

Oralidade e Literatura

manifestações e abordagens no Brasil

Frederico Augusto Garcia Fernandes
(Organizador)

Oralidade e Literatura

manifestações e abordagens no Brasil



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

Reitora *Nádina Aparecida Moreno*

Vice-Reitora *Berenice Quinzani Jordão*



EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Diretora *Maria Helena de Moura Arias*

Conselho Editorial *Abdallah Achour Junior*
Edison Archela
Efraim Rodrigues
José Fernando Mangili Júnior
Marcia Regina Gabardo Camara
Marcos Hirata Soares
Maria Helena de Moura Arias (Presidente)
Otávio Goes de Andrade
Renata Grossi
Rosane Fonseca de Freitas Martins

Frederico Augusto Garcia Fernandes
(Organizador)

Oralidade e Literatura

manifestações e abordagens no Brasil

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Londrina
2013

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

- O63 Oralidade e literatura : manifestações e abordagens no Brasil
[livro eletrônico] / Frederico Augusto Garcia Fernandes
(organizador). – Londrina : Universidade Estadual de
Londrina, 2013.
1 Livro digital.

Inclui bibliografia.

Disponível em: [http://www.uel.br/editora/portal/pages/
livros-digitais-gratuitos.php](http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php)

ISBN 978-85-7216-698-0

1. Literatura folclórica – Brasil. 2. Poesia popular. 3. Cultura popular. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia.

CDU 82:398.2(81)

Direitos reservados a

Editora da Universidade Estadual de Londrina

Campus Universitário

Caixa Postal 6001

Fone/Fax: (43) 3371-4674

E-mail: eduel@uel.br

86051-990 Londrina - PR

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Depósito Legal na Biblioteca Nacional

2013

o indivíduo já não é capaz de dominar o retrato escrito do mundo.

(Hubert Fichte, *Etnopoesia*)

SUMÁRIO

- ix Apresentação
Frederico Augusto Garcia Fernandes
- 1 Os Guarani Mbyá e a Oralidade Discursiva do Mito
Luiz Carlos Borges
- 21 Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico
Josebel Akel Fares
- 43 Oralidade no Pantanal: vozes e saberes na pesquisa de campo.....
Eudes Fernando Leite & Frederico Augusto Garcia Fernandes
- 65 Literato em terra de antropólogo
Sérgio Paulo Adolfo
- 81 A Cultura Popular em uma Perspectiva Empenhada de Análise
Maria Ignez Novais Ayala
- 113 Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano.....
Piers Armstrong

- 143 De malocas e vagabundos: Adoniran Barbosa e a imagem paulistana
Maurício Martins do Carmo
- 161 Lembranças do meu sertão: *memórias caipiras* através de canções
Maria de Fátima da Cunha
- 173 A obra *As Mil e Uma Noites* na literatura oral brasileira
Neuza Neif Nabhan
- 191 Bibliografia

Frederico Augusto Garcia Fernandes
APRESENTAÇÃO

Em 1881, quando Paul Sébillot, em *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*, explica que o termo, que dava título ao seu livro, abrange toda *produção literária* de pessoas que não lêem, mas que se vinculam à Literatura, ele incitava, entre outras coisas, a expansão dos estudos críticos de poética para além da produção escrita. Não se pode afirmar que o trabalho de Sébillot foi pioneiro no trato destas manifestações, mas a *literatura oral* (cujo primeiro registro é a ele atribuído) deflagrou todo um rastro de preconceitos e de conceitos, de associações aos estudos folclóricos diletantes, às pesquisas em cultura popular e de ligações com diferentes disciplinas da área de Humanas. Ensaio sobre a origem e significados em torno de modinhas, cantos, lendas, mitos e causos foram se articulando e se desmontando no decorrer dos tempos.

No último século, a discussão acerca da oralidade obteve um desenvolvimento significativo. Também teses foram levantadas e questionadas, mas ainda pulsa a herança dos teóricos da *Oral Formulaic*; da ligação com o Estruturalismo e com o *pensamento selvagem*; da interpretação da voz enquanto *resistência* sociocultural; do vínculo à memória e à identidade; e do redimensionamento culturalista, a reboque da *condição pós-moderna* do pensamento ocidental.

No campo das Letras e, sobretudo, da literatura, as relações entre oralidade e gêneros literários vêm se consolidando, seja devido à divulgação do poema em forma de canção, prática tropicalista que se mantém até hoje, e mais recentemente à poesia sonora com presença na produção poética brasileira contemporânea, ou em razão dos estudos bakhtinianos, que perscrutam e interpretam a *voz*, redimensionando-a para um problema de ordem culturalista.

Pode-se dizer que certos fatores contribuem para isso, tais como: a valorização dos saberes ruminados à margem da sociedade letrada, a atenção dada ao narrador e ao discurso não-científico; crise do conceito de *estética*,¹ que abala os departamentos literários mundo afora ou, num plano mais subjetivo, o prazer que a pesquisa de campo pode causar em qualquer acadêmico. Os Anais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que desempenha importante papel no campo de estudos literários brasileiros, trazem à tona um conjunto de trabalhos que abrange inúmeras manifestações (canções tocadas nas rádios, relatos dos rincões amazônicos, mitos e ritos de diferentes etnias e comunidades, festejos etc.)². Ou seja, numa visão panorâmica sobre as décadas de 1980 e sua posterior percebem-se inúmeros projetos de pesquisa em oralidade, o que levou ao debate, à reflexão e à articulação de idéias em torno das manifestações orais espalhadas pelo País. Não à parte, inúmeros congressos, cada vez mais segmentados e especializados são organizados em vários estados do Brasil. Esta fermentação, por seu turno, corresponde a uma abordagem poliédrica quando o assunto toma o rumo, parafraseando Paul Zumthor, da letra e da voz.

Compreender a importância do oral na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por *literário*. O trabalho com oralidade, não é demais enfatizar, é, essencialmente, o trabalho com a voz. Dessa maneira, a literatura deixa de ser captada pelo seu sentido etimológico de *littera* (letra), ou seja, tudo o que está escrito, e passa a ser entendida *lato sensu* como cultura. Ela figura como uma espécie de *arte do cotidiano*, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia-a-dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despreziosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões.

Daí, o trabalho com a oralidade rompe com o conceito clássico de literatura, o qual a circunscreve à produção escrita³. Esta *abertura* do conceito dá-se em razão da ampliação do leque de manifestações a serem estudadas como literatura. “Tudo é literatura?” ou “o que é literatura?” são questões que começam a surgir quando o cânone é descentralizado. Para não desestabilizar o cânone, o erudito e o que é *complexo* (isto é, no que diz respeito aos distintos gêneros formados no decorrer de uma literatura escrita plurissecular, em relação ao implexo oral), separa-se o joio do trigo. Nesse sentido, as diferenças entre as

produções escritas e as orais tendem a ser simplificadas com um posicionamento das manifestações orais num gênero específico: o da *literatura oral/popular*.

Se, num primeiro momento, isto pode tranquilizar o estudioso, pois a extensão das manifestações artísticas não escapa ao escopo literário e, por conseguinte, à poética da voz é dado um enfoque inferior em relação à da escrita; num segundo tempo, os critérios de abordagem dos textos orais são os mesmos que os da escrita, o que acarreta vários problemas de interpretação do texto oral. Como alerta Ruth Finnegan, não é suficiente enxergar a questão como uma discussão sobre gênero, mas entendê-la em seu próprio campo de atuação. Na introdução de sua obra *Oral poetry*, ela define as manifestações orais como “[...] um trabalho de arte efêmero, e que não possui existência ou continuidade longe de sua performance”. E logo em seguida acrescenta: “A capacidade e personalidade do *performer*, a natureza e reação do auditório, o contexto, a intenção – são aspectos essenciais para o artista e para o significado de um poema oral”⁴. O livro de Finnegan ainda ajuda a desmitificar algumas questões quanto à composição do texto oral, em que o poeta aparece como figura de primeiro plano no campo de investigações, algo que até então, no Brasil (refiro-me aos manuais de folclore e literatura oral),⁵ os critérios de definição para as manifestações orais giravam em torno da antiguidade, da persistência e do anonimato.

Ao que tudo indica, o principal problema de se trabalhar a literatura com suas manifestações orais reside no tipo de abordagem que é feito: no caso, inferir ao texto oral os mesmos significados e interpretações que se conferem ao escrito. Soma-se a isso a questão das distintas maneiras de veiculação da poesia oral, das formas de composição e da transmissão em tempo e espaço do texto oral que é muitas vezes ignorada. Não se trata, apenas, de diferenciar o escrito do oral; a palavra transmitida pela voz é produção de sentido e, enquanto tal, existem diferentes formas pelas quais o texto se ordena ou reordena. A falta de preparo para ouvir leva o estudioso a afinar sua interpretação no diapasão de um pensamento escrito. É preciso, então, que as manifestações e abordagens do texto oral sejam mais bem pensadas e discutidas na formação do profissional de Letras. Novamente tomando o caso brasileiro como meridiano, o profissional que quiser fazer um estudo sobre oralidade irá se deparar com diferentes metodologias e manifestações ao seu redor. Assim, o que norteou a organização deste

livro foi abordagem de algumas destas manifestações, apresentando trabalhos de grupos de pesquisadores em oralidade das cinco regiões geográficas brasileiras.

Nesse sentido, o capítulo *Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico* liga-se ao Ifnopap (Projeto de Pesquisa Integrado “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense”), que desde 1995 congrega vários pesquisadores em torno das narrativas oraís da Bacia Amazônica. Sendo aqui representado pelo estudo de Josebel Akel Fares, que analisa 600 contos coletados por este projeto entre os anos de 1993 a 1995, a matinta perera é enfocada em suas diferentes formas. Para Fares, este mito “às vezes está na água, e até transita no fogo, mas sua matéria fundamental é a aéreo-terrestre”. O trabalho de memória com velhos em asilos de Belém, visitados pela pesquisadora, revela lembranças de festas populares como as marujadas bragantinas e de vários mitos amazônicos, que são tratados no segundo capítulo.

Do LEO (Laboratório de Estudos de Oralidade), que desempenha importante papel na recolha e produção audiovisual com repentistas paraibanos, desde 1996, há um capítulo assinado por sua coordenadora, Maria Ignez Novais Ayala. Em “A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise” são levantadas discussões em torno da experiência da pesquisa de campo, à medida que a autora vai conduzindo o leitor para a importância da participação do pesquisador em relação à comunidade com a qual trabalha. Com quase 30 anos de pesquisa em oralidade, Ayala trata de questões polêmicas e necessárias para o trabalho com a cultura popular. Alerta para a maneira como têm sido analisadas e definidas as diferentes práticas culturais no Brasil, as limitações destas definições, bem como a complexidade e diversidade de manifestações da cultura popular e seus contextos. Em seu texto há ainda um estudo de caso com o “repentista-operário” João Cabeleira, migrante nordestino, que se tornou trabalhador nas fábricas paulistanas, e uma revisão dos trabalhos da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, coordenadas por Mário de Andrade na década de 1930, que são contemporizados com fontes coletas neste século, pelos pesquisadores do LEO; além de discorrer sobre a prática de produção de fontes oraís midiáticas. Tanto o Ifnopap quanto o LEO trazem como característica a consolidação de um projeto sobre poesia oral e a formação de gerações de pesquisadores em oralidade em Instituições Federais de Ensino Superior (no caso, a Universidade Federal do Pará e a Universidade Federal da Paraíba).

Outros dois projetos desenvolvidos em instituições públicas de ensino superior são o de Sérgio Paulo Adolfo, com o projeto *A voz dos deuses na voz dos homens*, junto ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina e o *História oral e memória: histórias e estórias*, coordenado pelo professor Eudes Fernando Leite, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. No primeiro, o objetivo principal foi recolher, cotejar e publicar narrativas míticas do candomblé, em Londrina (PR). Em “Literato em terra de antropólogo”, Adolfo inicia com um testemunho sincero acerca das dificuldades e entraves postos ao literato, quando ele deseja desenvolver pesquisa de campo. Fruto de experiências anteriores, como as com ciganos Calon e Rom, que também são mencionadas em seu texto, seu trabalho com o candomblé em Londrina parte de sua própria iniciação no candomblé de nação Nago, no qual ele atua como Ogã. Este texto, além de observações perspicazes quanto à dinâmica oral dos mitos cosmogônicos nas *Casas de Santo* de Londrina, alerta para a disparidade existente entre os trabalhos acadêmicos e as práticas rituais desenvolvidas entre os fiéis. Conforme afirma Adolfo, “há determinadas nuances, na academia, que nem os orixás desconfiam”. No outro prisma, do projeto *História oral e memória: histórias e estórias*, que já reuniu mais de 70 horas de entrevistas de História oral de vida e temática, com pantaneiros no município de Corumbá (MS), sai o capítulo, a quatro mãos: “Oralidade no Pantanal: vozes e saberes na pesquisa de campo”. Escrito por mim e por Leite, o texto está dividido em dois momentos principais: um que discorre sobre uma contadora, Dirce, e o outro que traz ênfase no relato de seu Vadô, ambos pantaneiros. Assim, o papel da mulher na sociedade local é pontilhado de modo a mostrar como, através do ato de narrar, ela assume uma identidade, autoridade e autoria sobre o que conta. Somado a isso, está o homem, representado na fala de seu Vadô, que revela um imaginário de mitos e crenças, os quais vão filtrando seu modo de viver e lidar com os acontecimentos a seu redor. Neste capítulo, além de informações sobre as terras encharcadas, encontram-se questionamentos acerca da pesquisa de campo, procurando sensibilizar o leitor para os tipos de saberes transmitidos pela narrativa oral.

Direta ou indiretamente outras instituições e programas de Pós-Graduação, com linhas de pesquisa voltadas para a cultura oral, marcam presença nos demais capítulos deste livro. O capítulo inaugural, assinado por Luiz Carlos

Borges, é fruto de sua pesquisa de doutoramento em Lingüística, desenvolvida junto à Universidade Estadual de Campinas, cujo tema versa sobre a oralidade entre os índios Guarani Mbyá. “Os guarani mbyá e a oralidade discursiva do mito” propõe uma compreensão dos mitopoemas mbyá à luz da Análise do Discurso. O autor verifica os modos como os índios dessa nação, por meio de sua discursividade, estruturam o seu “existir no mundo”, problematizando, ainda, a contradição entre o mundo imperfeito em que se funda a nação guarani e a utopia da Terra Sem Males. Situando a narrativa mítica como um *evento de linguagem*, Borges vislumbra os nexos entre o estético e o ético, presentes nos relatos míticos; a manifestação artística individual e a tradição. Dessa maneira, sua análise aborda elementos muito caros à poesia oral, ao tratar da representação narrativa (performance e dramatização) e do ato criativo ligado à dinâmica do relato mítico.

Da análise discursiva dos Guarani Mbayá parte-se para outra manifestação, em que se discute a letra e a música: os cantos afro-baianos. Piers Armstrong, da Universidade Estadual de Feira de Santana, faz um ensaio sobre as letras de blocos canarvaescos à luz das tensões em torno do artista e sua comunidade, da relação do tradicional com a modernidade e dos discursos pós-modernos dos letristas. A análise de Armstrong, presente no capítulo “Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano”, corresponde a uma pesquisa de campo, na qual ele perscruta o compositor Juraci Tavares, do bloco Ilê-Ayê, acerca do processo de criação das letras, bem como analisa vários versos entoados pelos integrantes do bloco Olodum. Entre outras coisas, o autor situa os problemas inerentes à massificação das composições, dentro do fenômeno do *axé music*, demonstrando como valores coletivos ainda persistem, à medida que a norte-americanização é percebida em certos comportamentos e atitudes. O Pelourinho, espaço de encontro dos blocos soteropolitanos, e o tema étnico das composições são outros aspectos trabalhados neste capítulo.

De Salvador para São Paulo, as canções continuam na berlinda. Os capítulos de autoria de Maurício Martins do Carmo e Maria de Fátima da Cunha abordam Adoniran Barbosa e a canção caipira, respectivamente. Em “De malocas e vagabundos: Adoniran Barbosa e a imagem paulistana”, Carmo descreve a trajetória de Adoniran, enfocando desde suas composições e seu sucesso na interpretação do malandro Charutinho. O que está em evidência

neste capítulo são as mudanças de comportamentos e valores do paulistano, o qual passa a cultuar menos as normas burguesas tradicionais, do que os trejeitos *maloqueiros*, manifestados por Adorinan. O autor ainda situa seu estudo sobre a oralidade dentro da cultura popular e de massa, demonstrando através de sua análise como certas manifestações passam a ser disseminadas e assimiladas entre os diferentes padrões culturais. Já no capítulo “Lembranças do meu sertão: *memórias caipiras* através de canções”, Cunha abre com a seguinte pergunta: “o que significa nos dias de hoje ser caipira, pertencer ao sertão?” A partir daí, ela demonstra como as transformações urbanísticas brasileiras, no início do século XX, não apenas atenderam a um espírito modernizador republicano, como também a mudanças de comportamentos. Estabelecem-se, por esta razão, dois eixos dicotômicos em seu texto: cidade/campo, progresso/sertão. É por meio da *música caipira* que a autora procura dar suas respostas para a indagação feita no início. Em canções como *Mágoa de boiadeiro*, *Saudade de minha terra*, entre outras que são analisadas nesse capítulo, é possível perceber traços peculiares da cultura caipira somados à visão do homem acerca do progresso. Para tanto, a autora confere às canções o caráter mnemônico, ao demonstrar que elas atuam como o registro das transformações sociais no mundo caipira. Embora estejam sendo apresentados conjuntamente, estes dois capítulos, com suas especificidades, são marcados por um enfoque contextual, por meio do qual seus autores discutem a canção em relação às transformações sociais ocorridas tanto na cidade de São Paulo, em decorrência da imigração e da migração, e também seu contraponto, a representação do êxodo, do *sertão* paulista, na música caipira. Estes trabalhos alinham-se às discussões acerca oralidade mediatizada. Diferentemente dos outros capítulos, as pesquisas concentram-se na voz percebida enquanto registro sonoro e fonográfico.

Neuza Neif Nabhan fecha o livro com um ensaio sobre os temas miliu-manóitescos presentes na oralidade brasileira. A reflexão de Nabhan, presente no capítulo intitulado “A obra *As Mil e Uma Noites* na literatura oral brasileira”, perpassa todo um conjunto de trabalhos de folcloristas brasileiros e europeus (como os de Nina Rodrigues, Câmara Cascudo e Leite de Vasconcellos), rastreando as histórias de *As mil e uma noites* em antologias de contos populares. A fixação deste repertório na tradição oral brasileira é também preocupação desta autora, que elabora toda uma conjuntura acerca do *fenômeno de transmigração*

de narrativas, tendo por base as histórias de “Ali Babá e os quarenta ladrões”, “O pescador e o Infrít” e “Aladim e a lâmpada maravilhosa”. Nessa perspectiva, a autora revisa várias teses, ocidentais e orientais, que versam sobre a origem de *As Mil e Uma Noites*.

Dada esta apresentação, pode-se dizer que este livro possui uma dupla perspectiva: é um passeio pelo País, levando seu leitor a conhecer um pouco mais da diversidade da cultura oral, manifestada pelos contos e cantos; ao passo que também traz várias reflexões sobre a poesia oral brasileira. Tendo em vista que este assunto ganha espaço nos Parâmetros Curriculares de Ensino de Língua Portuguesa, os diferentes temas e abordagens aqui evidenciados levam o profissional de Letras a pensar a oralidade de uma maneira menos singular e mais ampla. Isto ajuda a combater preconceitos em torno da linguagem e a repensar o papel da voz enquanto geradora e reprodutora de sentidos.

Devo, por fim, expressar meu agradecimento ao professor Mário Cezar Silva Leite, então coordenador do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, por sugerir alguns nomes e contribuir com idéias para este livro; aos professores Eudes Fernando Leite e Elisa Maria Amorim Vieira, pelas leituras e comentários; aos alunos do grupo de estudo *Cultura Escrita e Oralidade* e do projeto de extensão *Ler e contar histórias: a transmissão de saberes, da tradição oral à literatura*, por mim coordenados, cujas dúvidas, questionamentos e debates me levaram à elaboração deste trabalho; e também a todos os profissionais que aceitaram o convite para compor este mosaico das pesquisas em oralidade no Brasil.

