Alegre*, ele dedicou a cinco pessoas, entre as quais foi meu pai. E ele, no corpo do livro, ele cita meu pai como uma das fontes em que ele se baseava, ele diz, ele fala da memória do meu pai, ele disse que o meu pai forneceu a ele muitos versos. Então, eu através dos livros de meu pai eu tinha tomado conhecimento dessa tradição do romanceiro popular do Nordeste. Depois eu vim muito menino estudar no Recife, fiquei por aqui, fui ficando, vim morar aqui aos 15 anos. Eu vim estudar aos 10, mas depois, quando estava com 15 anos, a minha família toda se mudou para cá. Então, eu não tive mais contato nenhum e eu pensava que a tradição tinha se extinguido. Aí, quando foi em 1946, eu fiz uma viagem ao sertão do Ceará e lá tive a oportunidade de conhecer um grande cantador pernambucano, de São José do Egito, chamado Dimas Batista. Ele era um dos três irmãos Batista que eram cantadores. Eram três irmãos, todos os três cantadores: Lourival, que era o mais velho, Dimas e Otacílio, que era o mais moço. Aí eu fiz amizade com Dimas, fiquei deslumbrado com o talento extraordinário de Dimas e além do mais com a pessoa, que ele era uma pessoa extraordinária, acima do comum, um camarada tranquilo, calmo, gigante, alto, ele era alto e forte, com esse jeito manso de gigante manso. Então, eu me impressionei com a rapidez do improviso de Dimas, fiquei encantado. Ele cantou sozinho, não cantou em dupla. Mas aí eu, por intermédio dele, eu tive conhecimento desses dois irmãos dele que existiam e outros cantadores, ele me falou de muita gente e eu fiquei impressionado. Aí, nesse tempo eu era do primeiro ano na Faculdade de Direito do Recife. Aí, quando eu cheguei aqui, de volta, eu pertencia ao diretório, aí falei com o pessoal do diretório e resolvemos trazer, fazer essa cantoria no Santa Isabel. Então, eu trouxe três poetas, que eram os três irmãos Batista e mais um, um poeta popular que não improvisava, mas escrevia folhetos, ele se chamava Manoel de Lira Flores. Então, fizemos essa cantoria e teve uma repercussão enorme no município, o Teatro Santa Isabel ficou lotado. Então, um cantador que tinha muito senso de organização, ele se chamava Rogaciano Leite, era de São José do Egito, ele aí, animado com essa cantoria que eu fiz, resolveu fazer o primeiro Congresso, o primeiro Festival de Violeiros daqui, foi dois anos depois dessa cantoria. Eu fiz essa cantoria em setembro de 1946 e Rogaciano Leite organizou o primeiro Festival no Santa Isabel, onde eu tinha feito, só que, a princípio, causou uma estranheza muito grande. O diretor quase não permite, tá entendendo? Quase não permite, mas aí depois do sucesso com a cantoria e coisa etc., abriu o caminho e aí ainda tivemos outra sorte porque Dr. Arraes, que era um sertanejo como eu e gostava de cantoria, era Secretário da Fazenda do governo aqui de Pernambuco. Aí, Dr. Arraes bancou o festival, a Secretaria da Fazenda pagou as despesas e fez o I Congresso, que foi extraordinário! Foi um sucesso enorme também. E então, daí em diante, depois ele organizou o segundo, dois anos depois, eu não tenho certeza, depois aí... Aí espalhou-se. Depois desse primeiro congresso, inclusive, ele, Rogaciano Leite, viajou com Dimas, Dimas e Otacílio. Acho que Lourival não foi, não. Não tenho certeza, mas foram para o Rio de Janeiro e foram recebidos na Academia Brasileira de Letras, e Manuel Bandeira escreveu um pequeno poema sobre os dois, tanto que tá publicado nos livros dele hoje. Eu me lembro que ele disse: “Saí de lá convencido...” Então, você vê por aí que teve uma repercussão imediata. E outra coisa, outra coisa que foi muito importante do ponto de vista do prestígio do cantador nos meios intelectuais foi o fato curioso. Não sei se você sabe, mas na época parnasiana tinha-se o costume de eleger o príncipe dos poetas brasileiros. O primeiro, se eu não me engano, foi Olavo Bilac, que foi