NOTAS

- ¹ Remeto-me aqui ao ensaio de Leyla Perrone-Moisés, publicado no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, em 18 de junho de 2000, intitulado “Em defesa da literatura”, no qual a autora observa: “Estudar a literatura como arte, com base em critérios estéticos universalizantes, tornou-se politicamente incorreto. A própria palavra “estética” passou a ser considerada como um palavão idealista, logocêntrico e patriarcal” (p.12).
- ² A ANPOLL foi fundada em 1984, em Brasília. Em 1985, foi criado o Grupo de Trabalho Literatura Oral e Popular que, entre outras coisas, teve como objetivo promover a pesquisa em oralidade, possibilitar a reflexão sobre a poesia oral por meio de encontros, cursos de curta duração e ciclo de conferências, bem como divulgar as manifestações poéticas orais resultantes das pesquisas realizadas.

- ³ De acordo com Roland Barthes, *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, s.d. “Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (p.16-17).
- ⁴ Ruth Finnegan. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Nova Yorque: Cambridge University Press, 1992, p. 28. A tradução do trecho é de minha responsabilidade.
- ⁵ Ver a respeito: Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: EDUSP/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1984 e Américo Pellegrini Filho. *Literatura Folclórica*. São Paulo: EDUSP / Nova Stella, 1986.

Luiz Carlos Borges

*OS GUARANI MBYÁ E A ORALIDADE DIS-
CURSIVA DO MITO*

O MITO COMO EVENTO DISCURSIVO

A oralidade é uma presença constante em nosso cotidiano enunciativo. Ela nos circunda e produz diversos efeitos lingüísticos e comunicacionais que, de tão familiares, não nos são perceptíveis. Mas basta apurar os ouvidos com um certo distanciamento e logo nos damos conta de musicalidades, ritmos, recursos plásticos de sonoridade e gestualidades que não conseguem ser transpostos – a não ser muitas vezes na forma de uma caricatura – para a realidade linear, visual e unidimensional da escrita. Em algumas sociedades, no entanto, a oralidade se institui como a ordem dominante. Nessas sociedades, como em geral nas sociedades indígenas e, em particular, na dos Guarani Mbyá¹, o processo enunciativo, a produção e a transmissão de saberes ocorrem no domínio lingüístico e discursivo da oralidade.

Muitos são os caminhos da oralidade. Dentre esses, escolho o que leva ao domínio do mito. A razão é bem simples: mito e oralidade são parceiros de imemorial data. É nessa relação necessária e constitutiva com a ordem do oral que o mito se faz materialidade e elemento indispensável no processo de formação pedagógica e ética em sociedades indígenas. Mas tampouco posso falar das sociedades indígenas em geral (muitos menos de uma sociedade indígena genérica e sem identidade). Por isso, será em torno a referências (explícitas ou não) aos Guarani Mbyá que pretendo tecer a minha intervenção nesse complexo de diálogos que tem a cultura oral como objeto temático.

Ao tratar de uma análise acerca da discursivização do mito, tal qual este intervém numa sociedade de tradição oral, é importante discutir, ainda que ligei-

ramente, a minha perspectiva teórico-metodológica, bem como algumas questões relativas à aplicação de seu dispositivo analítico ao território do mito.

Se, de acordo com Maingueneau (1991), o objeto de que trata a Análise de Discurso (simplesmente referida como AD daqui em diante) diz respeito a um conjunto definido por uma identidade enunciativa historicamente circunscrita, então há como sustentar a afirmação de que o mito, cujas características enunciativas permitem recuperar a sua inscrição na história, apresenta-se como um acontecimento discursivo e, como tal, configura-se como um objeto da AD.

O mito, compreendido como discurso, enquadra-se na categoria de discurso fundador, uma vez que funciona, segundo Orlandi (1993), “como referência básica no imaginário constitutivo” dos povos, visto que o discurso fundador apresenta-se como aquele em que a voz da imemorialidade, ou da ancestralidade, dimensionada em/por um tempo originário, se faz ouvir/agir através de um narrador (ou de um texto narrado) que, neste caso, representa a voz da instituição ou do imaginário tribal instituinte. Destarte, dizer fundador não significa originário, nem que se constitua no lugar de um sentido absolutizado, mas que se instaura como uma garantia histórica de sentido. Além do mais, analisando a sociedade mbyá fica evidente que existem relações constitutivas entre os mitos e a formação do sujeito/mbyá. No sujeito-mbyá atua uma dinâmica de remissões (a palavra rememoração e a recordação atualizada), as quais pela discursividade dão materialidade e/ou historicidade ao sentido e à unidade de ser guarani mbyá.

O estudo da mitologia de povos indígenas, na perspectiva da AD, não tem por fim discernir ou atribuir um ou mais sentidos às narrativas míticas. A preocupação da AD é a de prover uma explicitação acerca das condições que produzem e põem em funcionamento o mito enquanto discurso (sua historicidade). Assim sendo, a análise de um mito (texto), nessa perspectiva teórico-metodológica, implica um enfoque no qual o que deve ser evidenciado e explicitado são “os processos de produção de sentido e os elementos que o constituem” (ORLANDI, 1990) – processos e elementos que implicam na historicidade do texto. Com relação ao texto mítico, o enfoque discursivo importa na problematização da relação entre o sujeito-índio e o mito. A partir disso, e considerando que no discurso ocorre o cruzamento de diversos textos, constato que o mito fundador se configura como o discurso no qual diferentes textos e práticas discursivas se articulam para produ-

zir a forma-discurso mbyá. Por forma-discurso mbyá entendo o funcionamento discursivo que tem por sujeito a pessoa-mbyá ou o ser-mbyá.

Assim, proceder à leitura/análise dos mitopoemas² guarani mbyá consiste, sobretudo, em compreendê-los em sua plena discursividade. Ou seja, a análise visa verificar os modos como, na materialidade da língua (o discurso mítico), os Mbyá estruturam a racionalidade do seu existir no mundo, na contradição fundadora que lhes é peculiar: estar confinado à ordem do mundo imperfeito (Ywy Mba'e Meguá), mas tendo como objeto obsessional de desejo a Terra Sem Males (Ywy Marã Eÿ).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RAZÕES DO MITOPOEMA

O mito é, em suma, o espelhamento discursivo que reflete/refrata o imaginário e a ideologia de um povo. Com isto, quero dizer que toda realidade é atravessada pela linguagem que, num movimento simultâneo, transparece e opacifica essa mesma realidade. Sendo, por sua vez, uma forma discursiva que possibilita compreender o complexo cultural, histórico e cognitivo de um povo, o mito medra no território da ideologia.

Segundo Rocha (1985), “o mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca”. Em que pese a concepção conteudística dessa assertiva, na qual está pressuposta uma imaginária transparência na relação processo mítico/organização social, não resta dúvida de que, através da compreensão dos processos discursivos da mitologia, é possível acessar os mecanismos que atuam em dada sociedade. Isto só é possível em virtude do fato de que, na discursividade do mito, inscrevem-se as representações que, nas sociedades de tradição oral, são estabelecidas entre povo, território e história. É neste contexto que iremos encontrar a territorialização discursiva do mito.

Deste modo, o mito insere-se numa formação discursiva determinada que, por sua vez, o remete a uma formação ideológica, cuja historicidade se materializa na prática discursiva dos povos “míticos”³. A formação e a prática ideológicas, como

a instância constitutiva de toda sociedade, comportam um complexo de noções-representações-imagens, de um lado e, de outro, montagens-comportamentos-conduta-attitudes-gestos. Este complexo, por seu turno, configura a formação histórico-ideológica de uma sociedade, isto é, o conjunto de instâncias ou de processos institucionalizantes que regulam, organizam e promovem sentido à vida e aos sujeitos sociais.

Assim, ocorre nos povos míticos uma ilusão discursiva instituinte, resultante do efeito de pré-construído, segundo a qual, ao relatar e/ou (re)contar um mito, o narrador o está (re)contando tal qual este fora transmitido pela voz imemorial da ancestralidade (voz cujo estatuto constitutivo é o de autor originário). Trata-se da ilusão constitutiva da própria discursividade mitopoética, de que o mito assim relatado (de acordo com a ritualidade que lhe é própria) se apresenta como íntegro, autêntico, original, em suma, verdadeiro.

No mito intervém, sem limites, a heterogeneidade discursiva, uma vez que, por suas próprias características de arquivo oral e de autoria imemorial, não existe um relato que possa ser classificado como relato-matriz. A incompletude das versões míticas atua no campo da memória e do imaginário, tanto do mitonarrador quanto da audiência. É devido à função de imagem dialética⁴ e de rememoração atualizada⁵ desses campos que as alterações, lapsos e imprecisões vão sendo heterogeneamente preenchidos e reinterpretados. Isto é, a inteligibilidade dos textos oralmente transmitidos decorre da ação da memória e das formações discursivas que interpelam os interlocutores na cena narrativa.

Sendo o mito uma matéria oralizante/oralizada de memória, são os mecanismos de transmissão oral, principalmente no espaço da ritualidade, que asseguram sua eficácia na constituição discursiva desses povos. Em suma, o mito se realiza como um discurso sobre o real e como a territorialização do real.

É por isso que o mito é considerado a palavra originária (efeito de imemorialidade produzido pela dinâmica da narrativa na qual fatos da história irrompem e se integram, sem causar discontinuidades), a voz que profere o discurso inaugural no qual são encontrados os traços fundadores, e está em constante reescritura, da memória discursiva em seu ininterrupto fazer-se. O mito funciona como atestado da existência (veracidade e materialidade), uma vez que aquilo que ele anuncia passa a existir na realidade sociocultural e no imaginário dos povos.

A discursivização do mito em sociedades de tradição oral

Assim definido, o mito apresenta-se como reflexo/refração das condições históricas de um povo, ou, nos termos de Castoriadis (1982), como constituinte do imaginário radical que encena a construção das sociedades indígenas. Como prática discursiva, o mito responde ao imaginário e à formação ideológica que, mediante mecanismos de ordem histórico-social, produzem efeitos de identidade. Por essa razão, é no e pelo mito que essas sociedades se instituem, uma vez que a narrativa mítica se apresenta como a explicação de seu próprio existir e da existência do mundo. Ao mesmo tempo, por meio do mito, é possível analisar o modo peculiar como as sociedades de tradição oral recortam, tipologizam, explicam e compreendem o seu universo, bem como o modo pelo qual representam as relações que aí são estabelecidas.

Nas sociedades de tradição oral, o relato mítico apresenta-se como uma dimensão discursiva porque institucionalizado, como parte de um arquivo, e porque regulamentado pela ritualização, que determina quem, onde, como e quando este pode ser proferido/representado. As regulamentações ritualísticas são entendidas, na perspectiva da AD, como uma rede de coerções generalizadas que distribuem papéis e inscrevem nas formações ideológicas tanto o sujeito enunciativo, o sujeito destinatário, o gênero discursivo selecionado, como a própria enunciação.

Considero que o acervo mítico de uma sociedade de tradição oral deve ser categorizado como arquivo, pois é como arquivo que comparece na interpelação dos sujeitos que nele se constituem. Trata-se de um arquivo de natureza oral, estabelecido imaginariamente na memória social (e individual), pelos efeitos de imemorialidade e ancestralidade. E se a leitura de arquivo insere-se entre a língua (sistema, sentido) e a discursividade (inserção na história de efeitos de sentido), então, não resta dúvida de que, ao proceder à leitura de um mito, nos encontramos diante da leitura de um arquivo.

O imaginário constitutivo do arquivo, como espaço fundador e legitimador do poder dizer, encontra-se, pois, ligado à produção de sentido. Maingueneau aponta similaridades discursivas entre o mito e o arquivo, visto que para um como

para outro trata-se de “considerar a posição enunciativa que liga o funcionamento textual à identidade de um grupo”. (1991, p. 23). O que desejo realçar, a partir dessa assertiva, é que o mito se constitui, para as sociedades tribais de oralidade, no arquivo que lhes possibilita a discursividade. Recorrendo (e deslocando) à definição de arquivo em Pêcheux (1994), pode-se entender o mito como um “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão”.

A propriedade de rememoração que caracteriza o discurso mítico associa-se diretamente a uma outra propriedade: a oralidade. Via de regra, as sociedades de tradição oral não apresentam um classificador absoluto que distinga os diferentes gêneros narrativos. Gallois (1994) faz referência à existência de uma polifonia de formas – tais como formas dialogadas, diferentes falas de locutores distintos, narrativas de uma mesma pessoa em diferentes contextos – ligadas ao processo de transmissão oral.

O que caracteriza a oralidade, enquanto sistema de transmissão, é a continuidade da transmissão. Deste modo, de acordo com Gallois,

a narrativa não precisa ser completa nem a descrição exaustiva, pois é na forma dialogada e na retransmissão que o argumento se constrói e toma sentido. Depende, portanto, da continuidade da transmissão dos símbolos próprios à cada cultura, em que as imagens reiteradas por uns são ouvidas e realimentadas por outros. (1994, p. 26)

A transmissão oral, então, evoca uma *memória do futuro*⁶ pois a rememoração e a interpretação são garantidas pela transmissão, que privilegia a evocação inexata, a qual funciona como reconstrução, apoiada em formas narrativas ou não⁷ pelas quais as diferentes versões (sempre se referindo ou remetendo a uma forma identificada como original) vão sendo incorporadas. Este processo de memorialização por deslocamento exige um tempo de esquecimento para permitir o ressurgimento de imagens e símbolos antigos da identidade e da auto-imagem, as quais, por sua natureza, devem permanecer, sempre, num processo de construção. Sendo sujeitos do devir (VIVEIROS DE CASTRO, 1987), os Mbyá manifestam uma memória ou uma nostalgia do futuro porque, estando sobredeterminados pela palavra, se lembram e essa lembrança (das palavras fundadoras, das normas e da promessa) é que os move, como negação e como desterritorialização, em busca da terra onde a realização plena de ser sujeito-mbyá se efetiva.

De modo geral, nas sociedades de tradição tribal/oral, o mito apresenta-se como uma estrutura complexa e multidimensional. Uma dessas funções é de ser a história verdadeira em que se funda a sociedade. Processando-se como memória atualizadora, o mito estabelece a ligação entre as várias gerações, permitindo criar um efeito identitário, através do qual a nação-povo manifesta uma consciência de homogeneidade e continuação. Como muito bem expressa Tedlock (1983): “POETRY is oral History/and oral History/is POETRY”.

Entendido, então, como narrativa fundadora que explica o presente a partir de eventos que se realizaram no passado imemorial (MALI, 1994), o mito funciona como um mecanismo aberto de fazer a história, que se sustenta na/pela memória. Deste modo, conquanto seja documento de uma historiação (ou de uma (re)memoriação), o testemunho mítico não se desenrola no linear das cronologias.

Na enunciação do mitopoema, os tempos se cruzam permanentemente. Passado e presente se entretecem, formando um tempo singular. A narração mitopoética realiza uma conversão temporal: traz o passado do relatado para o presente da narração, atualizando-o. Nas sociedades de tradição oral, o discurso mítico remete a um tempo singular, radicalmente distinto da realidade histórica. É a esta forma de temporalidade se pode chamar de *tempo-zero do evento*. Esta estrutura de temporalidade e de veracidade, característica do discurso mitopoético, atravessa a história desses povos e se constitui na coluna de sustentação de sua mundivivência. O mitopoema funda essa história, porque funda a identidade e o sustentáculo (ideologia, imaginário, assujeitamento e tradição: sua racionalidade) da explicação que esses povos têm de si mesmos e do mundo.

Assim, essa relação discurso/história, nas sociedades caracteristicamente marcadas pela oralidade, evidencia-se no/pelo discurso mítico. De igual modo, é nos mitos que a história dos povos de oralidade se edifica.

Assim, vê-se que uma das propriedades do discurso mítico é a *acronia*. Propriedade que, lingüisticamente, é marcada por dêiticos temporais difusos. No Canto I do Ayvu Rapyta⁸, por exemplo, há indicações da passagem do tempo do caos para o tempo do cosmos (fala-se na noite originária, nos ventos originário e novo, do tempo primitivo e do novo). Além dos dêiticos temporais, na narrativa mítica também aparecem dêiticos espaciais e dêiticos subjetivos, que são igualmente de caráter genérico (fala-se que a divindade criadora estava no coração da noite

originária, indica-se a morada terrena).

Uma outra propriedade, de igual modo relacionada à caracterização temporal e oral do mito, é a *anacronia*. Contudo, considerando que a anacronia (propriedade pela qual ocorre uma discordância entre a história e a enunciação) é um recurso bastante utilizado em gêneros narrativos, não se pode apontá-la como uma característica específica dos mitos. O fato importante, para a análise e compreensão do mito, é que essa propriedade lhe é constitutiva, sendo responsável pela explicação da aparente desordem temporal da narrativa mítica.

A POÉTICA DA ORALIDADE

Parto, agora, de uma afirmativa que, creio, não suscita maiores controvérsias, a de que toda fala é um acontecimento. Como acontecimento, o ato de fala constitui um desempenho-atuação-representação (ou uma performance), que é determinado pelo contexto social e situacional (classe, instituição, ritualidade) particular em que o acontecimento-fala ocorre. Todo ato de fala, por conseguinte, seja formal ou informal, sujeita-se a regras que são tanto gramaticais quanto sociais, pois falar não se configura como um prática linguageira isolada do corpo social. Além do mais, os atos de fala do cotidiano implicam numa relação dialogante, entre sujeitos sociais determinados, bem como situações social e culturalmente marcadas e que, em suma, determinam o acontecimento da fala como prática sócio-histórica.

De acordo com o que já foi dito até aqui, a narrativa mítica deve ser enfocada como uma fala, ou melhor, um evento de linguagem. E, como tal, só pode ser apreendido no contexto de sua produção e da situação social em que se insere e da qual, afinal, resulta. Se assim é, o mito, em sua condição de evento de linguagem, é um discurso. Ora, tratar o mito como discurso implica relacioná-lo necessariamente à ideologia, isto é, à estrutura política e social, ao modo de produção e às relações a partir daí estabelecidas, às crenças coletivas e individuais, bem como às relações sociais entre os diversos segmentos do grupo. Todos esses aspectos produzem marcas (como materialidade histórica) nas diversas práticas discursivas próprias da sociedade indígena.

A arte verbal configura-se, nas sociedades tribais, como um momento singular em que as regras sociais estão sendo materializadas e, por isso mesmo,

Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil

revela-se o instante em que o estético (individual) apreende o ético (coletivo) e o transforma em representação artística. Neste sentido, a arte verbal dos povos indígenas afigura-se como parte inextricável do seu ser social (ethos tribal), e não uma atividade individualizada, embora assente-se na habilidade e artísticidade individual. Trata-se de uma forma de expressão, um gênero discursivo, integrado às atividades e ao universo cultural da tribo.

No cenário em que o artista tribal se apresenta não ocorre a suspensão da ética, antes, é a ordem ética que subjaz à realização da manifestação artística individual. Assim, o conjunto das manifestações eidéticas constitui a materialidade histórica dessa confluência entre o ético e o estético, ou ainda, entre os processos individuais de expressão artística e aqueles que fazem parte do acervo coletivo (arquivo), de natureza histórico-social. Como já antes referido, estabelece-se um nexo indispensável entre a criação individual (a polissemia) e o respeito à tradição (paráfrase), condição fundamental para que a obra seja criada e apresentada.

Existe uma dinâmica parafrástico-polissêmica própria da performance pela qual, invocando-se e conformando-se à tradição (ao arquivo de formas estabilizadas) ou à intertextualidade, ela renova e se renova. Discursivamente, a performance trabalha na tensão entre o pré-construído (o sempre já-lá dito, o repetível) e o deslizamento dos sentidos. Lembrando Pêcheux (1994), ao dizer que todo enunciado é passível de sofrer deslocamento de sentido e de forma, compreende-se que o mito, cuja materialidade se historiciza no ato de narrá-lo, não possa ser nem homogêneo, nem estático.

Nesse sentido, a performance implica, de um lado, a existência de uma forma institucionalizada pela qual a comunidade reconhece a autoridade e a legitimidade de que conta e, de outro, uma ritualidade referente à execução formal da narrativa, como condição de habilitação artística, na qual evidencia-se o uso de um tipo de linguagem que se diferencia da linguagem ordinária. Essa característica aponta para o funcionamento do magma de significância, sendo que uma de suas marcas mais salientes é a sua singularidade.