escolhido como príncipe dos poetas brasileiros. Quando ele morreu, parece que se escolheu Alberto de Oliveira. Quando Alberto de Oliveira morreu, escolheram um paulista chamado Guilherme de Almeida. Aí, quando Guilherme de Almeida morreu, começou a haver um movimento para se eleger Drummond, aí Drummond escreveu um artigo dizendo que ele não merecia, não, que quem merecia era Leandro Gomes de Barros, né? E isso deu uma... Ele saltou de mais de mil folhetos e disse: “Esse é um poeta do povo brasileiro mesmo”. Aí ele fez essa citação que eu achei muito boa.

Andréa – Quais as motivações que o senhor tinha naquela época, quando participava do Movimento Estudantil, para promover esse Encontro de Cantadores? Porque até então não era algo frequente. Até então, levar os cantadores para o teatro não era possível.

Ariano – Não, não, isso não havia, não. E eu lhe não contei isso, mas já tenho contado aí, em outras ocasiões, o diretor do teatro a princípio recusou. Ele disse para mim: “Mas você quer trazer pro palco do Teatro Isabel, onde já foram recitar seus versos Castro Alves, Tobias Barreto, onde Joaquim Nabuco fez seu discurso, você quer trazer cantador de viola? Aí eu disse: “Doutor, eu gostaria de ouvir a opinião, eu não digo de Joaquim Nabuco, eu não sei, não [riso]. Mas Castro Alves e Tobias Barreto, eu tenho certeza de que eles iriam gostar”, está certo? Aí, ele fez assim... porque metade da renda ia ser dada aos cantadores e a outra metade ia ser dada ao abrigo dos cegos que tinha aqui. Ele então disse: “Eu vou ressaltar a minha responsabilidade”. Veja como era considerado um ato nocivo, vergonhoso, ele ia se envergonhar. Aí, ele botou assim: “Deferido, tendo em vista a destinação filantrópica de metade da renda”. Quer dizer, ele achou que podia sem se manchar, ele podia deferir, mas por causa da destinação filantrópica do abrigo dos cegos.

Andréa – Influenciou o fato de seu pai, há muitos anos, ter levado os cantadores para o Palácio do Governo da Paraíba?

Ariano – Sim, sim, eu tinha conhecimento desse fato, né? E foi uma das coisas que me abriu o caminho.

Andréa – Mas eu fico imaginando se naquela época havia uma proximidade entre os estudantes da universidade e a cultura popular.

Ariano – Sim.

Andréa – O senhor se lembra quais eram os objetivos daquele período?

Ariano – Olha, isso aí, o que eu posso dizer, inclusive sem vangloria, porque não fui eu, para mim não era assim, não. Isso, isso para mim foi decorrente do trabalho de Hermínio Borba Filho, que era o diretor do Teatro de Estudantes. Ele era mais velho do que nós, ele era dez anos mais velho do que eu, Hermínio. Entrou na faculdade de Direito para a gente organizar, reorganizar o Teatro do Estudante de Pernambuco. Pois bem, Hermínio, eu digo sempre, você veja, essa diferença de dez anos hoje não é nada porque um homem de 80 anos e um homem de 70, eles conversam de igual para igual. Mas no tempo eu tinha 18 anos e ele tinha 28, era uma diferença enorme, está entendendo? Ele já era casado, já tinha um emprego, já tinha uma estrada longa e tinha uma bela biblioteca em casa e ele era um grande leitor. Era um grande leitor e era hermenêutico, quer dizer, foi a primeira pessoa que eu encontrei assim, um escritor, um autor, um diretor de teatro que eu encontrei que dava à literatura popular uma importância muito grande, à cultura popular, à poesia popular, uma importância muito grande,

e ele, por sua vez, já se mirava no exemplo de Garcia Lorca, não é? Que era um altíssimo poeta, como você sabe.