O papel discursivo do mitonarrador, determinado pela instituição tribal, não o circunscreve a repetir neutralmente um texto memorizado, mas o investe de legitimidade para interagir com ele. O narrador improvisa o seu texto, interpreta-o, recria-o a cada nova apresentação. O narrador tem por função (re)textualizar

o texto da tradição, de forma que ele não é somente o ator mas o autor de uma nova versão e, ao mesmo tempo, seu comentador. O que deve ser ressaltado quanto a isso é que o texto da tradição não é uma fórmula fixa, indefinidamente igual a si mesmo. Por ser oral e matéria de memória (elaboração, apresentação e transmissão), o texto encontra-se em permanente processo de discursivização. Não sendo fórmula, cabe a cada mitopoeta (e audiência) não apenas representar mas vivificar o texto.

Etnopoética ou a mitologia como arte verbal

De acordo com a situação atual dos estudos etnopoéticos não há dúvida quanto à constatação de que esses povos manifestam, em vários níveis, uma atividade poética. Segundo Sherzer & Urban (1986), falar em poética, relativamente à produção oral de grupos indígenas, significa insistir fortemente na referência às formas específicas e peculiares de como esses povos fazem uso estético-expressivo dos recursos lingüísticos de que dispõem. É a existência desse tipo de produção que justifica dizer que entre os povos indígenas manifesta-se uma literatura. Quanto ao que devemos entender por literatura, em contexto de tradição oral, recorro a Bright (1984), segundo quem há duas maneiras de conceituá-la: ela pode ser entendida de um modo mais genérico – a arte cuja matéria são as palavras –, ou de um modo mais restrito: arte escrita com palavras. É em sua acepção mais genérica que se deve situar a arte com palavras que os povos de oralidade produzem. Em sua acepção mais paradigmática, o termo literatura deve ser entendido como se referindo ao conjunto de textos que são considerados dignos de ser transmitidos e preservados.

Dessa forma, a literatura de povos de tradição oral deve compreender o conjunto de realizações produzidas, transmitidas e apresentadas oralmente. Nas sociedades indígenas, a produção literária freqüentemente se refere aos mitos, às lendas e a outras formas de expressão verbal. Outra característica dessa produção literária é que, mesmo quando apresentada ou representada em forma escrita, ela permanece, devido às suas especificidades de forma artística estritamente verbal, um exemplar de literatura oral.

A partir desse ponto, já não deve causar nenhum estranhamento falar em literatura oral ou verbal, ou em poética oral ou verbal, ou em arte verbal ou ainda

em etnopoética. O uso de termos tradicionalmente consignados para indicar a produção escrita, justifica que, ao ser empregados para classificar a produção artística de grupos de tradição oral, eles sejam delimitados pelos adjetivos oral ou verbal, os quais especificam que se trata de produção poética não escrita.

Assim sendo, a poética verbal se define pela presença de uma fala marcadamente estilizada, formalizada e ritualizada, constituindo um estilo em que o melódico e as figuras de linguagem predominam. Ela engloba a narração de mitos e todos os eventos ritualizados de fala em uma comunidade tribal, caracterizada pela oralidade. Como toda representação artística, a arte verbal sustenta-se em critérios formais: ritmo, rima, métrica, música, exploração dos recursos da língua, e na tradição. Ao mencionar a tradição, o que fica implicado é o acervo narrativo próprio do grupo, os diversos gêneros e a interdiscursividade/intertextualidade. Trata-se, pois, de um estágio em que o domínio dos recursos expressivos (gramaticais e simbólicos) da língua funde-se com a sabedoria (da arte de narrar, do conhecimento da história e dos destinos da tribo), e ambos confluem para uma experiência de totalidade, da qual participam o prazer da narrativa e o êxtase. Nas sociedades de tradição e transmissão oral, essas formas de falar bonito constituem elementos de grande importância para a preservação dessas sociedades e para a manutenção de sua identidade intra e intertribal.

A definição do que é ou não poético, no conjunto da produção verbal de um grupo indígena, requer um olhar analítico que leve em conta o ponto de vista da comunidade, pois é no interior do sistema lingüístico e em relação a recortes do tipo ritual, fala política ou cantos de cura, que o poético transparece. A consideração dessas instâncias de uso lingüístico e poético em sociedades tribais, nas quais a função estética ocorre imbricada constitutivamente com outras funções social-históricas, não pode prescindir do valor e do julgamento de elaboração lingüística que somente os críticos nativos podem asseverar.

Assim, então, o requisito específico para que um texto seja considerado como produto da literatura oral é, obviamente, que ele tenha forma e fruição estética. Que ele possa ser percebido como objeto provocador de uma reação estética. A condição de ser produzido e/ou transmitido oralmente é necessária, mas não suficiente para garantir que um texto seja classificado como arte verbal. Para preencher tal condição, é imprescindível que o texto apresente uma elaboração

artística e seja, conseqüentemente, avaliado como tal pela comunidade nativa. Ou seja, o que distingue, nas culturas de tradição oral, um texto comum de um artístico é, à semelhança do que ocorre em qualquer outro tipo de sociedade, a sua poeticidade, a sua capacidade de ser consumido/fruído por suas características ou efeitos estéticos.

A produção artística dos povos indígenas contribui, além disso, para nos esclarecer que as narrativas orais constituem em forma autônoma de arte, e não como meros ancestrais da narrativa escrita. Dizendo que a arte verbal dos povos indígenas é uma forma de expressão artística cuja especificidade decorre da oralidade, muito também é dito acerca da capacidade mental (intelectual, cultural) desses povos, cuja arte, tal qual a das sociedades ditas de escrita e de civilização, é altamente elaborada.

Tedlock (1983) considera que caracterizar as narrativas orais como *poesia dramática* apresenta vantagens analíticas (e, acrescento, discursivas), desde que se leve em conta que o que efetivamente caracteriza a arte verbal é a dramatização voco-gestual da narrativa, mediante o desempenho-atuação-representação do narrador. Em vista disso, por exemplo, a distribuição dos segmentos (linhas, ou versos, e estrofes) da narrativa deve obedecer não a cânones baseados na gramática da língua, mas ao jogo dinâmico da representação dramática de cada mitopoeta.

Por outro lado, uma das importantes questões metodológicas que a etno-poética se/nos põe respeita ao problema crucial da apresentação do texto oral em forma escrita, sem que, nessa transposição, a especificidade expressiva e significativa oral do texto seja silenciada. Em primeiro lugar, uma constatação de natureza consoladora, e ao mesmo tempo desafiadora, mostra que na transposição do oral para o escrito, mesmo que haja uma rígida preocupação de glosar na escrita a multidimensionalidade do oral, e não importando quão sofisticado seja o sistema de transcrição, sobrevêm perdas inevitáveis, tais como as relativas a inflexões da voz, mediante as quais o narrador dramatiza a narrativa e prende o interesse da platéia; o jogo das ênfases vocais (e mesmo gestuais) usado para realçar pontos específicos da narrativa; o estilo entre falado, cantado e falacantado; a imitação de outras vozes, etc.

As características orais acima listadas remetem a um repertório de recursos estilístico-expressivos próprios da arte poética verbal, cuja dificuldade de trans-

crição e recuperação são incontornáveis. Existem, entretanto, propostas metodológicas (TEDLOCK, 1983; SHERZER, 1990) que visam, se não recuperar integralmente os recursos da oralidade, ao menos aproximar-se da formatação oral, mediante a recuperação da expressividade oral, por meio de recursos gráficos e pelo uso de didascálias.

O objetivo desses sistemas de transcrição é, sobretudo, promover uma visualização da dramatização vocal, pois seguramente esse é um dos aspectos mais relevantes a ser evidenciado, quando se trata de poesia oral. Um sistema de transcrição bem elaborado apreende os traços essenciais da representação oral, sejam eles morfossintáticos, fonológicos ou voco-dramáticos. A transcrição de um texto oral deve levar em consideração não somente os aspectos gramaticais que são manipulados pelo narrador, mas igualmente os processos ou recursos especificamente poéticos, sejam eles formais (distribuição do fluxo narrativo em estruturas rítmicas e de sentido dramático), sejam estilísticos (processos retóricos, recortes narrativos). Em suma, um processo de transcrição de produtos da arte verbal para a formatação escrita deve prioritariamente evidenciar a materialidade verbo-poético do texto base.

À GUIA DE FECHAMENTO

O que genericamente tem caracterizado o estudo das formas poéticas indígenas é uma atitude em que a poética da oralidade escapa. Quando muito, como é o caso dos mitos traduzidos por Clastres⁹, apresenta-se um texto que intenta representar o poético, embora descure da poética nativa, e do qual tanto a oralidade como a discursividade estão ausentes. Na outra ponta desse procedimento, encontram-se as análises de cunho lingüístico que visam expor a construção (ou estruturação) oral dos enunciados, como os estudos de Soares (1991) e Souza (1991 e 1998), cujas análises tratam minuciosamente da oralidade e da ordem discursiva das línguas indígenas respectivamente enfocadas, mas nada dizem acerca do poético dos textos. E, no que tange à representação escrita dessas narrativas, o mais usual é não reproduzir graficamente a expressividade da oralidade, marcando processos como o alongamento de vogais e consoantes, pausas, entonação, forma falada, cantada e falacantada, ritmo de fala, qualidade de voz, dentre outros.

Enquanto prática discursiva oral, a narrativa mitopoética se apresenta como um gênero da arte verbal e, como tal, deve ser analisada como um processo “cultural e socialmente contextualizado e [uma forma de] arte verbal contextualizante” (SHERZER, 1990). Como forma de representação narrativa (dramatização, performance verbalizada), o mitopoema afigura-se como uma forma peculiar de arte verbal, na qual estão envolvidos contadores, replicadores e audiência, em um espaço sócio-simbólico fortemente ritualizado.

Categorizado como arte verbal, o discurso mitopoético insere-se em uma tradição imemorial, a partir de um repertório ou memória coletiva, os quais formam o paradigma (o arquivo) que referencia e referenda cada apresentação artística. A produção artística bem como sua fruição sustentam-se na tradição, isto é, no conjunto de narrativas, de regras, de recursos expressivos que formam o complexo dinâmico das formas culturais tribal.

É neste sentido que é possível afirmar que, ao contar um mitopoema, o artista tribal o está recontando, ao mesmo tempo em que introduz as marcas de sua individualidade artística, através de seu desempenho dramático e do uso que faz dos recursos lingüísticos e gestuais, mediante os quais recorta e remonta o mitopoema.

Essa estruturação dinâmica da narrativa mitopoética (e, de modo geral, da produção artística em sociedades indígenas), visibiliza uma característica marcante desse tipo de sociedade, que é a ausência de contradição entre a criação individual e a propriedade coletiva dos meios de produção. Por mais respeitado que seja o mitopoeta, o seu prestígio e a sua criatividade derivam de se encontrarem inseridos numa linhagem tradicional e institucionalizada que, em suma, legitima cada atuação criadora individual (ou coletiva). O mitopoeta utiliza-se do material que existe na tradição tribal (repertório de uso coletivo) e deve, necessariamente, pôr-se de acordo com essa tradição, condição para que sua atividade seja reconhecida e possa, efetivamente, realizar-se social e poeticamente.

Trata-se, pois, de uma atividade poética que combina o engenho artístico de cada mitonarrador com a legitimidade da tradição. Isto é, cada texto deve não apenas ter uma relação constitutiva com a intertextualidade, mas ser constituído pela rede intertextual do arquivo tribal. A estruturação poético-discursiva de cada texto deve mostrar a sua vinculação textual com a rede de textos tradicionais. Ora,

é porque inscrito em determinada formação discursiva que o sujeito enunciador (no papel de artista verbal) se habilita a jogar com as coerções e realizar, assim, as escolhas que são possíveis e realizáveis. E que é desse jogo entre as coerções genéricas e a prática discursiva efetivada que se constrói a eficácia da performance individual (ou coletiva). Neste caso, a performance é entendida como a prática discursiva efetivamente realizada segundo as condições textuais e rituais que a regulamentam e legitimam.

Uma performance é, então, caracterizada ainda, além daquilo que respeita ao uso apropriado da linguagem, da expressividade vocal e da gestualidade como recursos poéticos, pela relação dinâmica e dialética entre o estar imerso na tradição e, ao mesmo tempo, ser capaz de distinguir-se individualmente. Relação que é insistentemente manipulada pelos artistas tribais. Assim, cada performance é única. E essa irrepetibilidade decorre de vários fatores: a) à sua natureza verbal e memorial, b) às condições situacionais singulares: platéia, ocasião, fervor individual, c) aos objetivos específicos a que ela atende. Cada nova performance exige novos esforços e novas combinações artísticas e, ao mesmo tempo, mobiliza a tradição e a inovação, o coletivo e o individual, o parafrástico e o polissêmico.

A voz imemorial e a voz da historicidade não se excluem nas narrativas mitopoéticas. Os novos fatos se incorporam e passam a fazer parte do tradicional, do originário, do sempre-já-lá do imaginário. Este testemunho da temporalidade faz parte da forma dinâmica pela qual o mitopoema se institui socialmente na memória. Essas duas vozes, que se mesclam continuamente, são manipuladas pelos artistas tribais, e fazem do mitopoema um texto, um discurso, imemorial e histórico, enquanto relato da história de um povo fundado na oralidade, e como memória ou arquivo. É natural, portanto, que na sucessão do tempo e dos eventos, novas matérias sejam anexadas e fundidas às antigas, num processo permanente de (re)atualização mitopoética.

NOTAS

¹ O termo genérico *guarani* refere-se a uma diversidade de aldeamentos que se espalham pela América do Sul (Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai), com eixo e autodenominações específicas. À época do início da colonização européia, os guarani encontravam-se majoritariamente dispersos

pela bacia platina. Atualmente, os guarani do Brasil, encontram-se divididos em subgrupos e, dentro dos subgrupos, em diversas aldeias, com uma distribuição bastante dispersa. Encontram-se divididos em 3 subgrupos: os nhandeva, os mbyá e os kayová. A língua guarani é um membro da família lingüística Tupi-Guarani, do Tronco Tupi. O mbyá, dentre as variedades lingüísticas guarani, é o que apresenta uma distribuição mais diversificada territorialmente.

A distribuição dos guarani mbyá é a mais ampla entre os subgrupos guarani. Eles podem ser encontrados no Paraguai e também ao norte da Argentina. No Brasil, localizam-se em São Paulo, Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Os mbyá brasileiros, em sua maioria, são descendentes dos mbyá paraguaios, provavelmente como resultado de levadas migratórias dirigindo-se para leste, em busca da Terra Sem Males. A população mbyá, no Brasil, conta com aproximadamente 5.000 a 7.000 indivíduos, espalhados por cerca de 35 a 40 localidades.

Para maiores informações sobre os Guarani, bem como aspectos concernentes à mitologia e ao funcionamento discursivo, consultar: Borges (1999), Cadogan (1959), Pierre Clastres (1990), Dooley (1994), Meliá (1992), Rodrigues (1986) e Schaden (1974).

- ² Considerando o mito como um gênero de arte verbal, cabe também denominá-lo de mitopoesia, mitopoesia, e seu autor como mitopoeta ou mitonarrador. Ao estudo geral do mito nessa perspectiva, pode-se denominar de mitopoética.
- ³ Denomino de povos míticos aqueles em cuja constituição histórico-social o mito comparece como a sustentação imaginária.
- ⁴ De acordo com Williams (1979), o conceito de imagem dialética refere-se a um conjunto de processos sócio-históricos e psicológicos concernentes à cristalização, no sujeito e na sociedade, de valores e formas de significação, como algo que, saturado de historicidade, representa uma imagem de totalidade.
- ⁵ A recordação atualizada é aquela que não fica inerte, como uma espécie de saudosismo nostálgico, mas que se presentifica, que atua no dia-a-dia, que incentiva a busca e motiva a vida. Finalmente, é aquela memória plena de sentidos fertilizadores que impedem que haja o esquecimento, conforme observa Sartre (1967).
- ⁶ A expressão memória do futuro refere-se à lógica cíclica do mito e à lógica da história, em que ambas se sustentam pela repetição e, com isso, estão ligadas à lógica da transmissão oral.
- ⁷ De acordo com as indicações de Grahah (1995) e Le Goff (1994).
- ⁸ O Ayvu Rapyta é um conjunto de mitos e preceitos coligidos e analisados por Cadogan (1959) e que funciona como memória e legislação Guarani Mbyá.
- ⁹ Pierre Clastres (1990). Nessa obra é patente que a manutenção do poético (mesmo na tradução) se desloca para o poético em escritura ocidental, silenciando o poético oral das narrativas guarani.

Josebel Akel Fares

*IMAGENS DA MATINTA PERERA EM CON-
TEXTO AMAZÔNICO*

O estudo, apresentado nesse capítulo, inicia-se pela leitura do *corpus* de narrativas do Ifnopap (Projeto Integrado “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraenense”, do Centro de Letras da Universidade Federal do Pará) e, em seguida, envolve uma pesquisa de campo realizada no município de Bragança. A urdidura do texto compreende (I) o processo de trabalho e (II) a síntese de algumas conclusões.

I

O MOVIMENTO DA ESCOLHA

O reconhecimento do material

No primeiro momento do meu projeto de pesquisa¹, pensei em coletar narrativas populares oraís em asilos de Belém e constituir um mapa do Estado desenhado pela procedência da memória dos velhos que lá residem. Mas, ao conhecer o *corpus* do Ifnopap, percebi a riqueza das fontes oraís apresentadas por este projeto e optei pela suspensão da etapa da recolha. Então, passei à leitura do material já coletado: uma primeira olhada da fruição, sem muita preocupação acadêmica. Depois passei a assinalar a produção coletada e registrada em Bragança, Altamira, Castanhal, Marabá e Belém, nos anos de 1993 a 1995. Nesta etapa, detive-me em cerca de 600 contos que o projeto oferecia naquele momento.

Os contos de assombração, incluindo viagens, encontros com a morte,

principalmente, as histórias da moça do táxi, são os de maior recorrência na grande parte dos municípios visitados. Os depoimentos em forma de histórias de vida, o cotidiano da cidade, as festas de santo, fatos inusitados, como o do crime da mala, e outras passagens históricas dos municípios aparecem como segunda maior recorrência. Contos de fadas, piadas e adivinhas, mesmo com um percentual reduzido, não deixam de aparecer no *corpus*. Salpicados de matizes regionais, alguns contos, considerados nacionais, surgem com grande expressividade. Entre eles, curupiras, lobisomens, gente que vira bicho, fogos-fátuos, mães-d'água, além de anhangás, capelolos e pés de garrafa, estes últimos especialmente em Marabá. Na mítica amazônico-paraense, quase sempre protagonizada por pescadores e caçadores, estão as matintas, os botos, as cobras-grandes ou cobras norato e os atáides.

A definição por Bragança

O movimento das mãos abandona o olhar panorâmico e tecla um *zoom* em direção ao alvo. Do close ao detalhe da boca dos contadores de Bragança, que me fazem revisitar a cidade de outrora; as palmeiras imperiais beirando o rio Caeté, a igreja de São Benedito, o trapiche dos passeios e das atracções dos barcos montam o cenário para a entrada das marujas em cena. É mês de dezembro, o mês das festividades de São Benedito, um dos cultos mais antigos da cidade, criado pelos escravos. A festa, de caráter profano e religioso, inicia-se bem antes do mês natalino, com as esmolações e ladainhas que circulam as regiões circunvizinhas em busca de donativos para o ritual. Na parte sagrada, consta o novenário e a procissão. O lado profano constitui-se da lavagem da igreja, da marujada. Diferente do auto dramatizado da tragédia marítima da Nau Catarineta, conhecido em todo Brasil, a marujada bragantina caracteriza-se pela dança marcada por um grupo de pau e corda. A capitoa e a subcapitoa comandam um espetáculo de alta poeticidade, numa ritualística de fé e de anéis cravados de tradição. A plasticidade do cenário alia-se ao figurino dos participantes – as marujas de blusa branca, saia vermelha ou azul e chapéu enfeitado de espelhos, plumas e fitas coloridas, descendo pelas costas; os marujos, personagens coadjuvantes, usam calça e camisa branca – e a movimentação cênica dá-se por conta da dança, centrada no motivo musical do retumbão. A festa evolui com almoços, leilões e muita dança – retumbão, mazurca,

valsa e o tradicional xote bragantino.

Os visitantes participam do espetáculo com a ajuda das marujas e marujos que lhes ensinam os passos. A noite avança... Em outras épocas, o apito do trem zuniria, anunciando a partida e indicando o final da festa, nesta, é o cessar do luzir dos *flashes* das câmeras fotográficas ou das filmadoras e o acionar do *stop* dos gravadores que definem o tempo do acontecimento. Os registros audiovisuais são guardados em arquivos apropriados e os registros (re)velados na memória ficam na recordação, no sentido primeiro da palavra de voltar ao coração, simulacros de uma realidade construídos pela ação da técnica ou pelo subjetivismo do imaginário.

Agora, a cidade visitada é a Bragança da mitopoética. Como em todas as manifestações culturais, as vozes espelham mesclas dos que pisaram este pedaço de solo amazônico: primeiro os Caeté, da nação Tupinambá; em seguida, os brancos e, por último, os negros, em proporção menor. No século XX, o processo migratório intensifica-se com implantação da Estrada de Ferro Belém-Bragança (1908-1965) e a chegada de um grande fluxo de pessoas, especialmente nordestinos.

As marcas deste percurso miscigenatório e de dominação branca é evidente. A festa de São Benedito, criada pelos negros em louvor ao santo padroeiro, está completamente assimilada pela cultura cabocla; no bairro da Aldeia, que pode ter a conotação dos sítios indígenas ou dos lugarejos portugueses, os casarios de feições européias convivem com uma arquitetura de resoluções amazônicas; a vila Caeté, de nome indígena, passa a se chamar Bragança, nome de santo português (Nossa Senhora do Rosário de Bragança), como a cidade lusitana. Em relação aos mitos, o lobisomem, de origem européia, assume ares de sonho, vira lobisonho e sofre os mais variados tipos de metamorfose – homens ou mulheres transformam-se em bode, porco e onça – desprezando a própria etimologia do nome: lobo + homem. A nativa matinta tem ares das bruxas do mundo medieval, mas também miscigena-se com outros personagens do lendário universal e regional. O saci e o curupira, de origens diversas, aglutinam-se em um mito com as mesmas características e compleições. Esta leitura, da predominância do elemento étnico, é minada de complicações e não se incorporará à tônica da análise textual.

Antes de seguir pelos caminhos imaginários do mundo natural, esclareço que das 259 narrativas recolhidas na cidade pólo da zona bragantina e arredores, elimino, *a priori*, os textos não-narrativos e aqueles cuja fragmentação não deixa

a leitura fluir. Posteriormente, abro mão das adivinhações, piadas, fábulas, depoimentos, assombrações, principalmente o culto aos mortos, e dos contos de fada. Encaminho minha escolha para os ditos contos míticos, aqueles que Cascudo (1983) classifica como primitivos e gerais, secundários e locais. Enquadram-se, na primeira categoria, os curupiras, os lobisomens e as mães-d'água. Os demais, na segunda categoria, que o autor chama de locais, mas prefiro chamar de regionais, pois, por exemplo, o boto é uma personagem que navega nos rios amazônicos, ao passo que o ataíde só se atola na lama bragantina. O primeiro é um mito regional, o segundo, um mito local.

Então, numa segunda instância, opto por organizar as narrativas míticas a partir do elemento de composição natural, pois, apesar de entender que esses formadores míticos se entrelaçam, percebo a possibilidade de perscrutar o som mais forte desta ou daquela matéria elementar.

Assim, a imagética do *fogo* expressa-se nas histórias de alucinação, em que as personagens alumbram-se com o fogo-fátuo. O componente *ar* surge nas aparições das bruxas e narrativas de pessoas que se metamorfoseiam em aves e encontram-se singularizadas na figura da matinta perera. As *águas* são marcadas pela presença de botos, iaras, cobras-grandes, ataídes. Na *terra* habitam seres como curupiras, lobisomens, gente que vira bicho (porco, cachorro, cobra, onça, entre outros animais terrestres) e, novamente, as matintas. Algumas personagens pertencem a mais de uma esfera, todavia há, em geral, um elemento predominante: a matinta, por exemplo, às vezes está na água, e até transita no fogo, mas sua matéria fundamental é a aéreo-terrestre.

A escolha da matinta

O objeto para o estudo verticalizado estreita-se da seguinte maneira: elemento terra; habitantes da mata; protagonista, o curupira. Como areia fina, esse motivo se esvai por entre meus dedos. Preciso de fôlego para tomar coragem de sair do porto seguro.

O *corpus* lido aponta o curupira como mito de maior recorrência entre os habitantes da mata. Esta personagem percorre todos os cantos onde o verde prolifera, assume variadas formas, denominações e se mistura com outros: é um

mito geral. A segunda maior recorrência é a matinta perera, personagem das matas, dos ares e dos rios amazônicos: um mito regional. Esta narrativa tem sido objeto temático de variadas formas de expressão artística – música, teatro, plástica, literatura – mas desconheço qualquer estudo específico sobre a bruxa amazônica. O fato de a matinta ser uma personagem de cor local, ser a segunda maior recorrência entre os mitos bragantinos e o desconhecimento da existência de trabalhos teóricos sobre o assunto são a base objetiva da mudança de rota.

UM LENÇOL DE HISTÓRIAS

Uma conversa

Um dia desses qualquer, numa conversa com uma amiga, ela me revela a sua vida de menina no interior, no Gurupi, cidade que divisa o Pará do Maranhão. Entre os relatos que faz das formas de vida de uma cidade na beira da estrada, um me interessa particularmente. Conta que era só o sol desaparecer e toda a molecada corria para a porta de uma bragantina moradora daquele lugarejo, nos idos dos anos sessenta. O que os leva aos encontros diários é o repertório de histórias que aquela senhora sabe e que narra aos ouvintes ávidos. Ali, lembra minha amiga, passa a conhecer os diferentes personagens do imaginário amazônico, até então desconhecidos da garota de sete anos. Um dia, a curiosidade infantil pergunta o motivo da contadora saber tantas histórias e, então, naquela noite, ela fez a moldura dos retratos da experiência noturna que transferia ao auditório cotidianamente.

Em Bragança, no tempo da colheita de feijão das pequenas roças, quase caseiras, os vizinhos se avizinham para ajudar a descascar os favos. Pessoas de todas as idades e sexos se reúnem em torno de um grande lençol branco estendido na sala ou na cozinha, onde se amontoam os favos e se separam os grãos. Junto com o debulhar das sementes, o debulhar de histórias nutre o trabalho e as noites se passam entre gargalhadas e sobressaltos. Na época, as casas não são tão próximas umas das outras, uma certa distância separa as pessoas, por isso, ao término da atividade, os conhecidos saem agrupados e uns deixam os outros em suas casas. E como nessa época não há os temores dos assaltos, nem outros medos materiais,

os temores das ruas soturnas e das encruzilhadas vinham do mundo sobrenatural. No outro dia, quando a solidariedade humana desloca-se para outra morada e um novo lençol branco se abre, os encontros noturnos da véspera saem da boca daqueles que vivem a dita ou a desdita.

Foi assim que aquela senhora, puxada pela mão materna, ouviu as histórias contadas nas noites do Gurupi e as assimilou.

Esse relato exemplifica um contar histórias na zona rural brasileira, o envolvimento da audiência e pontos relativos ao narrado e ao narrador.

O narrador

O lençol de histórias me leva a cenas construídas por outras vozes poéticas. Vejo o camponês na terra, vejo as lavadeiras na beira dos igarapés, vejo os serões à beira de fogueiras: espaços plenos de palavras que andam pelos ouvidos e pelas bocas, tecidos da experiência e resultado de um trabalho cooperativo construído em torno de muitos *lençóis brancos*, similar ao das penélopes nos seus teares ou ao dos oleiros, nos blocos de argila. A *artesanía* lavrada corresponde à *artesanía* poética. Os gestos repetem as marcas do social, acrescidos da vivência individual, e fazem com que a matéria ouvida seja memorizada com mais facilidade pela audiência, como lembra Zumthor (1993). O ritmo do trabalho, associado ao ritmo do contar, faz o ouvinte esquecer de si, devanear na cena, criar imagens, associá-las a pessoas conhecidas ou a momentos vividos, por isso guarda o fio do reconto. A sabedoria dos círculos dos *lençóis brancos* é a do homem que vive a terra e conhece suas tradições e histórias, é a do camponês sedentário, umas das categorias de narrador descritas por Walter Benjamin (1993).

Assim, o processo de transmissão afeta os indivíduos e as culturas de maneiras diferentes. O narrador dá o tom, mas não sabe como vai ser a recepção nos ouvidos individuais ou nacionais; por esse motivo, a variação do texto expressa o momento interior, o tempo histórico, o espaço vivencial do narrador e a memória coletiva rola permeada de singularidades.

A performance

A memória arquiva a voz poética e a gestualidade: o verbal e o visual se fundem num movimento de inteireza. A questão da performance tem sido uma das dificuldades nos estudos de oralidade; as versões escritas dos textos orais não transmitem os efeitos das pausas dramáticas, dos olhares e do gestual.

Ao sentir este embaraço, congelado, por um tempo, os registros escritos, volto à palavra do narrador gravada, sofro a impossibilidade dialógica e a falta da visualização cênica. Recuo alguns passos e chego em Bragança.

Ando em busca das vozes registradas e das performances. Os bolsistas do Ifnopap no município acompanham as andanças. Encontro alguns contadores do *corpus* selecionados, contudo outros não, alguns dos que ouvi nem constam entre os narradores escolhidos. Desolo-me. Mas os, aproximadamente, 500 quilômetros das idas e das voltas ao município fazem-me constatar o já sabido, ou seja, que jamais recomporia a cena do primeiro registro e isto, de alguma forma, alenta-me.

Nestas viagens, ouço narcisistas e gente muito tímidas, pessoas de vozes e gestos medidos, e de gestos largos e vozes tagarelas; cada um, ao seu modo, conta histórias, fala de si, da família, do trabalho e depõe sobre as origens dos relatos. Algumas narrativas são *vivenciadas* pelo contador, principalmente os que vêm da mata ou do rio; outras experienciadas através da voz alheia, a maioria avós, pais ou pessoas próximas.

Indago sobre as audiências e eles contam que a tradição do contar histórias está em via de extinção, pois não há mais público para ouvir e indicam como justificativa a falta de tempo ou o desinteresse pelas coisas do passado. Esta fala é contradita pela ação: sempre que vou ao encontro dos narradores, uma audiência está à espera, com certeza tem curiosidade em conhecer os pesquisadores e observar as máquinas, mas os adolescentes, adultos, crianças, da família ou da vizinhança, que acompanham o ato, não contêm a língua e começam a solicitar esta ou aquela peça do repertório e, ainda, interferem com *consertos* no espetáculo que se desenrola, fazem vocalizes ou solam partes do contado. A platéia conhece o repertório e também narra fragmentos das histórias em performance (provavelmente, alguns já são repassadores ou se tornarão imortalizadores da experiência de narrar).

A COMPOSIÇÃO DA CENA

Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico *As personagens*

Escolho quatorze narrativas orais para analisar a figura da bruxa amazônica. A seleção é feita a partir de critérios referentes à construção dos textos, aqueles não muito em ruína², e a recorrência temática. Aconselho-me também com os regentes na escolha das partituras para compor este concerto popular, pois há muita matinta escondida nas coxias. Além destas narrativas recolhidas em Bragança, trouxe algumas coletadas em outros tempos e em outros lugares.

A cena

Como num concerto popular de coros, os regentes sobem ao palco para contar dos seus guardados da memória. A ordem da entrada em cena é definida pela ausência ou presença da metamorfose nos seus cantos. São três os processos de aparição: 1) a invisibilidade das matintas, não há a passagem do humano ao sobrenatural ou vice-versa; 2) a passagem metamórfica, com a manifestação de apenas um elemento, o outro continua invisível; 3) a metamorfose com a presença dos dois elementos, o humano e o sobrenatural. E, como referência textual, codifico-as de acordo com a ordem de sua entrada em cena.

O método

As leituras são feitas a partir do referencial teórico solicitado pelo discurso ou pela fábula, é o objeto quem define o método. Sobre a tese em questão, Adorno (1986, p.50) atenta para o fato de que as ciências sociais não podem, por amor à clareza e à exatidão, colocar em risco o objeto de estudo; a metodologia não pode sacrificar o objeto renegando-o a um segundo plano: “Os métodos não dependem do ideal metodológico e sim do objeto”.

As temáticas, as simbologias e alegorias se repetem texto a texto. Este fator me leva a refletir sobre a necessidade de evitar repetições e redundâncias nas leituras das narrativas. Portanto, quando há recorrência deste ou daquele aspecto, tento analisar em apenas um dos contos e, caso o faça em outros, a interpretação é a partir de um ponto de vista diferenciado.

II

O dia esconde os últimos raios de sol, a noite adentra, os corpos estão em queda nas camas ou nas redes, um rasgo sonoro rompe a calma noturna: fite, fite, fuiite... O assobio não cala: fite, fite, fuiite... Os que se amam ou aqueles que descansam precisam sossegar. Então, oferecem: “amanhã de manhã vem buscar uma cachimbada de tabaco...”, de outro canto uma nova oferenda: “vem tomar café conosco, matinta perera”. É assim que o silêncio se restabelece até a aurora. Alguém já *desvirado*, virá buscar a prenda ao amanhecer. É a matinta perera.

O núcleo invariante configurador das matintas bragantinas aponta que:

- 1) a ação acontece em três momentos fundamentais: a aparição da personagem mítica desassossegando os humanos com o assobio; o oferecimento de uma prenda e o restabelecimento da ordem; a cobrança da dádiva prometida pela personagem *desvirada* e o pagamento da promessa;
- 2) a personagem mítica é multifacetada e segue num crescente que caminha da invisibilidade à materialidade. Tem-se as matintas invisíveis, as matintas pássaros e as matintas terrestres. As primeiras compreendem seres voejantes, terrenos e outros, que não se conseguem definir, caracterizam-se pela invisibilidade. As seguintes configuram-se em seres aéreos, na maioria das vezes pássaros. Finalmente, as que têm as feições diversas, entre elas a das bruxas construídas pelo imaginário popular medieval, que se pontificam até os dias de hoje;
- 3) a personagem humanizada, ou seja, *desvirada*, pode constituir-se em pessoa jovem ou idosa, homem ou mulher, branca ou negra; no entanto, a maior recorrência é de mulheres idosas;
- 4) o espaço de circulação do mito é aéreo, mas as matintas também circulam a pé;
- 5) o tempo da epifania quase sempre é noturno, raríssimas vezes o ser mítico se move à luz solar. Em relação ao ser *desmetamorfoseado*, o tempo é diurno;
- 6) os elementos mágicos capazes de calar o canto das matintas são o café ou o tabaco, e os antídotos para obstruir seu caminho vão de objetos produzidos pela cultura a vegetais plantados pelo homem.

AS CONFIGURAÇÕES DO MITO

Por uma questão de síntese, deixo de lado a categoria das matinta invisíveis, abordada no trabalho original, devido ao fato de que, de alguma forma, a maioria dos exemplos aponta marcas textuais, que descrevem a audição de um assobio que vem de cima ou que dá rasantes, de um balançar de árvore ou de um cair de folhas. Sendo, assim, possível identificá-las como aéreas ou terrenas.

As matintas aéreas

Considerando os elementos primordiais da natureza, o espaço aéreo é um dos de maior trânsito das matintas bragantinas. O aéreo, por onde passeia a personagem, é o elemento da verticalidade, é o lugar do vôo e do percurso da queda dos pássaros, ainda que a distância e a quilometragem do voejar, muitas vezes, o tornem opaco.

No bestiário das matintas voejantes, elas assumem formas variáveis e podem configurar-se em andorinhas, gaviões, morcegos ou, simplesmente, pássaros. Como entes voadores da família dos ornitomórficos, dos mamíferos quirópteros, ou pertencentes ao mundo dos espíritos, são apresentados em muitos dicionários e em alguns estudos gerais sobre a mítica amazônica e/ou brasileira.

Verbetes em dicionários:

Mati (subst.) 1) Saci (subst.). Exemplo: Espécie de pássaro. Tapera naevia, Cuculídeo. Etimologia: onomatopéia do grito. 2) Matinta perera (subst.). Exemplo: espírito da beira do rio que imita o canto do pássaro do mesmo nome. Etimologia: do nome do pássaro. (GRENARD; FERREIRA, 1989, p.99)

Matintapereira; mati, mati-taperê, nome de uma pequena coruja, que se considera agourenta [...] segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam neste pássaro para se transportarem de um lugar para outro e exercerem suas vinganças [...] A matinta perera é uma modalidade do mito do saci pererê na sua forma ornitomórfica. A matinta perera não é realmente uma coruja, mas uma cuculida, tapera naevia, também conhecida como

sem-fim (CASCUDO, 1988, p.484).

Matintapereira [var. de matinta perera, do tupi [matintape're] S.m. Bras. Amaz. V. Saci. [voc. onom]. S.m. Ave culiforme, da família dos cuculídeos. *Tapera naevia* (L), com duas sub-espécies, uma das quais ocorre ao N e L e outra no S do Brasil. Tem coloração geral pardo-amarelada, com numerosas manchas escuras na cobertura das asas, topete avermelhado, com manchas claras e escuras, garganta, sobrançelas e abdômen brancos. Alimenta-se de insetos e costuma pôr ovos em ninhos de joão-teneném. Sinônimos: matim-pererê, martim-pererê, matintaperê [...] peixe frito, peito ferido, peitica, piririguá, roceiro-planta, seco-fico, sem-fim, sede-sede, tempo-quente, crispim, fenfém. (FERREIRA, 1975, p. 899-1257)

Autores pioneiros no estudo da mitopoética brasileira, como Couto de Magalhães (1875), Veríssimo (1887), Nery (1899) e Basílio de Magalhães (1939), entre outros, associam o mito da matinta ao do saci ou a descrevem no seu aspecto ornitomórfico. As divergências, que não constituem um problema na análise, dizem respeito a que tipo de ave pertence o mito, se um cuculídeo³ ou uma coruja.

No norte prevaleceu a forma ornitomórfica e o saci se configura em um pequeno pássaro: *diplopterus naevius*, na designação científica ou alma de caboclo, na designação popular [...] Atravessando quase todas as regiões do país, este mito apresenta outros batismos, entre os quais: saperê, saterê, siriri, taperê, até maty taperê que degenerou na forma alusitanada de matinta pereira. (ORICO, 1929, p. 97-8)

O voejar do mito também se explica devido ao fato de a matinta encarnar espíritos dos mortos, como pensavam os Tupinambá:

Essa ave passava por mensageira dos parentes falecidos e seus trinos eram interpretados como ordem do além-túmulo. Não restava dúvida de que o matim tapiera era considerada uma encarnação dos mortos. Os mundurucus, aliás, dizem-no claramente, acrescentando que mesmo que, sob semelhante forma, vinham os referidos pássaros caçar em terra. O matim tapiera gozava e ainda hoje goza de inalterável reputação entre os chiriguanos. Justificavam os guaraius o temor de certas espécies de aves, dizendo que eram oriundos de terra do seu ancestral, ou seja, da região dos mortos. (MÉTRAUX, 1979, p. 57)

Esta categoria de vultos noturnos ainda pode ser analisada como produto da imaginação provocada pelo medo, pelo sono ou pelo devaneio natural do habitante das matas amazônicas.

Matintas terrenas

É no chão que passeiam as matintas fundadoras desta categoria do mito referencial. E, como muitos pesquisadores as definem aéreas, outros as têm como terrestres, ou configuram-nas nas duas formas. Os estudos citados na categoria anterior resvalam entre as classificações e apontam, principalmente, a mistura de elementos míticos.

Veríssimo (1887) discute sobre as missões religiosas que, por compreenderem a impossibilidade de impor a *fé cristã*, adulteram as regras da Igreja para obter sucesso na catequese indígena. Assim, entre os deuses tupis, sobreviventes no imaginário do homem amazônico, estão o jurupari, o curupira e o *matin-taperê*, já confundidos com a crença católica e com todos os gênios malfazejos. A matinta conformada pelo autor é um tapuinho de uma perna só, que não evacua, nem urina, sujeito a uma horrível velha, que o acompanha nas noites, a pedir tabaco de porta em porta. Revela, ainda, que a influência portuguesa lhe pôs na cabeça um barrete vermelho e que a carapuça serve de amuleto àquele que tem a sorte de alcançá-la. Sobre a senhora que o escolta, diz que canta uma toada de passarinho: *Matinta Pereira / Papa terra já morreu / Quem te governa sou eu*.