Andréa – Claro!

Ariano – E ele era muito interessado em teatro. Organizou um teatro ambulante, lá na Espanha, tanto que a gente organizou um também, seguindo o exemplo de Lorca e a gente colocou o mesmo nome, o nome do grupo dele era *La Barraca*, porque ele andava com uma barraca ambulante. Então, a gente conseguiu uma barraca aqui, fizemos o grupo com o nome de *A Barraca* em homenagem a ele. Estreamos no dia do aniversário da morte dele, do Lorca, né? Para protestar contra a morte dele, já era tarde, mas protestamos e para prestar uma homenagem de gratidão a ele por essa inspiração que ele tinha nos dado. E você sabe que Lorca tem um livro de poemas chamado *Romanceiro Cigano*, quer dizer, onde ele fez com o Romanceiro Cigano o mesmo que a gente pretendia fazer aqui com o Romanceiro Popular, está certo?

Andréa – Que interessante!

Ariano – Então, foi nesse exemplo que nós nos baseamos e que nós começamos essa jornada. Terminei como comandante e alguma saudade.

Andréa – E, a partir disso, o senhor vai influenciando algumas pessoas.

Ariano – É sim.

Andréa – Conversei com o Bráulio Tavares e ele disse que só passou de fato a valorizar a cultura popular quando ele teve acesso às suas obras.

Ariano – É. Ele tem dito isso em outras ocasiões e eu acho muito engraçado. Eu não sei se lhe mostrei isso, Samarone¹⁰⁶. Ele disse que aos 18 anos, ele foi para...

Andréa – Para Belo Horizonte.

Ariano – Para Belo Horizonte estudar Cinema, não é?

Andréa – Isso.

Ariano – No início, ele não ligava pra nada. Depois, aí ele só ligava pro cinema de Godard, essas coisas. Bom, aí ele disse que ficava chateado de ter nascido em Campina Grande. Ele diz: “Mas, meu Deus, com tanto lugar interessante [riso] para eu nascer”, ele disse “Tinha tanto lugar interessante para eu nascer, eu fui nascer em Campina Grande”. Ele dizia que olhava jumento na feira ou um matuto com chapéu de couro, carregadores carregando um balaio de ovos lá, aí ele aí disse que foi quando ele leu *A Pedra do Reino* e disse que era o pai dele que estava aqui no Recife começou a escrever para ele: “Olha que coisa interessante”!

Andréa – Isso mesmo que ele conta!

¹⁰⁶ Dirige-se ao jornalista e escritor Samarone Lima, seu assessor de imprensa, presente em sua casa no momento da entrevista.

Ariano – Aí começou a mandar entrevistas minhas e outras coisas, aí ele disse que comprou o romance d’*A Pedra do Reino*, aí ele disse: “Quando eu comprei, que abri, eu voltei para a Paraíba” e ele disse: “Eu descobri, por causa d’*A Pedra do Reino* que a Paraíba era a Grécia antiga”, eu achei ótimo! Que a Paraíba, ela tinha tudo, tinha uma mitologia, tinha tudo aquilo lá. Foi uma das declarações que me deixaram mais orgulhoso, foi essa de Bráulio.

Andréa – E ele fala isso extremamente emocionado, né?

Ariano – É.

Andréa – Ele diz “A obra de Ariano foi a obra que mudou a minha vida. Até então, ser nordestino para mim era um peso. Eu fugia disso. E por isso eu procurava Cinema, eu procurava as influências que eram estrangeiras e negava tudo que tinha”. E aí, a partir disso, ele começa a se envolver também com os Festivais de Violeiros de Campina Grande. E ele começa a fazer um trabalho muito parecido com o seu, inclusive. O Movimento Estudantil de lá da época se aproxima, os cantadores convocam os estudantes e eles começam a organizar.

Ariano – Muito bom.

Andréa – Então, de 1974 até 1980, mais ou menos, eles ficam à frente juntamente com os cantadores. Só que tem uma entrevista com José Alves Sobrinho.

Ariano – Sim.

Andréa – Tem uma entrevista com ele, nos anos 80, na qual ele aponta o seu evento de 1946, mas aí ele diz que Rogaciano teria feito um Congresso em 1946, em Fortaleza.

Ariano – Ah, eu não sei. Não sabia.

Andréa – E depois ele teria feito um aqui.

Ariano – Ah, não sabia, não. Não sabia, não. Eu só tomei conhecimento de Rogaciano em 1948.

Andréa – Do daqui, não é?

Ariano – É. Ele trouxe, inclusive, uma coisa que me comoveu muito. Ele trouxe o Cego Aderaldo e eu conheci o Cego Aderaldo pessoalmente, que para mim era uma figura mítica, não é? Aí, eu estive no Ceará agora, há pouco tempo, nós estamos fazendo um documentário nos estados do Nordeste, promovido pelo SESC e eu comprei essa história que, inclusive, o cego Aderaldo, além do grande cantador que era, o Cego Aderaldo, ele era o que eu sonhei ser, está entendendo? Ele era o dono, ele tinha um circo. Tinha um circo e ele, além de cantador, ele era um ator, ele tinha o domínio do palco que eu nunca vi uma coisa daquela. E ele cantava uma música tocando viola ou violão, eu não lembro bem porque ele tocava viola, violão e rabeca. Aí, chamava-se *A gargalhada*. Aí, ele cantava uma quadra, e aí ele, no ritmo do acompanhamento do baião com o qual ele acompanhava cada quadra, ele começava a rir, uma risada propositadamente artificial, está entendendo? E, pois bem, não dava vinte segundos, ninguém no teatro se aguentava, todo mundo estava rindo com ele. Era uma coisa extraordinária! Ele dizia assim [canta] “Minha comadre borboleta/ Meu compadre gafanhoto/ Venha ver compadre grilo/ Tá dando com os pés nos outros. Vai-te embora João, vai-te

embora, João, vai-te embora João, vai-te embora, João, vai-te embora João, vai-te embora, João, vai-te embora, João, vai-te embora, vai”. E ele, aí, dava uma gargalhada “Hahaha!”, mas, olhe, era engraçadíssimo isso. Ele tinha uma garganta forte, não tinha essa besteira com ele, não. Muito bom! E eu tive a alegria de conhecer o Cego Aderaldo apresentado por Rogaciano Leite.

Andréa – Nesse evento que aconteceu no Santa Isabel havia uma disputa entre os cantadores ou eles eram apenas convidados?

Ariano – Não, não. Eu não gosto muito disso não, está entendendo?

Andréa – Sim.

Ariano – Eu gosto mais de ver cantoria, então, eu não fiz... Num Congresso que se faz isso, cada dupla tem que ser assim, porque tem que mostrar muito, cada dupla tem tantos minutos. Todo mundo que já ouviu uma cantoria sabe, a cantoria tem altos e baixos. Vai esquentando e a fraca aproveita incidentes, o que é uma coisa muito boa. Severino Pinto, por exemplo, tava cantando um dia e ele disse: “Eu sou Severino Pinto/ Grande cantador do espaço”, na hora em que ele disse isso, o galo cantou [riso] no poleiro da fazenda. E ele disse “Meu galo, não cante agora/ Me deixe eu cantar sossegado/ Que o pai que arremeda o filho/ É muito mal-educado” [risos]. Como o nome dele era Pinto, não é? Aí, quer dizer, então, a cantoria tem isso. E se você estabelece um horário, você pode pegar 20, 10 minutos de cantoria ruim. Por acaso os nossos cantadores não estavam muito bem e pode ser um grande cantador e se sair mal, compreendeu? Então, eu não fiz isso, não, eu fiz uma cantoria. Lá o cantador cantava à vontade, está entendendo? O cantador cantava à vontade e eram três irmãos, então, não tinha isso, não. E todos os dois, Dimas e Otacílio, tinham uma admiração muito grande pelo Lourival, que era o mais velho, eles consideravam Lourival o maior. Eu, pessoalmente, gostava mais do Dimas, eu achava Dimas... Lourival tinha um improviso bom, extraordinário, mas o Dimas era um cantador mais seguro e eu achava mais igual, tá me entendendo? E ele era mais, não sei, mais profundo, talvez, do que Lourival. Pois bem, então, eles cantaram. Agora, inclusive teve uma coisa muito interessante porque é aquilo que eu digo do aproveitamento do momento. Porque apareceram três ou quatro estudantes paulistas lá, e eu não sei se eles ficaram se sentindo diminuídos pelo sucesso que os cantadores estavam fazendo lá e eles tinham bebido também e resolveram entrar no palco para fazer isso que hoje se chamaria uma performance.