Após essa explanação, onde são visíveis o sincretismo dos mitos do saci-moleque e do curupira, Veríssimo esclarece a existência de uma avezinha nas capoeiras, que canta *matin-ta-pê-rê*, e que não é possível saber se a origem da crença indígena provém do pássaro, mas que ainda hoje se esconjura ao ouvi-lo. O autor elucida que em outras narrativas figuram-na como um velho de cabeça amarrada, como um doente, a pedir tabaco. Cita que o velho Paulico, o último descendente da tribo *Manáo*, conta que o *Manti-perê* é um feiticeiro que usa uma flauta, em que toca uma melodia que imita o próprio nome, que fere e que faz voar.

Coutinho de Oliveira (1916, p.14) compara curupiras e matintas, classificando-os como *lendas mitológicas*, entrecruza-os com outros mitos e discute sobre origem e relações com personagens do mundo europeu e afro. Cita que “Curupira,

Tatacy e Çacy ou Maty têm sido confundidos sob a denominação de Caapora, nome genérico de toda essa família mitológica” e assinala que todos habitam o mato, porém as missões deles são diferentes: o curupira protege as matas, as roças e a caça, o çacy (ou maty) faz malefícios nas estradas e a tatacy guarda os filhos, e leva-os às suas correrias.

Uma narrativa compilada por Hosannah de Oliveira (*apud*. OLIVEIRA, 1916) discute sobre a natureza das matintas, através de um diálogo entre um intelectual e um caboclo (mestre José). O primeiro defende a existência de um pássaro branco, que canta de noite, mas não faz mal a ninguém. Mestre José polemiza com fatos *reais*; para ele, as bruxas viram lobisomem ou matinta perera e esta é uma senhora da comunidade chamada Catharina. Ela cumpre o fadário, porque no tempo da Cabanagem, junto com os cabanos, fazia orgia nos cemitérios – “matinta perera são essas bruxas velhas que quando moças cometeram grandes pecados e por isso ficam cumprindo seu fadário”. E a pendenga não se conclui...

A despeito da discussão sobre as origens, Nery (1992, p.72) afirma que, etimologicamente, as palavras matinta e pereira são corruptelas de *mati e taperê* que, na mitologia indígena, significa anãozinho coxo. Considera-a um mito da terra e explica a transmutação: “Durante a noite, ouviam-se os gritos lúgubres e irregulares de um pequeno pássaro noturno, a matinta-pereira. As mães brasileiras para assustar as crianças contam-lhes que esse grito é de uma feiticeira negra ou índia”.

Galvão (1976) define a matinta como uma visagem de hábitos opostos aos curupiras e anhangás, uma vez que estas personagens são da mata e aquela frequenta lugares habitados. Diz que ela é uma crença, principalmente, de moradores urbanos, mas, mesmo assim, reconhece que, em algumas regiões, identifica-se com os curupiras e anhangás e, em outras, com os lobisomens. Informa que, como os caboclos, a matinta tem um xerimbabo, um pássaro negro, cujo pio denuncia a presença da visagem. Esta descrição aproxima-se da de Verfíssimo. Cita ainda outra configuração, a de uma mulher que deixa a cabeça na rede, enquanto o corpo vaga pela cidade⁴. Aqui, creio poder associá-la à mula-sem-cabeça. Aponta mulheres idosas como as pessoas que mais apresentam a sintomatologia fado de matinta, dentre estes sintomas observam-se um estado mofino e uma pele de cor amarela – associação da licantropia a estados mórbidos como os produzidos pela anquilostomíase (amarelão) e pela malária (febre amarela) muito disseminadas, principalmente, na área rural do Brasil.

Monteiro (1997, p.27) mostra várias faces da personagem. Uma delas se identifica com a descrita por Veríssimo e Galvão: a da velha acompanhada por um pássaro. A ave emite um assobio agudo que perturba o sono das pessoas e assusta as crianças. Além desta, categoriza a personagem em dois tipos: “com ou sem asa. A que tem asa pode transformar-se em pássaro e voar nas cercanias da comunidade. A que não tem, anda sempre com um pássaro, considerado agourento e identificado como sendo rasga mortalha”.

Um indiozinho pernetá ou um anãozinho coxo, velhas amarelonas, moradoras das áreas urbanas ou rurais, acompanhadas ou não de xerimbabos e associadas aos curupiras, juruparis, lobisomens, mulas-sem-cabeça são descrições das matintas humanizadas, que as aproximam das encontradas na região bragantinas. Mas, além dessas configurações, observa-se que, mesmo sem possuir a vassoura mágica das bruxas medievais, elas também se relacionam às descrições das práticas demonológicas. No *Malleus Maleficarum* ou *O Martelo das Bruxas*, escrito em 1484, pelos inquisidores Kramer e Sprenger – aparece esta correlação entre bruxas e demônios:

As bruxas têm sido freqüentemente vistas deitadas de costas nos campos e nos bosques, nuas até o umbigo, e a posição aparente de suas pernas e braços que pertencem ao ato venéreo e ao orgasmo, e também os movimentos de suas pernas, embora invisíveis aos passantes, demonstram que estão copulando com o demônio (199-, p.240).

O medo do poder feminino conduz a associação da mulher com as feiticeiras. Delumeau (1989) explica a complexidade e as numerosas causas das raízes do medo do homem em relação à mulher. O mistério da maternidade figura entre os principais enigmas femininos. O ventre fecundado cresce, dele nasce um ser com todas as condições de vida, de algum modo relacionando-se com o brotar das plantas e com o desabrochar das flores. A mulher aproxima-se da natureza, repete o mesmo processo em qualquer lugar, por isso conhece melhor os seus segredos, não só o de profetizar, mas o de curar ou de prejudicar por meio de misteriosas receitas. O feminino associa-se à terra-mãe, que é ventre nutridor, ao mesmo tempo que é o reino dos mortos sob o solo ou nas águas profundas. Daí, há inúmeras denominações da deusa Morte ligada ao mundo das fêmeas. Considerada impura, porque expurga o sangue menstrual, misteriosa como as lunações, ela atrai e repulsa seu parceiro, pois é capaz de propiciar prazeres e trazer toda espécie de malefícios.

Por ser propagadora de pecados e males, regras se estabelecem na sociedade machocêntrica para impedir sua passagem na história. É proibida de exercer funções sacerdotais, é proibida de tocar nas armas dos cavaleiros, é proibida de... é proibida de.... etc. O sangrar cíclico põe as rédeas na fêmea, conforme institui o macho.

Mas, aprofunda Delumeau, o despertar do medo vem do fato de a mulher ser a arbitragem da sexualidade, e também porque o homem a imagina insaciável, “comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-deus” (1989, p.313). Impede o homem de vencer o duelo sexual, de encontrar a espiritualidade. Estas são algumas das razões responsáveis por alegorizar a mulher na figura da bruxa.

O FADO

Os motivos geradores do fado vão de fatores hereditários a simbólico-alegóricos. Dois ciclos principais de metamorfoses relacionam-se à questão: por punição e por encantamento. A primeira, de alto teor alegórico, tem intenções moralizantes: o cristão viola um interdito, é castigado com um estágio de purgação do erro; reparada a falta, o ser volta à condição original. A metamorfose por encantamento lida com o elemento maravilhoso, submetido a uma categoria mais geral do fantástico, como uma interrupção do prodigioso, aterrorizante ou extraordinário no dito mundo real; os encantamentos acontecem em situações limites. Mas, os modelos, na maioria das vezes, sincretizam-se, o exemplo contém as duas situações.

Em ambos os processos, a ação vem do mundo exterior e é produzida pelas artes mágicas ou são castigos do mundo divino, contudo, há casos em que a ação é inata e está na origem dos seres.

Ginsburg (1988) estuda os *benandantis*, como são chamados em Friul as pessoas nascidas empelicadas. Carregam em volta do pescoço, por vontade da mãe, o pelico dentro do qual nascem. No futuro de camponês, não há nada de empreendimentos principesco, só o impulso da obscuridade incoercível para lutar *em espírito* pelas colheitas, na garupa de animais ou sob forma animalesca, empunhando maços de erva doce no combate às bruxas e aos feiticeiros. A igreja friulana (século XVI e XVII), sem conseguir compreender o fenômeno dos *benan-*

dantis de cultura oral e pagã, não lhes perdoa e os transforma de perseguidores a perseguidos, associando-os às batalhas noturnas dos rituais sabáticos. Os Azande⁵, analisados por Evans-Prichard, nascem com a sina de bruxos, só que, diferente dos empelicados que são *escolhidos* pela genética, trazem a substância-bruxo pela hereditariedade, proveniente dos pais.

Santo Agostinho (*apud*. SOUZA, 1995) diz que os homens sonham com Demônio que os metamorfoseiam em animais. Acredita-se, ainda, na força de transformação atribuída à ação do sonho provocado por ervas. No devaneio onírico, transfiguram os homens em seres voejantes, ou no que desejam, e, ao acordar do transe, crêem ter vivido uma realidade objetiva.

Muitas outras explicações estão na origem desta relação com o fa(r)do de uma matinta ou de outros seres míticos. Em relação à bruxa amazônica, o paradigma cristão (pecado, castigo, arrependimento e perdão) não se completa, pois não enreda o perdão e a penitência é carregada por toda uma vida terrena.

Encontram-se algumas causas, genéricas ou específicas, além das já reveladas, responsáveis pelo infortúnio: os filhos de relações ou desejos incestuosos, os filhos de transas amorosas com padres ou de pactos demoníacos, os sétimos filhos de casais que têm crianças seguidas do mesmo sexo e não são batizadas pelo irmão mais velho (se for homem vira lobisomem, se mulher, a caçula vira matinta).

Causas atribuídas à escolha da matinta no repasse da tradição ou recebidos por ignorância do oferecimento são encontradas em duas narrativas:

- 1) em Bonito, município paraense da zona do salgado, contam que a criatura que carrega a sina é portadora de um osso tirado da canela de um anjo. Ela o recebeu de uma pessoa na hora da morte e precisa escolher outra para substituí-la, repassando o osso à eleita no momento do estertor;
- 2) um outro texto conta que na hora da morte a encantada oferece algo e grita *quem quer? quem quer?* Se alguém desavisado, por ignorância, curiosidade ou ganância, responder *eu quero*, a enfadada deixa o encanto como herança à pessoa que aceitou o oferecimento.

O repasse da tradição ainda pode advir do caráter pedagógico do ensinamento. É comum as feiticeiras repassarem seus segredos aos filhos, familiares ou pessoas interessadas que elas consideram de confiança.

Baroja (199-) resume as três origens principais do carregar da sina das bruxas: ou já nascem assim ou são frutos de encarnação, ou são velhas transformadas por fórmula mágica.

Este movimento do fado, então, é resultante de fatores internos ou externos, ocasionado por fórmulas (óleos, chás, unguentos, etc.), por objetos mágicos (osso, varinha etc.), e pode ser resumido pelo(a):

- 1) punição devido à violação de um interdito; que implica o modelo cristão: pecado, castigo, perdão;
- 2) sono-sonho provocado por ervas ou pelo Demônio: um fado imaginário;
- 3) origem: os portadores trazem a sina de nascimento, que pode ser uma deformação genética (os *benandantis*) ou uma genética de hereditariedade (os Azande);
- 4) desejo da feiticeira em repassar o anel da tradição para a pessoa escolhida, ou pela escolha indesejada da pessoa que recebe;
- 5) ensinamentos da tradição a gerações mais novas.

O PERDÃO

Ele é não enredado à personagem mítica, entretanto está ao alcance do ser desassossegado por uma matinta. Para obtê-lo, oferece-se uma prenda: café ou tabaco (a mais mágica de todas). Mas, se o desejo é evitar a aproximação dela ou prendê-la, os objetos que funcionam como antídotos são outros, fornecidos pela cultura ou pela natureza, e devem ser acompanhados de terços e muitas rezas, tais como:

- 1) plantar touceiras de tajá aninga, também chamado de *comigo ninguém pode* (o de folhas verdes com pintas brancas) ou de peão roxo nos arredores da moradia, afasta a aproximação *dela*. Cals (1997) atribui aos tajás propriedades poderosas e específica a grande diversidade de formatos e de tipos;
- 2) agulhas, facas, tesouras, punhais, espetos enfiados num determinado tipo de madeira impossibilita seus movimentos. As embruxadas podem ser presas com duas rodadas de chave na porta de entrada ou em gavetas;

- 3) alho ou pimenta malagueta, dispostos em forma de cruz, mantêm a matinta à distância. Aqui, uma associação da natureza com a cultura.

O FIT, FITE, FIUTE...

Dentre os elementos invariantes da estrutura mítica, dois se sobressaem. O primeiro refere-se ao tempo noturno, o momento epifânico, devido à natureza soturna que climatiza o medo provocado pelas entidades sobrenaturais. A noite dos mistérios, dos suspenses, dos contraventores, dos perigos, dos malefícios e das trevas infernais é desestabilizada em seu silêncio pelo segundo elemento do núcleo invariante: o assobio.

O assobio é o som agudo produzido pelo ar comprimido entre os lábios, é o trinar de algumas aves, é o sibilo ou silvo agudo da serpente, é o zunir do vento. É o primeiro instrumento de sopro:

Antes dos instrumentos de bambu, dos silvos e pios abertos nas costelas e tíbias no alto Madaleniano, o Homem assobiava. Teria anterioridade a Percussão, palma de mão, batida na coxa, palmear no tórax, iniciativa dos gorilas enfurecidos. O Assobio deve ter sido a inicial [...] Haverá, ou terá existido, povo ignorando o Assobio? O Assobio aparecendo sem expressão, sem intenção, sem conteúdo? Como esquecer esse companheiro maquinal do trabalhador solitário, dando presença discreta da inspiração melódica no fio intermitente da sucessão rítmica? (CASCU-DO, 1987, p.193).

O apito humano tem várias funções: aplacar a solidão do trabalhador, possibilitar a comunicação entre os homens, ou entre estes e os animais. Há registros de que sociedades secretas africanas e as indígenas Mura (Amazonas) se comunicam através de assobios. Amigos combinam tons e ritmos para anunciar chegadas ou informar uma situação, caçadores comandam os cães ou chamam os animais pelo sibilo dos lábios, os ladrões noturnos o usam para avisar o perigo ou tranquilizar os companheiros de *jornada*. O assobio de um homem para uma mulher, ou vice-versa, pode ser entendido como desejo de cobiça. Entre os navegantes, é chamada para

o vento. Este uso é secular entre os marinheiros ingleses e norte-americanos, diz Cascudo (1988, p.82). Três longos silvos chamam, também, cobras. Os assobios num espetáculo artístico ou político significam vaias ou aplausos, dependendo da forma e da quantidade de assobiadores.

Como ato interdito, durante a noite, é violado pelo humano para atrair Demônios nas encruzilhadas, Eguns nos terreiros de candomblés. É instrumento das entidades sobrenaturais, responsável pelo desassossegar noturno do homem, quando resolvem escolhê-lo para o aperreio. É um dos elementos presentes nos mitos de assombrações, como curupiras, uirapurus, sacis, matintas... e serve para enganar aqueles que tentam localizá-los. O ludibriar do canto se faz pelas notas ora agudas, ora graves que impedem o caminhante de descobrir seus pousos.

O assobio da matinta é tão relevante quanto o tabaco e, em qualquer das formas em que se configure, ele é marca de passagem. Canto monocórdio, melancólico e em unísono é sempre sonorizado pelas vogais altas (i e u) que coincidem com as notas agudas e, mesmo que na sua forma humanizada possa ser masculina, se relacionam à voz feminina. Cantado por seres invisíveis, pelo bico do seres alados, pela boca da bruxa e até mesmo pelo ânus, é o condutor do terror notívago.

Toda esta interação expressa na constituição e na configuração da personagem retrata o processo de formação da cultura amazônica, remetendo ao conceito de nação cultural brasileira ou latino-americana⁶. Os espelhos europeus espalhados pelos países *colonizados*, muitos já estão estilhaçados, refletindo outros rostos. A subtração do nacional deixa o resíduo que prolifera em solo fértil. A metáfora do *corpo despedaçado* explica a fragmentação da cultura enquanto processo dinâmico de produção de identidades.

Apesar do núcleo invariante, que a define, a matinta perera tem personalidade múltipla e movente. Ela pode ser uma das identidades saída da alma do poeta-caboclo; pode ser o efeito dos resíduos dos espíritos indígenas habitantes do entre-lugar dos vivos e dos mortos, das aves agourentas, das bruxas medievais e das entidades vampirescas; pode conter partes da negritude do saci, da gargalhada do curupira, do fado da mula-sem-cabeça, da licantropia do *lobisonho*; pode existir para ajudar as mães a assustar crianças desobedientes, ou para a sociedade justificar a solidão dos velhos.

- ¹ Este texto é parte de minha pesquisa de mestrado em Teoria Literária/UFPa, que resultou na dissertação “Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras”, defendida em dezembro de 97.
- ² Benjamim utiliza o termo ao referir-se aos provérbios: “são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento como a hera abraça um muro” (1993, p. 221). Uso ruínas referindo-me ao excesso de fragmentação presente em algumas narrativas, que, às vezes, as deixam incompreensíveis do ponto de vista da enfabulação.
- ³ “Ave cuculiforme, da família cuculidae [...] vivem em descampados e capoeiras alimentando-se sobretudo de insetos [...] são os anus, os sacis e as almas-de-gato” (FERREIRA, 1975, p.407)
- ⁴ Betty Mindlin, antropóloga e pesquisadora dos mitos indígenas, estuda narrativas de cabeças voadoras. No I Encontro Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente (Belém-novembro/97) refere-se ao assunto, conta narrativas que se relacionam com esta. Não analiso esta configuração porque inexistente no *corpus* selecionado para o trabalho.
- ⁵ Os Azande são habitantes da África Central; os referidos na pesquisa de Evans-Prichard (1978) são os sudaneses que, tradicionalmente, têm toda uma prática de bruxaria nas relações cotidianas.
- ⁶ Escritores, críticos literários, antropólogos, filósofos, psicólogos da América latina não têm se preocupado com essa matéria. Santiago, Schwarz, Walty, Lezama Lima, Glissant, Carpentier, Barthes, Benjamim, Kristeva, Lévi-Strauss são exemplos de teóricos ou literatos que discutem os conceitos de nação e identidade nacional. Utilizo algumas metáforas criadas ou rescritas por eles.

*Eudes Fernando Leite
Frederico Augusto Garcia Fernandes*

*ORALIDADE NO PANTANAL: VOZES E SABE-
RES NA PESQUISA DE CAMPO*

I

EU SEI CONTAR HISTÓRIAS TAMBÉM: A VOZ DA GUARDIÃ DA MEMÓRIA ORAL

O pesquisador de campo está sujeito a se fascinar, deixar-se seduzir, surpreender-se e até decepcionar-se quando faz o levantamento das fontes orais. O contato com o possível entrevistado pressupõe um momento de dupla curiosidade. De nossa parte, portamo-nos como Ulisses amarrado ao mastro, castrador de suas próprias vontades, pilar de uma cultura *acadêmica*, a qual pressupõe tratar o ser humano como *objeto de pesquisa*. Do outro lado, está o entrevistado, que não entende bem o que queremos dele, disposto a apostar no jogo que propomos, sem saber o mecanismo do desafio e se haverá prêmio final. Esta dupla perspectiva, do nosso olhar sobre o possível entrevistado e dele sobre nós, pesquisadores, assemelha-se um pouco aos relatos de viajantes. De fato, gravar uma entrevista implica conhecer um mundo possível, criado pela fala do entrevistado. O viajante é aquele que se impressiona com o *novo*, com o *exótico*, com as *assimetrias*. O mundo possível, oriundo da fala *nativa*, é filtrado pelas comparações com o mundo *simétrico* do próprio viajante. Ele, então, julga, confronta, intervém, descreve e, não menos importante, se contagia. O pesquisador tenta evitar o contágio, mas não consegue totalmente. E, como o viajante, pode se fascinar com o mundo possível de seus entrevistados.

Nesse sentido, a pesquisa de campo divide-se em dois níveis: um, de levantamento superficial, que compreende a coleta de fonte *per si*. Nele, o pesquisador transforma-se em coletor, isto é, finda a entrevista ele volta a ser o acadêmico e o entrevistado um sujeito qualquer, misturado entre muitos outros da multidão. O outro nível seria o que chamamos da pesquisa participativa, compreendendo um mergulho no universo do entrevistado, experimentando suas técnicas, vivenciando seu mundo, seus sabores e dissabores. Este estágio encontra sua forma mais radical na *Etnopoesia* de Hubert Fichte. Ele leva anos de empenho, desformata-se quase que completamente do modelo acadêmico, pois não há jornada de trabalho, a não ser que seja uma jornada de 24 horas por dia, e não é estrangulado pelos prazos e cronogramas dos projetos de pesquisa.

Mas também pode haver um meio termo entre um e outro. A nosso ver, este meio termo decorre do retorno que a pesquisa pode dar à comunidade pesquisada. Assim, o pesquisador não se reduz ao coletor, ela passa a contribuir com algo, nem que seja o mero avivamento da memória oral nas pessoas que entrevista, ou mostrar o quão e por que é significativa a leitura de mundo delas. Além disso, um dos papéis da academia é conhecer a realidade das pessoas antes de propor intervenções e extensão acadêmica. Se não a universidade corre o risco de transformar a extensão num grande laboratório para teses pensadas a quatro paredes. Para tanto, cabe ao pesquisador pensar uma forma de retorno. Do contrário a memória, a identidade e a cultura popular correm o risco de virar perfumaria.

Saber ouvir seria um primeiro passo para desmanchar a barreira posta entre a universidade e a sociedade. Foi isso o que o projeto *História oral e memória: história e estórias* em seus sete anos de duração objetivou fazer. A proposta, em princípio, foi procurar uma nova leitura sobre o Pantanal. Buscava-se com isso sair daquele Pantanal do turismo, com tuiuiú, onça e jacaré, e também deslocar do centro a história dos *desbravadores*, mas auscultar as vozes de quem contribuiu e contribuía com os braços para ajudar a fixar o homem em terras ermas, alagadas ou adustas. Queríamos ouvir os pantaneiros.

Mas como todo trabalho de campo, este gerou surpresas e frustrações. As pessoas, que eram indicadas como aquelas que poderiam contribuir para o projeto, demonstravam inicialmente uma certa desconfiança. Muitas delas não compreendiam bem o que era uma universidade e constantemente confundiam-nos com

repórteres da Rede Globo, agentes de saúde e outros funcionários de governo, que fariam algum tipo de assistência ou apenas recolheriam dados. Criava-se, por esta razão, a dupla curiosidade. Nesses encontros, *quem é você?* é o tipo de pergunta que parece ficar duplicada. Enquanto a formulávamos para o possível entrevistado, ele a rebatia para nós. Não sabemos ao certo se ele entendia bem quem éramos ou o por que estávamos lá para ouvi-lo. O fato é que os encontros, na maioria das vezes, produziram resultados positivos. No final de cada entrevista, percebe-se que as pessoas recuperavam o orgulho de ser pantaneiros e também atentavam para a importância de exercitar a memória pessoal e coletiva.

No entanto, o pesquisador, ao procurar alguém que possa ser seu entrevistado, não é isento dos estereótipos acerca do pantaneiro, com os quais convive há tempos. Há em nossa imaginação sobre o pantaneiro um romantismo recorrente e inevitável, que tentamos a todo momento desmascará-lo para nós mesmos. O sertanejo e o gaúcho alencarianos ou um Riobaldo guimarasiano sempre influenciaram os nossos (pre)conceitos acerca do pantaneiro. E como o projeto começa de dentro para fora, da universidade para o campo, estes preconceitos nos levaram a procurar, num primeiro momento, velhos, empregados, nativos e, sobretudo, homens. No decorrer do levantamento de fontes orais vimos que não apenas os velhos eram indicados, mas pessoas que exerciam algum tipo de liderança. Não à parte, foram surgindo empregados que se tornaram patrões, pessoas vindas de outros Estados que se identificavam ou não com a cultura local e proprietários de fazendas. O estereótipo preconcebido acerca do pantaneiro foi aos poucos se desfazendo e dando espaço para mais pessoas, o que significava também uma representatividade mais espalhada da cultura local.

O caso mais significativo no processo de agregação de vozes foi a inserção das mulheres no grupo de entrevistados. Somá-las ao conjunto de vozes corresponderia a trazê-las para uma posição de destaque dentro da cultura popular pantaneira, recuperar sua auto-estima e deixá-las mais desinibidas. Numa dissertação na área de Antropologia sobre o homem pantaneiro, cujas pesquisas remontam à década de 1990, Álvaro Banducci Júnior atribui às mulheres um certo confinamento às tarefas do lar e também da *casa grande*. Na fazenda, em relação ao trabalho, elas subdividem-se em dois grupos: as assalariadas, que limpam a sede, podendo ser encarregadas também das roupas e da cozinha e as não-assalariadas. De acordo com Banducci Júnior:

Mulheres não assalariadas, além de exercerem as tarefas domésticas, o que inclui cozinhar e, muitas vezes, rachar lenha, lavar a roupa da família, educar os filhos – incluindo a alfabetização – e alimentar animais domésticos, ainda realizam trabalhos “para fora”, ou seja, lavam roupas dos peões solteiros, cozinham temporariamente para a casa grande, costumam e fazem doces e queijos para vender. Ela conta sempre com a ajuda dos filhos, principalmente das meninas, que muito cedo iniciam-se nos trabalhos domésticos. (1995, p.55)

Como se percebe, o trabalho ajuda a delinear e a separar o mundo masculino do feminino. Se às mulheres cabem, principalmente, os afazeres domésticos; aos homens são prescritas tarefas mais rudes e, por conseguinte, requisitam deles um comportamento viril nas lidas de campo. A doma, a caça, a pesca, a condução de gado são algumas das atividades desempenhadas pelos peões. O trabalho, por sua vez, modela o homem para uma atitude frente ao mundo, uma maneira de se relacionar com as coisas que o cercam, a necessidade de criar e compartilhar saberes específicos. Dessa forma, isto nos levaria a tomar como principal pilar para toda problemática do gênero a questão do trabalho. Porém, não são apenas as funções desempenhadas pelas pessoas que engendram toda uma representação cultural; os reflexos desses comportamentos, os mecanismos pelos quais operam estes saberes e as relações de poder no cotidiano ajudam a matizar a coexistência dos mundos masculino e feminino no Pantanal.

O problema é que quando direcionamos o olhar para as relações humanas no Pantanal, estamos preocupados com atividades específicas, que trazem conjuntamente todo tipo de problema subjogado ao mundo moderno; seja devido aos avanços tecnológicos, seja devido às condições subumanas em que se encontra a grande parte dos trabalhadores pantaneiros. A ênfase recai então sobre os condutores de boiadas, que perdem espaço para os caminhoneiros; ou sobre os isqueiros, que fornecem aos turistas todo tipo de isca, arriscando suas vidas à margem de corixos, baías e rios; ou ainda os pescadores que dependem do peixe para sobreviver e são pressionados pelo governo e entidades de defesa do meio ambiente. Estes são alguns dos dilemas que se colocam à sociedade hodierna, em que devemos equalizar o papel da cultura local, as agressões sofridas pelo meio ambiente e a aceleração do mundo capitalista-cibernético. Nesse sentido, o homem ocupa espaço de destaque em relação à mulher. Pois, geralmente, estas atividades, que mais chamam a atenção do pesquisador da Antropologia, Sociologia ou História, são exercidas por eles.

Todavia, enquanto nos referimos a uma cultura local, esta deve ser percebida

em sua macro e micro estrutura. O projeto *História Oral e Memória*, ora citado, assegurou uma amostragem desse universo; entender a cultura pantaneira em suas várias representações de mundo e; ao mesmo tempo, procuramos analisar o imaginário das pessoas captado pelas lentes e microfones. A saída para o campo logo nos levou aos homens. A maioria apresentava o seguinte perfil: velhos, peões, condutores de gado ou camponeses aposentados. As indicações nunca nos levaram a uma mulher. Aos poucos fomos percebendo que, além do trabalho, o confinamento ao lar contribuía para que a mulher fosse menos ouvida que o homem. Não somente no Pantanal de antigamente mas também em todo sertão brasileiro, parecia haver uma certa inibição da mulher em conversar com homens que não fossem seus familiares. A chegada de um estranho correspondia a sua imediata saída do local, deixando ao marido a responsabilidade de fazer as vezes da casa. São inúmeros os relatos de viajantes que apontam isso. Entre os relatos de estrangeiros sobre o Pantanal, destacamos o de um polonês empalhador de pássaros, Waclaw Korabiewicz, que há uns 50 anos atrás, ao ser hospedado por um fazendeiro tradicional, fez os seguintes apontamentos sobre as mulheres:

De tempos em tempos ela [a esposa do fazendeiro] aparecia na porta [da cozinha] e perguntava o que nos serviria. Era costume a mulher comer separado fora do ambiente. Desta forma, percebe-se que a influência dos mouros estendeu-se através dos tempos e atravessou oceanos. (199-, p.54)¹

Ou ainda:

Toda família estava presente, toda agrupada e apertada em torno da mesa e sorrindo. Na mesa pinga, em pé, Tadeu oferecia aos outros comensais um copo de cachaça. Já em plena escuridão ele seria capaz de encontrar e recuperar a garrafa! Lamentavelmente, a esposa de Rodrigues e sua jovem e bonita irmã deixaram rapidamente a sala. Elas não costumavam ficar por muito tempo na companhia de homens. (Idem, p.66)

A influência moura, detectada por Waclaw Korabiewicz, pressupõe um comportamento servil da mulher em relação ao marido, servindo inclusive aos hóspedes dele, sem porém trocar experiências, resguardando-se num ambiente de maioria feminina. O fato é que se à mulher cabe a educação das filhas, natural é que este comportamento se reproduziu no seio de muitas famílias pantaneiras. No depoimento de seu Waldomiro de Souza, um dos entrevistados do projeto,

é assinalado o valor da mulher pantaneira em detrimento da doutora, criada na cidade. Para tanto, ele narra o seguinte episódio:

A dotora casô com criadô de gado, falava seis idioma de língua. Ele tinha uma fazenda e um jipinho, né? Albuquerque. Botô seis empregado na casa. Dotora, né? [...] A empregada 5 hora vai embora todo dia. Ela ficô sozinha na casa. O marido chega da fazenda dez hora da noite, debaixo de chuva, a bota campera té aqui pura lama. A ropa tudo molhada. Dia inteiro sem comê lá. Chegô lá, veio, bateu na porta. Madame levanta pisando em ovo, né? Abriu a porta. Ele entrô, sentô lá na sala e mandô ela puxá a bota. Ela pegô uma toalha e lavô a bota. “Mas tá sujo bem!”. Toalha na bota, puxa a bota. Ele jogô lá no meio da sala.

— Ô bem! A sala tá passado cera!

— Isso que me importa!

— Bem, amanhã a empregada limpa.

— Pior é que eu tô molhado, cum fome. Num comi nada hoje. Me dá roupa limpa pra mim vesti. Tomá um banho, trocá essa roupa.

Botô foi a mão na cabeça e saiu de trote: toc toc toc. Pra lá pra cá. Foi lá no guarda-roupa, olhô o guarda-roupa, num tinha uma roupa limpa pra ele vesti.

— Ô meu bem, num sei onde que a empregada botô a roupa.

Ele disse: olha aqui, quem que tem o direito de prepará a minha roupa? É minha esposa ou é minha empregada?

E agora? Ela muntô no porco, é certo? Então, pra que que vale um cerimônia? Uma pessoa estudada?

O que pode para nós, hoje em dia, soar como um discurso machista, autoritário e conservador é, dentro do ponto de vista de pantaneiros antigos, uma tradição e uma forma de estabelecimento dos laços familiares. O costume apontado por Korabiewicz na década de 1950 pode ser notado ainda na década de 1990. À prescrição das atividades soma-se a restrição do contato com homens, principalmente os de fora, a não ser que sejam crianças ou, como já afirmamos, parentes.

A repercussão disso na pesquisa de campo pode ser sentida à medida que, ao serem entrevistados seus maridos, as mulheres ou filhas mais velhas se afastam, indo para a cozinha preparar o café. Pouquíssimas são as vezes em que elas aparecem, apesar de a ausência delas não se constituir como uma regra. É graças a esta flexibilização do rígido costume tradicional que, em nosso projeto, surgiram algumas vozes femininas. O caso mais curioso foi o de Dirce Campos Padilha, filha de um

dos entrevistados, que ao término da entrevista com o pai, saiu de dentro de casa e nos interpelou dizendo: “eu sei contar histórias também. Se vocês quiserem eu posso gravá uma entrevista”. Aquilo para nós veio como uma recompensa, pois como a amostragem não tinha uma preocupação quantitativa e sim qualitativa, a entrevista de Dirce apresentou uma enorme qualidade na forma de compor suas narrativas, trazendo informações significativas, que muito ajudam a compreender melhor a cultura popular pantaneira.

Cabe observar que outras duas mulheres deram seus depoimentos, no decorrer dos sete anos de duração do projeto, em situações mais ou menos parecidas. Um dos casos, trata-se da esposa de seu Natálio de Barros, que foi requisitada pelo contador para confirmar uma situação e em cima da história do marido amarra um outro caso, sobre o mesmo tema. Outro, foi dona Ana Rosa que, pelo fato de a entrevista com um vaqueiro ter sido feita em seu rancho, não poupou comentários e observações, participando ativamente com causos e depoimentos, o que nos obrigou a mudar fortuitamente o roteiro da entrevista. Mas estas duas entrevistas apresentam um caráter mais interventivo, não figurando como um depoimento exclusivo. No caso de Dirce, na sua entrevista de História Oral de Vida, realizada em 1995 na cidade de Corumbá (MS)², manifestam-se aspectos muito semelhantes a de outras narrativas contadas por homens que constituem o imaginário pantaneiro. Poderíamos nos perguntar, em que o relato feminino diferencia-se do masculino? A nosso ver, esta diferença não se situa numa questão de gênero. Os mitos e lendas contados por Dirce são recorrentes em outros entrevistados, porém a maneira de arquitetar este mundo imaginário e a forma como o transmite para seus ouvintes traz aspectos peculiares.

A leitora do universo masculino

Uma das características do contador de histórias pantaneiro é a capacidade de interpretar os fenômenos a sua volta. Por exemplo, em 1948 um menino ficou vinte e um dias perdido em campo aberto, foi encontrado, segundo diversos contadores, limpo, alimentado e gozando de perfeita saúde. Para os pantaneiros, este fenômeno se explica por que há no Pantanal um protetor das matas chamado mãozão, que além de espancar os lenhadores e caçadores, que entram sem pedir

autorização para ele, rapta crianças, não permitindo que elas retornem ao convívio dos seus familiares. O pantaneiro adquire, então, uma forma peculiar de interpretar os fenômenos a seu redor. Ele emprega a tradição oral para entender acontecimentos aparentemente fantásticos. Leitura aqui é entendida enquanto leitura de mundo, isto é, capacidade de o indivíduo explicar/interpretar a partir de seu universo cultural o mundo ao seu redor. Esta leitura de mundo está contagiada pela tradição oral, que a todo momento é requisitada, fornecendo subsídios para interpretação de fenômenos. A tradição, por sua vez, pressupõe um convívio entre as pessoas, uma troca de experiências, em que a narrativa artesanal (tão discutida por Walter Benjamin, no clássico ensaio sobre o narrador) faz-se presente.

A narrativa artesanal também fica condicionada à troca de experiências, o que resulta em acontecimentos que passam a ser narrados por tabela. Nesse sentido, a leitura de mundo estreita para uma leitura da narrativa de outrem, o que também não invalida a percepção cultural do contador sobre o mundo. Para tornar as coisas mais claras, façamos o depoimento de Dirce:

Sem ser o currupira e o saci, existe mais uma. Só que ela é... como que se fala? É uma fada! Lá na fazenda do meu avô, ele saiu pra caçar, porque meu avô já faleceu. Faleceu já tem uns três meses atrás, sabe? E ele tava contando pra nós que ele saiu pra caçar, ele mais um colega dele, né? Pegaram dois cachorro e foram pra caçar caititu, que tava batendo muito, comendo muita mandioca, sabe? Aí, foram. Aí, chegando lá, o caititu entrou dentro de uma loca, sabe? Uma loca assim, vamos dizer, essa casa aqui [aponta para os arredores da casa], só que a portinha pequitinha, sabe? Onde eles entram tudinho lá pra dentro. Aí, meu vô entrou baixadinho, baixadinho. Deixou a espingarda dele lá fora com o colega dele, né? E entrou junto com a garrucha dele, né? E a faca na cintura [põe a mão esquerda para trás como se estivesse pegando uma faca]. Aí, ele entrou pra dentro da maloca e viu que tava tudo limpo, sabe?! E o meu avô não sabe pra que onde foi o caititu, não sabe pra onde que entrou, né? Ele viu ele entrando ali dentro daquela loca. Aí, diz que ele falou - cansado que tava, viu uma pedra assim do lado, né [aponta para direita], tudo limpinho!

— Vou sentar aqui um pouquinho, vou tomar um fôlego, né?

Cansado de correr atrás de bicho, né? Ele sentou e ficou assim [muda a expressão, como se estivesse curiosa]:

— Uai! Tudo limpinho aqui! Parece até que mora gente aqui [ar de inter-

rogação], né?

E ele falou assim, né? Num tom alto, né? E ela virou e falou assim pra ele:

— Uai! você está aí?

Ela falou, né? Eu acho que talvez ela não apareceu pra ele naquela, porque ele tava armado, entendeu? Deve ser, ou ele alembrou da faca na cintura, ou alguma coisa, né? Talvez ela queria falar com ele, ela era dona daquele lugar. E ele só escutou a voz, sabe? Voz de mulher! Porque fada encantada aparece quando quer, né? Aí, ele assustou e falou:

— Uai! Quem que é? Quem tá aí, né?

Aí, diz que ela ficou quieta, enjoou de chamar, mas ninguém respondeu, sabe? Ele só escutou neste tom, sabe? Diz que era uma voz. Uma moça muito bonita, sabe? Pela voz tão delicada! Aí, diz que ele saiu pra fora, comentou com o amigo dele:

— Lá mora uma moça, porque perguntou ‘cê tá aí?’, né?

Aí, ele saiu e voltou pra casa, ele falou:

— Eu vou voltar noutro dia, né?

Diz que ele foi lá, menino, enjoou de procurar o lugar onde ele foi, não encontrou mais, não encontrou! Talvez vai ver que era só pra ele, né? E ele não devia de ter comentado com outra pessoa, né? Enquanto não soubesse.

A narrativa de Dirce, ao se encontrar mergulhada num acontecimento de vida, relatando algo que lhe chama atenção no passado, filia-se ao tipo de história com que fazemos uso em nosso dia-a-dia, seja nas filas de banco, nos encontros mais casuais, nas mesas de bares, nas rodas de tereré... A narrativa transmitida dessa forma sociabiliza as pessoas, torna-as próximas. Diferente da história da Gata Borralheira, que mesmo com seus encantos, capaz de atrair a atenção de qualquer ouvinte, mantém um certo *mascamamento* por parte de quem a narra, a narrativa de fada acima põe seu narrador a nu, isto é, contá-la subtende-se falar de si e também do *como-viver* e do *como-fazer*. Daí, entornada no mundo verossímil ao invés do faz-de-conta e misturando o narrado com o narrador, a narrativa revela o sujeito que a conta, suas lembranças, traços de seu caráter, em suma, ela dá uma identidade a quem conta.

Assim sendo, toda narrativa é um ato de *criação*. Porém esta afirmativa traz consigo uma ambigüidade, cujos significados devem ser respeitados. O primeiro é de que a narrativa é criada enquanto um processo de leitura de mundo; o outro é de que a narrativa cria algo na medida em que constrói uma representação de mundo.