Andréa – Nossa!

Ariano – Está entendendo?

Andréa – Sim.

Ariano – Então, aí entraram os dois no palco. E eu não sei se você já viu essa porcaria, eu já vi mais de uma vez. Aconteceu o seguinte: entrava um assim, em pé, e ficava em pé assim, com as mãos no bolso, está entendendo? O outro vinha por trás, abraçava ele assim, passava os braços aqui por baixo assim, então, ficava ele pra frente e os braços do que estava atrás. E a graça era a gesticulação não ter nada a ver com o que a boca estava dizendo. Bom, quando eles terminaram lá, aí a plateia ficou assim meio fria, mas aplaudiu assim educadamente e friamente. Isso aí foi que eles não sabiam com quem tavam mexendo. Lourival, que era o sujeito mais sem vergonha do mundo, aí eles começaram a cantar um estilo que chamam

Gemeadeira porque entre o sexto e o sétimo verso a pessoa faz “ai, ai, ui, ui” ou então, “ai, ai meu Deus”. Pois bem, aí ele fez um verso, até achei que estava numa posição meio estranha, aí disse... Eles cantaram vários, eu me lembro dessa Sextilha em que ele disse assim... Sim, porque teve um momento em que os estudantes lá viram que não estava fazendo sucesso e eles resolveram apelar, aí deram uma banana assim, deram uma banana para o público. O público aí ficou acanhado. Então, Lourival disse assim: “O de trás dava banana/ O da frente discursava/ Quanto mais um se enxeria/ Mais o outro se encostava/Atrás ainda tinha um jeito/Ai, ai, meu Deus/ Na frente é que eu não ficava” [risos]. Rapaz, foi um...O teatro quase veio abaixo na hora. Quer dizer, esse era um momento que, esse era um grande momento da cantoria, né? Quando aproveita-se o que aconteceu ali e aí o pessoal vê que é improvisado mesmo.

Andréa – Claro! Muitos cantadores têm apontado a presença do balaio, que o senhor deve conhecer.

Ariano – Hein?

Andréa – O senhor conhece o balaio? A estrutura que os cantadores levam escrita, que não é improvisada, é decorada, e apresentam como se fosse cantoria?

Ariano – Sim, sim, sim. Não sabia que chamava-se balaio, não.

Andréa – É, eles chamam de balaio. E os cantadores têm apontado isso como possibilidade de enfraquecimento da cantoria porque iria para um Festival ou para um pé de parede sem o improvisado, que é o que caracteriza esse tipo de produção. Então, à medida que o balaio vai sendo introduzido, você vai colocando uma produção escrita no lugar de uma produção oral.

Ariano – No da improvisação, não é?

Andréa – É. Isso de fato tem mudado muito. Eu tenho visto que a cantoria tem mudado muito de uns tempos para cá, tanto no formato quanto na performance.

Ariano – Eu não vou, eu não vou a congresso de cantadores, não, que eu não gosto. Eu não gosto. Inclusive por isso, pelo artificialismo e depois tem outra coisa que eles fazem que eu tenho horror, é uma tal de uma Poesia Matuta, compreende? Que não era uma tradição do cantador nem da poesia popular. Pelo contrário. Isso foi introdução de poeta de classe média que... Olha, eu acho isso uma falta de respeito ao povo, está entendendo? Você repare bem. Em primeiro lugar, a linguagem, e eu estou falando aqui de teatro de modo geral. A linguagem escrita não corresponde à linguagem falada, é outra coisa, está certo? Nem a pronúncia. A linguagem escrita tem muita coisa de convenção, não é?

Andréa – Sim.

Ariano – Tem muita coisa que é convenção. Pois bem, se eu entrar com um personagem de uma peça de teatro, eu digo, eu pronuncio como todo nordestino, eu não digo “Nós”. Eu digo “Nóis”, não é verdade? Pois bem, se ele me bota como personagem apesar de eu dizer “Nóis”, eles colocam lá “N-ó-s” e acento. E quando é um homem do povo eles querem botar “N-o-i-s” com acento, “Nóis”, “Nóis vai”, entendeu? Isso é uma falta de respeito, uma discriminação contra o povo, porque eu não conheço ninguém no Nordeste que diga “Nós” a não ser padre e pastor protestante [risos]. Não é? Padre e pastor protestante dizem “Jesus na cruz cercado de

luz” [risos]. Não é? Mas gente normal, não. Não é? Diz “Jesus na cruz cercado de luz”. Mas quando é um homem do povo eles botam o “i”, está entendendo? Pois bem, na poesia matuta que eles fazem assim. Aqui tem um rapaz talentoso, muito talentoso, mas eu não gosto do que ele faz. Eu tô dizendo isso porque ele sabe, ele até já declarou isso. Ele se chama Jessier Quirino. Eu não gosto, não. Pois bem, nos congressos de cantadores deram para botar essa tal “poesia matuta”. Quem inventou isso foi um pernicioso, um maranhense pernicioso chamado Catulo da Paixão Cearense. Apesar de se chamar Catulo da Paixão Cearense, ele era maranhense [risos]. Pois bem, esse camarada foi quem inventou isso. Agora você veja, nós tínhamos aqui um grande poeta popular, Idelette¹⁰⁷ deve conhecer, não é? Ele é paraibano como eu e mora em Pernambuco como eu. Ele se chama José Costa Leite. Pois bem, ele é um grande poeta e um grande gravador. Ele faz as gravuras dos próprios folhetos, é ele que faz. Pois bem, José Costa Leite, ele fez um folheto baseado em um poema de Catulo da Paixão Cearense. E ele corrigiu os erros todinhos de Catulo. Que lição, não é? Está vendo? O poeta popular de verdade, ele escreve da maneira que ele acha mais correta, não pode sair melhor a coisa porque ele não sabe, mas procurar deliberadamente o erro...

Andréa – É. O que a gente acaba aprendendo é que a oralidade é feia, não é?

Ariano – É.

Andréa – E que a escrita é que é bonita porque é polida, é recortada.

Ariano – É, é, exatamente. Agora o que é pior é deturpar a escrita partindo de uma falsa interpretação da linguagem falada. Quando eu encenei o *Auto da Compadecida*, eu chamava atenção para isso, procure um erro de Português e não tem. Eu acho que é errado a pessoa mudar a letra da linguagem popular. A pessoa tem que atingir o espírito, mas também de uma forma que aquilo ali se esconda e ninguém note, que ninguém saiba.

Andréa – Compreendo. Naquela época, no teatro, qual era o público que foi ver essa cantoria? O senhor lembra?

Ariano – Não, não sei, não. Porque inclusive eu pedi, como eu disse, a ajuda do diretório e fizemos. Nós combinamos isso e fizemos com entrada paga, que era pra dar pros cantadores. Mas nós mesmos, os estudantes, saímos vendendo. Eu me lembro bem, vendi para toda gente da minha família, aí era o normal, mas vendi para os vizinhos todos, compraram e foi muita gente de vários tipos. Agora tinha muito estudante.