O primeiro significado diz respeito às formas pelas quais surgem as narrativas. No relato de Dirce há uma apropriação do que ouviu, indicando a maneira como a narradora recebeu o relato: “ele [seu avô] tava contando pra nós”. Nesse sentido, poderíamos induzir que ocorre uma disposição por parte de Dirce para responsabilizar seu avô pela autoria do relato. Esta é uma técnica muito comum entre os contadores pantaneiros. O contador, para perceber se seu ouvinte é capaz de aceitar o mundo possível que ele lhe abre, tende a implicar uma terceira pessoa, que teve contato com um mito. Daí, se o ouvinte não manifestar nenhum descrédito, ele passa a relatar a narrativa em primeira pessoa. Se assim entendermos, Dirce seria o narratário, uma espécie de leitor idealizado pelo narrador. Mas esse não parece ser o caso de Dirce, pois à medida que vai narrando, crivando com detalhes de situações, imaginando, verbalizando ou gesticulando as cenas, ela reivindica a autoria e modifica o narrado.

Ao implicar seu avô como protagonista do que narra, Dirce também demonstra o contato que teve com o universo masculino de contadores na infância. Logo, Dirce se coloca como uma leitora deste universo aberto pelo seu avô.

Mas como o lia?

Em seu depoimento, essa influência do avô parece ter ficado restrita à infância.

Eu num tive tempo de ficar com meu avô pra contar essas história, eu queria escutar mais, aprender mais, sabe? Mas eu num tive tempo porque logo fui pra Corumbá, pra casa da minha prima ler, pra estudar, fazer alguma coisa, entendeu?

São, portanto, lembranças de infância, que foram (re)elaborando-se através dos tempos. A leitura aqui encontra dois pontos distintos: o da infância e o do momento da gravação da entrevista, quando a contadora encontrava-se, já com dois filhos, por volta dos 30 anos. Durante a infância, é possível que este relato tivesse um significado especial para Dirce, que fosse condizente com alguns de seus sonhos de menina, que lhe abrisse um mundo encantado onde todos os desejos se realizassem, mas já adulta a leitura tende se revelar em outro contexto, portanto com um significado especial, inclinado mais para a construção da identidade. É nesse contexto de adulta que podemos falar em uma leitura do

que seu avô lhe contava. Não à parte, ao interpretar a narrativa em um outro momento de sua vida, Dirce recria aquilo que ouviu de seu avô. A leitura torna-se, então, uma criação.

Dotando esta análise de um senso pragmático, poderíamos afirmar que esta criação reside no fato de a narradora imprimir marcas na narrativa, que são reveladas pela sua onisciência. Esta onisciência, que cobre o campo de atuação das personagens, revela-se ainda na minuciosa descrição do espaço. Quando alguém nos conta algo, utilizando apenas a linguagem verbo-gestual, somos forçados a criar as imagens em nossa mente. Do contrário, se assim não procedemos, é porque a história possui pouco sentido para nós. Dirce vai além. A leitura que faz do que seu avô lhe contou a leva a imaginar a situação, exprimir a consciência da fada [“Eu acho que talvez ela não apareceu pra ele naquela, porque ele tava armado, entendeu?”] e a do avô [“E o meu avô não sabe pra que onde foi o caítitu, não sabe pra onde que entrou, né?”], ainda, traçar uma opinião a respeito da trama [“E ele não devia de ter comentado com outra pessoa, né? Enquanto não soubesse”]. Ela lê o universo de seu avô incorporando o que ouve de tal forma que se torna parte do que narra. Ou seja, a voz do narrador Dirce já é indissociável do narrado.³

Autoria e identidade

Esta inclusão de Dirce no relato demonstra que a leitura possibilitou a sobreposição de autora-leitora. É como se o relato já não pertencesse, e efetivamente não pertence, mais a seu avô, mas ao seu leitor-ouvinte, que cria em cima do que ouviu. A autoria, processo pelo qual vão se sobrepondo autores pela identificação do ouvinte com o conteúdo, ajuda a narrativa a se perpetuar através do tempo, inserindo nela mudanças e adaptações necessárias aos novos contextos e às situações em que são invocadas. A ela filia-se uma outra categoria que é a autoridade. Há entre a autoria e a autoridade elementos diferentes: enquanto a primeira só existe como leitura (acerca do que se ouve), a segunda se articula pela necessidade de a narrativa (como produto de uma leitura) surtir efeito sobre o ouvinte.

Dirce imprime uma autoria ao, entre outras coisas, inserir-se como parte

da narrativa. Sua autoridade, por outro lado, revela-se pela repercussão que esta narrativa possa ter no seu ouvinte. Em outras palavras, não basta narrar, é necessário que o público acredite naquilo que se narra; é daí que decorre a autoridade. Quais são os artifícios no caso de Dirce?

Em alguns contadores esta autoridade apresenta-se de modo muito explícito ao enfatizarem: “isso, é verdade! Eu assino e escrevo em baixo!”. No relato sobre a fada, isto se dá de uma forma bem mais sutil, mas não menos eficiente, que é o recurso da proximidade entre o enunciado e as coisas ao redor do mundo do narrador. Ao trazer elementos do cotidiano, como a caçada e a razão para caçar [“que tava batendo muito caititu, comendo muita mandioca”], a confirmação da existência da personagem principal, a exemplificação de elementos do espaço (como a loca) e os gestos e as expressões, que trazem a narrativa para o presente, a narradora aproxima o fato do verossímil e criva seu enunciado com a plausibilidade de que tudo aquilo que conta realmente aconteceu. Assim procedendo, Dirce estabelece uma ligação com seu ouvinte, pela empatia (devido à proximidade entre o mundo do ouvinte e o mundo possível criado pelo enunciado).

Esta autoridade, no entanto, não reside apenas na narrativa, pois tomamos narrativa aqui como um recorte da entrevista. Nesse sentido, em diferentes momentos do contato estabelecido entre o pesquisador e o contador esta autoridade se faz presente. A própria interpelação da contadora “eu sei contar histórias também...” já a revela portadora de um saber, exercido como prática cotidiana, que a credencia para ser uma porta-voz entre as pessoas que a este mundo criado pela narrativa se julgam pertencentes. A autoridade exerce-se com a prática de um saber diferenciado, pois leva em conta a experiência, a observação e o lado mágico da vida. E assim diferencia-se e, às vezes, contrapõe-se a outras formas de saber, como é o caso em que ela enfatiza, ao ser questionada acerca dos mitos que habitam a água, o mundo mágico:

Cê acha que existe alguma cidade de dentro d'água que a gente num sabe? Se existe, talvez pode ir pra lá e num matar, entendeu? Pesquisar como a gente pesquisa sobre a água, sobre os bicho que existe na água, entendeu? Eles também deve de ter curiosidade sobre nós que vivemos aqui sobre a terra, entendeu? Pode pegar pra levar pra pesquisar. Porque a gente num sabe a ciência deles, o que que eles pensam também, né? Mas que existe, existe! Criança assim pequeno que vai tomar banho, de três, quatro ano, ele pega

e leva pra fora... pra água e ninguém nunca mais acha não! E talvez se ele matasse... você falou certo. Talvez se ele matasse, ela boiava, né? Mas só que nunca ninguém encontrou, entendeu? Ele levou e desapareceu mesmo! Agora se encantou pra virar como eles, isso também [faz um ar de interrogação] eu num sei. Fica pontinho, pontinho e... sei não!

Nesse caso, a distância entre o *saber da ciência* e o *saber mágico* assinala uma diferença fundamental quanto à representação de mundo. A narrativa ajuda a construir uma identidade e, dessa forma, ela exerce sua outra face criadora⁴.

Portanto, a identidade que se faz existir pela voz de Dirce unifica os mundos masculinos e femininos, desperta para um sentimento coletivo; percorre através dos tempos, pois o saber torna o ouvinte narrador (ou o narratário, narrador) e dá um sentimento de coerência e unificação entre as falas. Assim, tanto a mulher como o homem tornam-se partes de uma mesma moeda. Sem uma delas uma moeda não seria uma moeda.

II

O NARRADOR PANTANEIRO: SABERES E IDENTIDADE

A voz de Dirce congratula-se, paradoxalmente, com muitas outras falas armazenadas em nossa busca de conhecimento sobre o pantaneiro e suas histórias. Nesse percurso avistamos outras vozes que, após algum tempo, parecem tecer algum tipo de polifonia cujo sentido espraia-se pela memória encharcada de experiências naturais e sobrenaturais. Mas estas vozes são formas de trazer – parcialmente – fragmentos de um passado, de vidas e de mortes, ocorridas em um local peculiar, exótico e variegado nas suas características. É pois preciso lembrar algo sobre esse palco de experiências e de memórias, ou seja, apontar o panorama.

A imensa planície conhecida como Pantanal, cujas bordas estendem-se pelos territórios boliviano e paraguaio, sendo ali denominada como *Chaco*, encerra em suas áreas muito mais seres do que aqueles tão expostos na mídia: aves, peixes, répteis, mesclados à flora deslumbrante. No território brasileiro o Pantanal ocupa

uma área de 140.000 km², aproximadamente, nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Desse total, dois terços estão encravados no Mato Grosso do Sul.

Nesse imenso território, que até a chegada dos brancos europeus (espanhóis e portugueses) foi domínio de Guató, Payaguá, Guaikurú e de vários outros povos, hoje habitam populações voltadas para várias atividades econômicas, com destaque para a pecuária, a pesca e o turismo. Visitada por viajantes ligados à Espanha nos séculos XVI, XVII, no XVIII a região pantaneira foi definitivamente incorporada à coroa portuguesa por força dos tratados e, sobretudo, em decorrência da colonização lusa consolidada desde a descoberta das minas cuiabanas na segunda década do século XVIII.

Nesse texto, um passeio pela memória de alguns habitantes comuns do Pantanal, importa focalizar alguns elementos que caracterizam hábitos e práticas na experiência cotidiana do homem pantaneiro em seus contatos com a natureza. Nessa tarefa, tomamos como referência trechos de entrevistas realizadas com habitantes da região do Pantanal próximo à cidade de Corumbá (MS).

Outra das personagens anotada aqui é um pantaneiro que viveu por longos anos em fazendas no interior do Pantanal. Na verdade, o palco de grande parte de sua vida foi fazendas no interior da planície pantaneira e se hoje habita a cidade, isso ocorre mais por imposições familiares e de saúde do que por opção. O senhor Osvaldo Pereira de Souza – Vadô, 75 anos – revelou-se um narrador primoroso, um intérprete das histórias adormecidas em sua memória, que ao serem revisitadas recobrem-se de tonalidades visualmente suaves e sedutoras.

No conjunto “bricolado” de histórias desse homem voam bruxas, surgem curupiras, atuam pombeirinhos, aparecem assombrações de várias ordens, fantasmas atemorizam pessoas, contracenam mãozões, demônios têm funções, lobisomens e outros habitantes do imaginário popular brasileiro percorrem o espaço mítico-legendário pantaneiro, estabelecendo interfaces com o mundo idílico do ecoturismo. Essas histórias interagem com as referidas na fala de Dirce, auxiliando-nos na composição de um diálogo entre personagens que não se encontraram pessoalmente.

Estas páginas não comportam o detalhamento das histórias: faltariam espaço, tempo e capacidade para reinterpretá-las!⁵ Destacamos apenas uma, em especial, que expõe uma das várias aventuras do “seu” Vadô juntamente com um vizinho, cuja habilidade em metamorfosear-se em lobisomem provocou o assombramento do narrador, resultando no fim das relações fraternais entre ambos. Eis a sinopse:

alertado por um terceiro a respeito da transfiguração desse amigo, o senhor Vadô sempre nutriu dúvidas acerca de tal possibilidade, mesmo quando um outro seu amigo e vizinho fora atacado por um certo animal estranho e imediatamente identificado como sendo um lobisomem. Nesse conflito a salvação do amigo agredido ocorreu pela pronta e eficaz intervenção do senhor Vadô.

Alguns dias depois, ao visitar o homem que supostamente demudava-se em lobisomem, viu-se o senhor Vadô recebido na residência do antigo amigo de forma rude e hostil. Deduziu que tal atitude ocorreu por conta do enfrentamento verificado entre o lobisomem, seu outro vizinho e compadre, e o narrador, o senhor Vadô. Ao refletir sobre o assunto, o senhor Vadô disse:

Como [é] que pode um homem [virá] um lobisomem? Mas, um homem acho que num pode virá! O quê!!! Virá lobisomem! Quem dera eu virá Jesus Cristo!

Mas explicações para esse pantaneiro, peão-de-fazenda, pescador, caçador e contador de causos os quais assemelham-se a uma rapsódia ou a capítulos de sua vida, não se assentam apenas no sobrenatural. Desconfiado e arredio em relação às coisas de Deus, o senhor Vadô, lá pelas tantas da entrevista, assim afirmou:

Porque eu num acredito assim em muita coisa! Se o senhor falá de Deus... eu tô até achando que num existe Deus. Eu num tenho muita fé! Eu sô uma pessoa muito distante. Eu gosto de vê pra podê falá! Eu gosto de vê pra podê falá! Esse negócio de falá: — É porque Deus, não sei o quê... Sabe no que eu acredito muito? É na terra! Essa terra que nasceu pra nós criá. Nós come da terra. Sai a água da terra, nossa produção é da terra... Esta terra eu tenho como meu Deus. Porque tudo aqui é o nosso mundo! Aonde que o senhor faz a necessidade, que o senhor faz tudo, que o senhor come arroz, come feijão... Eu falo essas coisa, mas num sei como que pode sê, como que num pode sê. Mas a terra aqui é meu Deus.

Em princípio, sob o impacto dessa afirmação, o senhor Vadô poderia ser tomado como um ímpio. Contudo, no transcurso de sua entrevista encontro várias pistas que encaminham a localização do contador entre os agnósticos; crente que é da necessidade de conhecer pormenorizadamente os fenômenos, encontrar neles alguma lógica satisfatória como responsável por sua ocorrência. Mas o agnosticismo

não é a única forma de pensamento sistematizador verificável na fala do senhor Vadô. Mais tarde, ao abordar outra ocorrência do sobrenatural, ele fez a seguinte observação: “Olha, pur isso que eu falo pro senhor que nós temo que te fé”! E, logo após, complementou: “Aí que eu falo pro sinhô, isso que tô falano pro sinhô, se eu tivé mintindo eu quero que Deus me tire isso [indica seus próprios olhos] aqui agora”! Como é possível compreender essa cosmovisão – para emprestar um conceito significativo para os novos historiadores? Talvez o senhor Vadô não tenha as mesmas características do moleiro Menocchio, perseguido pela Inquisição do XVI, cuja visão de mundo foi brilhantemente dissecada por Carlo Guinzburg, embora seja possível encontrar nas suas histórias todo o vigor da cultura popular ladeada pelos animais e plantas do Pantanal.

Um outro entrevistado, o senhor Roberto dos Santos Rondon, conta sua estratégia – o senso comum define como simpatia – para enfrentar a força da natureza manifestada na picada de uma cobra. Situação ocorrida no percurso de uma viagem em comitiva, cuja finalidade era conduzir bovinos, coube a ele executar a serpente e transformá-la em antídoto:

[...] matei a cobra. Ela era tão grande que do segundo fio de arame de cima da cerca esbarrava o rabo dela lá no chão! Dependurei ela de cabeça pra baixo pra o veneno não subi pra pessoa né! Então você pega e tira o coró dela, um parmo e coloca na parte onde ela picô. Aí ela puxa o veneno na pessoa!

Keith Thomas demonstrou como em determinado momento da Idade Moderna – na Inglaterra Tudor e Stuart – foi criada a concepção de que na natureza o homem tinha à sua disposição as outras espécies, para atendê-lo em suas necessidades: “As plantas foram criadas para o bem dos animais e esses para o bem dos homens”. (THOMAS, 1996, p. 21). As dificuldades por conta das distâncias, a grande quantidade de pequenos animais peçonhentos colaboraram para que as reações frente ao perigo transformassem o motivo da ameaça em antídoto provisório ou, em certas circunstâncias, no único possível. A natureza produz, abriga e oferece o perigo ao homem, mas simultaneamente contém o antídoto, revela a alternativa para o mal causado. Surge aí a capacidade humana de conhecer a natureza e suas alternativas, transformando-a para que a espécie resista.

Parece-nos que procurar um conceito definitivo para caracterizar as concepções desse pantaneiro pouco contribuiria para alcançar características culturais

de seu meio social. A mais vistosa dessas características é a oralidade. É por meio dela que parte importante dos hábitos e crenças pantaneiras sobrevive às ondas da modernidade que não deixou a região à parte. Em toda a entrevista o senhor Vadô esbanja sua habilidade de dialogar, explicitando valores, detalhando situações, perseguindo a atenção e o convencimento de seu ouvinte. Cabe retomar Benjamin ao assegurar que

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (1987, p.198)

O senhor Vadô corresponde em parte às características do narrador benjaminiano, especialmente no referente ao recurso à oralidade como estratégia de transmissão de saber – e cultura –, como na capacidade de comunicar sua experiência à posteridade. Porém, seu universo ou palco de sua vida foi o Pantanal e as fazendas de gado que integram essa região. A integralidade da entrevista realizada com o senhor Vadô reforça a idéia de que a oralidade é viés imprescindível para o pantaneiro, principalmente os que não integram os segmentos proprietários no Pantanal, não apenas para revelar suas opiniões, mas também objetiva manter vínculos culturais. Novamente cabe recorrer a Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. (1987, p. 205)

Dessa forma, a narrativa e o narrador, tratados por Benjamin, são tomados aqui para qualificar o entrevistado muito mais como parte de um grupo social, o qual possui valores e hábitos que caracterizam uma cultura do que propriamente como homem do campo alheio ao mundo moderno das urbes. As histórias do senhor Vadô, e muitas outras encontradas no decorrer das gravações, apontam para a importância do *falar*, do *contar causos* no contexto pantaneiro, indicando também a força de tradições as quais merecem maior atenção.⁶

Em um tempo no qual a sociedade que tem atribuído ao Pantanal epítetos

como o de *paraíso ecológico*, o local designado ao homem tem ficado muito abaixo daquele em que situam-se a fauna e a flora. O olhar lançado sobre o Pantanal, não raras vezes, enfoca um ambiente em que o homem comum é desprovido de importância, subordinado à imagem do paraíso. Não obstante, a história desse paraíso reserva maior espaço para *pioneiros* e suas incursões na labuta para fundar fazendas, trazer bovinos, fazer crescer e prosperar seus rebanhos. Àqueles que não descendem dos pioneiros e não se transformaram em proprietários restam poucas referências na história, cabe-lhes, quiçá, algum cantinho na memória. Nesse cantinho da memória estão guardadas tralhas da história; restam imagens do trabalho com boiadas, especialmente quando “a boiada, depois de viajá um mês, ela conhece até a voz da gente⁷” e, contrariamente, ao homem que domestica o animal, o som produzido pelo muar, seduzindo e ainda expondo a memória da violeira-benedeira⁸ que, ao escutar um *burro orneá*, desejava *avoá* num vento e caí no meio da *boiaderama*, desnudando a intensidade das relações entre animais e homens no contexto de uma história pouco visitada.

É também Helena Meirelles quem nos conta sobre a proximidade entre homens e natureza; ser humano e animais; natural e sobrenatural quando recorda de sua infância na Fazenda Jararaca – uma cobra venenosa, símbolo do poder ameaçador da natureza mato-grossense homenageada ao conferir o nome à propriedade do avô da violeira –, depois seu aprendizado musical com paraguaios, sua preferência em animar festas nos bordéis, local em que os homens “mexiam a cerveja com o cano do trinta e oito” e, como se não bastasse, seu parto no meio de bois e vacas, ato semelhante a “botar um ovo”! Ela, tal qual Dirce, compartilha de uma história em que a mulher possui uma trajetória que as relações sociais quiseram subordinar à figura masculina, em que talvez sua história encerrasse nas cozinhas das choças e casas-grandes. Mas a história de sua vida, por circunstâncias distintas das de Dirce, a levou a romper obstáculos e impor-se como portadora de um papel importante na sociedade interiorana. Helena Meirelles, violeira-benedeira, mulher e mãe, apareceu no mundo atrelada à sua capacidade artística, forjada a partir do *escutar* os paraguaios tocando, bailando, gritando ao mundo fragmentos de cultura guarani, forjando hábitos, lapidando identidades.

E ainda em relação ao Pantanal... As referências aos homens por vezes são depreciativas. A eles é atribuída a culpa pelo caos urbano e, nesse caso específico, a

responsabilidade pela degradação ambiental. A preocupação é em preservar o paraíso, expulsando mais uma vez Adão e Eva. Nessa tarefa preservacionista, elegem-se ícones: piranhas empalhadas que o turista pode carregar entre muitos *souvenirs*.