Andréa – Nessa época, os cantadores cantavam muito com a bandeja, não é?

Ariano – É. Não. A cantoria normal era com a bandeja.

Andréa – O pé de parede?

Ariano – É. Lá não. Lá não foi, não. Porque fizemos com entrada paga na bilheteria do teatro mesmo. E encheu o teatro, encheu literalmente. Sobrou gente. Foi muito bom!

Andréa – A partir disso, o senhor continuou tendo iniciativas deste tipo?

¹⁰⁷ Referência à pesquisadora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.

Ariano – Não. Eu fiz isso por entusiasmo, está certo? Mas quando apareceu Rogaciano, eu fiquei muito aliviado e eu disse: “Você agora vá em frente”. E eu não organizei mais, não.

Andréa – Mas o senhor se dá conta de como isso foi importante para mudanças dentro do sistema da cantoria?

Ariano – Hoje estou mais ou menos consciente, na época não tive medida, não. Eu fiquei muito feliz de ver aquele povo que foi naquele dia gostar, comprar entrada e aplaudir os cantadores.

Andréa – Mas foi realmente uma atitude muito desafiadora.

Ariano – Foi.

Andréa – Tirar os cantadores do lugar onde eles costumavam se apresentar e mudar para um lugar de elite, que era o teatro.

Ariano – Foi. Mas sempre sou assim. Ainda hoje, não sou mais aquele estudante, não, mas eu ainda hoje tomo essa decisão. Olha, essa decisão, que eu tive de sair com o meu circo, que eu fundei um circo, ligado à secretaria, saí pelo sertão. Foi uma decisão corajosa, na verdade, porque eu não sabia. Primeiro diziam que o jovem não ia me ligar por estar viciado pela cultura de massas. E eu queria que você visse como é, é assim de gente.

Andréa – Eu vi sua apresentação em Vitória da Conquista.

Ariano – Ah, você viu.

Andréa – Eu vi o entusiasmo dos meninos.

Ariano – É sempre assim.

Andréa – Sempre lotado.

Ariano – E isso foi uma decisão desafiadora do mesmo jeito que foi a do Festival em 1946.

Andréa – Como é que essa cantoria tem influenciado diretamente a sua obra? Eu não digo a cantoria em si, mas esses elementos da cultura popular.

Ariano – Olha, você veja, por exemplo, eu uso, ainda hoje, eu tenho grande admiração pelo ritmo do Martelo agalopado. Ainda hoje eu uso. Eu escrevi aí por 1900 e quanto? Não sei. 1958 ou 1960, eu escrevi um Martelo agalopado em homenagem a Camões, está certo? Em homenagem a Camões. E então, eu uso, eu sou poeta, além de romancista e dramaturgo, eu sou poeta e como poeta eu uso muito, eu uso Soneto, que é uma forma italianizante, mas que foi introduzida na literatura de língua portuguesa por Camões, né? Ele tinha grande admiração por Petrarca. Então, na minha poesia mais lírica, eu uso o Soneto. Mas eu gosto muito da forma fixa, coisa que depois da Semana de Arte Moderna é considerado arcaico, mas eu gosto muito, está certo? Eu gosto muito. Eu gosto muito do verso musical, nisso sou o oposto de meu amigo e grande poeta, que era João Cabral de Mello Neto. Ele tinha horror à musicalidade na poesia. E eu, eu só gosto de poesia musical. Quer dizer, tenho grande admiração por Lorca, e Lorca era um poeta de uma musicalidade, inclusive tocava piano e

compunha, não é? Era amigo do maior compositor espanhol do século XX, que foi Leonel de Faglia, ele era amicíssimo, os dois fizeram juntos o trabalho de pesquisa do Cancioneiro Espanhol, não é? Pois bem, e eu então, peguei... Veja bem, eu acho a forma, a forma épica, o gênero épico da poesia. Isso na poesia de língua portuguesa no século de Camões é a oitava, que ele herdou da poesia italiana também, Camões. Então, você vê aquela forma usada n' *Os Lusíadas* era a oitava. Eu acho o Martelo, como ritmo, como gênero e como forma muito mais bonito do que a oitava, está certo? É bonito. E eu uma vez, eu peguei os versos de Dante e traduzi. Em vez de usar o terceto, a *Divina Comédia* é escrita em tercetos. Eu, em vez de usar o terceto, eu peguei mais de um terceto e juntei e fiz um Martelo. No meu entender, ficou mais bonito [riso]. Não é que eu seja melhor poeta do que Dante, não, é que o ritmo do Martelo é mais bonito. E então, eu passei... Ainda hoje eu uso. Eu sustento sempre que... Olha, para mim tem uma coisa que o pessoal diz que eu sou arcaico e diz que o sertão é uma coisa localizada e eu sou um localista. E sou. Agora, acontece que eu acho que, aquilo que Paulo diz, eu acho que o ser humano é o mesmo aqui, na China, nos idos do século XIII, ou agora, ou no futuro. Outro dia um camarada me disse: “Ariano” disse ele, disse aí, por aí: “Ariano precisa tomar conhecimento do fato de que o homem sertanejo não anda mais a cavalo, não. Anda de moto”. Aí, eu disse: “E ele precisa tomar conhecimento de que ande de moto ou ande a cavalo é o mesmo”. Me diga uma coisa, o homem que anda de moto sofre? Sofre. Tem ciúme? Tem. Se apaixonou? Se apaixonou. Ele é o mesmo homem. O fato de andar de moto ou a cavalo não interessa, não. Isso é somente um veículo de se andar, né?

Andréa – Inclusive, o vaqueiro tem feito o aboio hoje com moto, não usa mais o cavalo em todos os lugares, mas ele continua fazendo o aboio.

Ariano – Ele continua fazendo o aboio e continua sendo o mesmo ser humano. Se eu pinto o vaqueiro... Pois bem, baseado nisso, eu acho que o Brasil é o sertão do mundo, tá certo? O nordeste é o sertão do Brasil e o sertão é o osso do Nordeste. Tá certo? Então, eu fiz um... Eu vou dizer para você ouvir o ritmo do Martelo. Vou ver se eu sei decorado, se eu digo decorado: “O Galope sem freio dos cavalos/ Os punhais reluzentes do cangaço/ As primas e bordões no seu transpasso/ O pipoco do rifle e seus estralos/ O sino com seus toques de badalo/ E as onças com seus olhos amarelos/ O lajedo que é trono e que é castelo/ O resson do mundo é.../ O vento sai, o sol e a madrugada/ E eu tiro no galope do Martelo”. Tá vendo? Não é um ritmo bonito?

Andréa – É sim.

Ariano – Eu acho. É um ritmo épico.

Andréa – Os cantadores dizem que o Martelo agalopado é o vestibular do cantador.

Ariano – É é.

Andréa – Que é o gênero mais difícil.

Ariano – É mais do que isso, é o doutorado.

Andréa – É um doutorado [risos]. É verdade.

Ariano – [risos]



Andréa – Já estamos terminando, eu queria aproveitar para lhe agradecer e falar da importância da sua contribuição para o meu trabalho e para os estudos sobre cultura popular. E só para finalizar: o senhor possui material dessa época? Alguma fotografia, qualquer coisa que remeta a esse período que eu poderia ver?

Ariano – Eu não tenho, não. Agora, um jornal aqui chamado *Jornal Pequeno*, você pode encontrar na biblioteca, eu levei os cantadores, porque eu queria fazer propaganda da cantoria. Então, uns dois dias antes ou um antes, eu não me lembro bem, eu acho que foi uns dois dias antes, eu não me lembro bem, eu levei os cantadores ao *Jornal Pequeno* na redação e eles tiraram fotografia dos cantadores e deram notícia da cantoria. E tem palavras minhas lá, não me lembro se tem...

Andréa – Muitíssimo obrigada!

Ariano – Certo. Obrigado. Eu fico muito contente também.

[Recebida 21 dez 2021]