As histórias do senhor Vadô, a estratégia do senhor Roberto e as histórias de Dirce fazem parte do mesmo universo, ainda que refiram-se a situações distintas. De fato, a forma adotada para compreender o sobrenatural, de um lado, e incorporar o natural, de outro, reflete tradições que não operam com a separação homem x natureza de uma maneira explícita e rigorosamente antagônica.

A ecologia pós-moderna é perversa em algumas de suas facetas, especialmente naquela que atribui ao ser humano a *sina* destrutiva como pressuposto.⁹ Decorrentes de frustrações primeiro-mundistas, as quais foram provocadas pelas fórmulas avassaladoras de dispersão e incorporação de territórios ao grande mercado consumidor, as preocupações com a natureza parecem querer aprofundar ainda mais a distância entre o homem e seu ambiente, inclusive aqueles que, a exemplo das personagens aqui referidas, não compartilhem da noção de que são nocivos ao seu universo.

Assim, importa apontar aqui que o Pantanal é uma espécie de repositório de tradições. Estas integram o universo local e contribuem nas formas de viver no local, além de relacionarem-se com a própria identidade do pantaneiro. Nesse prisma, a tentativa de compreender a cultura pantaneira passa pelas formas desenvolvidas pelo homem no Pantanal para integrar a natureza ao seu cotidiano. Parece-nos, portanto, que a relevância adquirida pela tradição desempenha um papel importante nas formas de viver no Pantanal e integram a história do homem e da natureza nessa região.

NOTAS

- ¹ A tradução do inglês para o português é de responsabilidade de Frederico Augusto Garcia Fernandes.
- ² De fato, todas entrevistas referidas aqui integram o conjunto de fontes audiovisuais produzidas no projeto de pesquisa *História Oral e Memória: história e estórias*. Este projeto tem por meta perscrutar experiências de vida do homem pantaneiro.

- ³ Numa situação de narração semelhante, Lyotard faz a seguinte observação: “[...] o narrador não pretende manifestar sua competência em contar a história, mas apenas pelo fato de dela ter sido um ouvinte. O narratário atual, ouvindo-o, eleva-se potencialmente à mesma autoridade. Declara-se o relato como exposto (mesmo se a *performance* narrativa for fortemente inventiva) e exposto ‘desde sempre’: seu herói, que é cashinahua, foi então, ele também, narratário e talvez narrador deste mesmo relato. Devido a esta similitude de condição, o próprio narrador atual pode ser o herói de um relato, como foi o Antigo” (LYOTARD, 1998, p.39).
- ⁴ Segundo Michael Pollak, a identidade é construída a partir de três elementos essenciais: “Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados” (POLLACK, 1992, p.204).
- ⁵ Para uma abordagem mais detalhada e discutida dos mitos, lendas, contos populares e causos pantaneiros, consultar: Fernandes (2002).
- ⁶ A questão *modernidade e tradição* foi abordada em estudo específico sobre condutores de boiadas e peões-boiadeiros no contexto da história Pantaneira. Ver: Leite (2000).
- ⁷ ENTREVISTA Raul Medeiros.
- ⁸ Helena Meirelles, . *Histórias & causos* (compact disc).
- ⁹ Veja-se a situação ocorrida com o Agricultor Josias Francisco de Araújo, preso em junho de 2000, por raspar troncos de árvores para preparar uma bebida para sua esposa adoecida. Humilhado, recebeu a visita do ministro brasileiro do meio ambiente e fez a seguinte afirmação paradoxal: “O vendedor da farmácia não vai mais confiar em mim, ninguém vai confiar em mim”. Esta é apenas uma das circunstâncias em que a proteção ao meio ambiente beira a insanidade! Jornal *O Estado de São Paulo*, p. A 13. 24.06.2000.

Sérgio Paulo Adolfo

LITERATO EM TERRA DE ANTROPÓLOGO

PRELIMINARES

Quando, em abril de 1993, terminei minha tese de doutorado, pensei, naquele momento, em fazer um outro tipo de pesquisa, já que vinha de uma experiência de pesquisa bibliográfica de muitos anos, na elaboração de uma dissertação de mestrado e de uma tese de doutorado. Para tal empreendimento, pensava em trabalhar com pesquisa de campo, num trabalho com população, que estivesse de acordo com as minhas especialidades até então, algo que me desse prazer e ao mesmo tempo fosse um trabalho de interesse científico e humano. Confesso que não tinha nenhuma experiência em pesquisa de campo, porque nos cursos de Letras é quase uma heresia pensarmos em pesquisa que não seja bibliográfica, tal o nosso apego aos livros, já que somos especialistas em produção e recepção de texto, e como consequência o livro é o suporte privilegiado do texto, crença de que nós partilhamos.

Por falta de experiência, por me considerar incapaz para exercer a função de pesquisador de campo, procurei em primeiro lugar me situar no campo pretendido. Desde criança tive enorme interesse pelos ciganos nômades e, nesse momento, encontrei a oportunidade de conhecê-los melhor, estudá-los de maneira sistemática e ao mesmo tempo oferecer à sociedade, em geral, e à academia, em particular, subsídios a respeito desse povo tão perseguido.

Primeira dificuldade encontrada: ausência quase total de bibliografia sobre o assunto, sendo que entre os poucos livros disponíveis, a maioria era estrangeira nem sempre acessível. Mesmo assim toquei o projeto em frente, e como bom

literato, meu objetivo ao contatar os ciganos era rastrear-lhes a produção literária, que de antemão sabia ser oral.

Durante dois anos, ininterruptamente, estive primeiro entre os ciganos Calon e depois entre os Rom e, se não consegui até registrar sua literatura, é porque essa literatura é em língua romanê e, portanto, foge a minha competência e ao meu interesse. Em compensação escrevi um livro, uma espécie de crônica etnográfica, muito apreciado pelos próprios ciganos, por outras pessoas fora da academia e até por alguns antropólogos. Continuo entre os ciganos, aprendendo com muito custo o romanê e um dia, quem sabe, eu possa registrar, devidamente traduzidos, sua produção estética no campo da oralidade.

Essa minha primeira experiência de campo encorajou-me a me tornar pesquisador de campo de uma vez por todas, e aí começam minhas reais agruras. Há mais de vinte anos trabalho com literatura africana ou afro-brasileira, e como decorrência disso tenho uma dissertação sobre Jorge Amado e uma tese de doutorado sobre um autor angolano, Pepetela. A minha inserção no mundo afro foi-se dando gradativamente e, hoje, 25 anos depois, sou além de pesquisador, integrante de uma religião de matriz africana, o candomblé de nação Nago, onde ocupo um importante cargo de Ogã, sou Agbeni de Xangô, posição que me dá muita satisfação e da qual muito me orgulho.

Portanto, quando resolvi tornar minhas pesquisas sobre o Candomblé mais formalizadas, eu pensava ter todos os apetrechos científicos e pessoais suficientes para encetar tal trabalho. No decorrer do mesmo é que fui perceber que não era bem assim. Há determinadas nuances na academia que nem os Orixás desconfiam, pois são hiperesotéricos, para não dizer que são segredos individuais, mantidos, não a sete chaves, mas a sete vezes sete, que só poucos iniciados, ou melhor, só o dono da idéia tem acesso. E o mais interessante é que tudo é feito com a maior compostura, tudo em nome da ciência, essa deusa soberana que paira sobre o interesse dos humanos, principalmente se esses humanos não receberam a graça de nascerem antropólogos. Mas, vamos com calma, há muito terreno ainda a percorrer.

O primeiro projeto sobre Candomblé em Londrina chamou-se *A voz dos deuses na voz dos homens* e foi projetado e executado em companhia de duas colegas do departamento de Ciências Sociais, professoras Dalva Raush, doutora pela

UNICAMP, e Elena Andrei, em fase de doutoramento pelo departamento de antropologia da USP. Por essa razão, por estar acompanhando de duas cientistas sociais, meu departamento não prestou muita atenção e aprovou o projeto sem muitas delongas. Enquanto as duas colegas cientistas sociais se preocuparam com outros aspectos do Candomblé de Londrina, eu procurei captar as narrativas e poemas, alguns em português, outros em línguas africanas. Durante dois anos rastreamos as Casas de Santo de Londrina e, apesar das dificuldades que todo projeto dessa natureza apresenta, chegamos a bom termo. Durante a elaboração desse trabalho aprendi muito sobre trabalho de campo e fiquei conhecendo algumas noções nem tanto teóricas, mas de hábitos acadêmicos, sobre limites e competência do pesquisador. Compreendi que algumas áreas do saber são meio que propriedades de determinados campos, que algumas especificidades não são entendidas por quem não é cientista social, por mais que estude ou se esforce. Enfim, comecei a compreender que nem sempre podemos pesquisar sobre o que desejamos, mas, sobretudo, de acordo com a *competência e abrangência* de nossa área de estudos. Os campos, na academia, são delimitados e aos literatos cabem os livros de ficção, quando muito os de teoria, considerados por todos os demais como algo muito belo, muito interessante, porém mera perfumaria, e literato não é e não será jamais um *cientista* mesmo que se esforce muitíssimo.

O PROJETO

Nesse ponto do relato, gostaria de falar um pouco sobre o campo de Londrina para que o leitor possa ter idéia do fenômeno social, antropológico e lingüístico a que estamos nos referindo.

Londrina, cidade de mais de 600.000 habitantes, localizada na região norte do Paraná, é o segundo pólo urbano do Estado, superado apenas pela capital do estado, Curitiba. Constitui-se de um centro urbano jovem, com pouco mais de 60 anos, caracterizado pelo crescimento vertiginoso e por ostentar a intenção de um alto padrão de qualidade de vida, como consequência de sua formação étnica, supostamente de origem européia.

É uma cidade que sempre se orgulhou de seus fundadores ingleses – em

homenagem aos quais recebeu o nome – vindo neles e nos europeus de outras nacionalidades o elemento principal de sua representação enquanto *sociedade civilizada*. No entanto, além desses pioneiros ingleses, alemães, franceses, italianos e japoneses, participaram da construção de Londrina outro grupo de pioneiros anônimos, constituído de uma multidão de operários, roceiros, índios, negros, vindos de vários pontos do Brasil, sobretudo das regiões Sudeste e Nordeste.

Dessa população marginalizada que não faz parte da história oficial da cidade, estudaremos o segmento do *povo-de-Santo*, compreendido como os fiéis e os simpatizantes que freqüentam os cultos afro-brasileiros, especificamente, o Candomblé¹. Candomblé este que parece ser estranho a uma cidade com ares de Europa, mas que, entretanto, se revela um importante dado: o grande número de *Casas-de-Santo*². Entre os freqüentadores das seitas afro-brasileiras locais, valendo-se de seus serviços religiosos e freqüentando suas *festas*³, encontramos pessoas de várias classes sociais: ambulantes, autônomos, profissionais liberais, professores universitários, políticos, artistas, etc.

O Candomblé tem presença importante em Londrina, como atividade organizada, desde a década de 50, sendo provável, no entanto, que pessoas ligadas a esta modalidade religiosa a praticavam, de maneira informal, desde sua fundação. Os primeiros sacerdotes, com casa em funcionamento, seriam *Pai João*, que realizava um cerimonial pendular entre Umbanda e Candomblé num local afastado, onde hoje se localiza o Jardim Tóquio, *Mãe Jacinta*, que oferecia seus serviços religiosos numa *Casa* na então favela do Grilo, hoje Vila da Fraternidade, e *Mãe Maria Baiana*, com casa aberta na Vila Recreio, onde desenvolvia um ritual misto de Umbanda e Candomblé. Essas pessoas já não existem, mas fazem parte da memória dos umbandistas e candomblecistas locais, na qualidade de mais antigos *Zeladores*⁴ das religiões de procedência africana.

Há mais de 20 anos, *Mãe Ciconchê* instalou sua *Roça* em Londrina, vinda de São Paulo e ligada ao *axé* do Viva-Deus, de comprovada raiz Congo-Angola. Segundo *Tata Meluango*⁶, seu primeiro *Zelador*, o Viva-Deus da Bahia tem raízes no Bate-Folha de Bernardino da Paixão. O Bate-Folha, de acordo com autores clássicos como Nina Rodrigues, Édison Carneiro e Roger Bastide, é a *Casa* fundante e a mais importante da raiz supracitada. *Mãe Ciconchê*, hoje uma senhora de certa idade, já *trocou-de-águas*⁷ algumas vezes e, atualmente, professa uma seita protestante.

Anos depois, Vilma dos Santos, cuja *dijina* – nome iniciático –, é *Mukumbe-*

-*Alaguessú*, filha de Odair do Bate-Folhas, de São Paulo, vinda do Norte Pioneiro, também instala sua *Roça* em Londrina, sendo hoje *Mãe-de-Santo* muito conhecida e com grande influência em todo o meio acadêmico e artístico londrinense. Da mesma época, é a fundação da *Roça* do Viva-Deus, de *Tata Meluango*, vindo de São Paulo, talvez a *Casa* mais bela e de maior prestígio da região, e que hoje se encontra em penoso processo de sucessão, após a morte de seu fundador, em dezembro de 1995.

Durante os anos 70, chega em Londrina o primeiro *Zelador* de *Nação Ketu*, *Pai Coifá* que, inicialmente, vai viver na *Roça* de *Mãe Ciconchê*, pois era Pai-de-Santo de um filho carnal da mesma, e logo depois instala seu próprio *Terreiro* na região dos Cinco Conjuntos Habitacionais do BNH, inaugurando, dessa maneira, um novo modelo de ritual, na cidade. Hoje, *Coifá* se declara pertencente à nação *Efã*.

Ao lado de *Ciconchê*, *Coifá*, *Iyá Mukumbe* e *Tata Meluango*, instalam-se as outras *Casas* a partir das entregas do *deká*⁸. Os sacerdotes mais conhecidos são *Lufanha*, filho de *Ciconchê*, *Oiá-Baramim*, *Zazi* e *Ojú-Omin*, pertencentes à *Casa* de *Coifá*; *Ominitá*, *Caiá-Suté*, *Caiá-Undê*, filhos de *Tata Meluango*, assim como *Matambelê* que, no entanto, já mudou de *Zelador* algumas vezes e hoje é filho de um *Zelador* do Rio de Janeiro, de nação *Ketu*. *Cacinga Miunga* abriu sua *Roça* há pouco tempo, como resultado de uma longa demanda⁹ com sua *Mãe Mukumbe*, filiando-se à *Nação Angola-Kissange*, sob a autoridade do *Pai Fernando de Oxalá*, do Rio de Janeiro.

Há também a casa de *Kissanganga*, que filha de feitura de *Meluango*, hoje pratica o ritual *Gege* sob orientação de *Pai Kafu*, de Curitiba, assim como a casa de *Mãe Dirce* de *Oyá*, filha-de-santo da própria *Mãe Menininha*. É necessário ressaltar que estas duas casas não são objeto de nosso projeto, uma vez que a primeira é a única de rito *Gege* e foge às intenções do projeto, que trabalhou com amostragem, e a segunda não possui barracão, não dá festas públicas e não mantém nenhum relacionamento teológico com os outros *Zeladores*. No total, em Londrina, existem 32 *roças* das nações *Angola*, *Ketu*, *Gege* e *Efã*.

No entanto, nos limitaremos a analisar somente algumas *Casas* de *Candomblé* porque encontramos, nessas casas, de forma modelar, alguns elementos míticos, rituais, imagéticos que nos chamaram a atenção no decorrer de nossa pesquisa anterior – o projeto concluído, *A voz dos deuses na voz dos homens* – quando pu-

demos constatar que as casas de Londrina, apesar de se dizerem ligadas ao modelo de Candomblé baiano e às próprias casas-mães da Bahia, em vários momentos de sua prática ritual, distanciam-se muito do modelo referido, tanto as casas de raiz Congo-Angola¹⁰ como as de raiz Gege-Nago. Mas, apesar desse distanciamento, de crises e conflitos, das mudanças na dinâmica dos rituais, esse universo, Povo-de-Santo de Londrina, se reconhece e se legitima, principalmente, a partir das nações, de suas filiações e de seu parentesco sagrado.

No Candomblé, todo iniciado tem seu pai e mãe-de-santo, e, por conseguinte, um avô ou avó-de-santo, bisavô ou bisavó, e assim por diante. Filhos do mesmo pai serão irmãos, filhos de irmãos serão sobrinhos, etc. O parentesco religioso tem exatamente a mesma estrutura do parentesco ocidental contemporâneo não-religioso. (PRANDI, 1991, p. 104)

Essa filiação é importante porque os iniciados no Candomblé constroem uma genealogia na qual o(a) sacerdote(iza) que os iniciou é considerado(a) como Pai (Mãe), permitindo traçar uma linha ascendente e descendente a partir dos mesmos. Esta genealogia é um dos mecanismos mais fortes de legitimação entre os membros dessa religião. Outro importante aspecto da filiação sagrada considera que cada pessoa é *filha* de uma divindade, apresentando características de comportamento referentes a esta divindade, devendo-lhe, portanto, respeito e devoção.

O nosso projeto anterior, *A voz dos deuses na voz dos homens*, tinha como um dos objetivos coletar, cotejar e publicar as narrativas míticas sustentadoras do ritual de Candomblé. No entanto, no decorrer dessa pesquisa, pudemos perceber que parte do Povo-de-Santo de Londrina não reconhece com clareza as referidas narrativas, assim como o sentido exato das rezas – ingorossis – nas Casas de Angola ou dos Orikis – nas casas de Ketu – alterando sobremaneira o ritual, tanto interno, quanto público, pois como todas as religiões, o Candomblé reatualiza mitos cosmogônicos ou de origem; e é na memória que os fiéis conservam o conhecimento que lhes dá a chave da eficácia simbólica.

Londrina, como um campo de investigação do Candomblé, apresenta algumas particularidades interessantes, dignas de nota. Há uma profunda rivalidade e enfrentamento entre o Povo-de-Santo no que tange ao modelo ritual, o que não é um fenômeno que só acontece em Londrina, mas que aqui toma contornos particulares. Essa rivalidade discursiva é, no entanto, anulada na prática ritual, uma vez que o nível de interpenetração entre os dois modelos citados é muito grande. Ao

assistir uma festa pública de barracão, percebe-se que a língua ritual e o conjunto de cantigas diferenciam-se, sem que, no entanto, diferencie-se a prática ligada ao sagrado no sentido litúrgico. Na nomeação dos deuses, tanto gente do Ketu quanto angoleiros, falam em orixá e não em inkice ou vodum. A cozinha ritual também apresenta grande semelhança e no próprio modo de trajar-se, com exceção do ojá que as mulheres da nação Efã portam sempre no dorso, independente da hierarquia, e as ebômis e ekedis de Angola trazem-no na cintura como marca de senioridade; as vestimentas não apresentam diferenças nem de modelo nem de cores. Pessoas ligadas a uma Casa de Angola portam-se com muita desenvoltura numa casa de Ketu e vice-versa. Nos assentamentos de santo também não temos percebido nenhuma diferença, assim como nos dias de festa dedicados ao panteão sagrado. Algumas casas fazem todo o ritual de *runkó* de acordo com Angola, mas na festa pública de barracão seguem os preceitos do modelo Ketu. Casas de ambos os modelos se definem discursivamente sempre de acordo com sua nação, mas na prática o conceito de nação inexistente.

Os adeptos do Candomblé em Londrina não levam muito a sério a idéia de nação ou casa de raiz, pois como já assinalamos, a maioria dos sacerdotes londrinenses já passou pela mão de muitos zeladores de procedências mais diversas. Quase ninguém é filho-de-santo de um único pai, pois há pessoas que a cada obrigação entregam sua cabeça a um novo pai-de-santo, contando com isso adquirir maior número de fundamentos, o que resultaria em sabedoria e prestígio. Enquanto no Candomblé tradicional o prestígio se dá em função da raiz de uma casa de matriz única e do conhecimento de sua genealogia, em Londrina isso não é fator de prestígio. Sendo assim, nação para eles está ligada apenas à língua ritual, ao toque de atabaques (com as mãos ou varetas) e a algumas cantigas que são diferentes entre um modelo e outro.

O que nos tem chamado muito a atenção é essa extrema polissemia e diversidade de rituais, assim como o vasto dialogismo nas práticas sagradas. Temos notado que, entre as casas de Londrina e as casas-mães das quais eles se consideram filiados, há uma distância bastante acentuada; se as compararmos a partir dos registros da etnografia clássica, Londrina apresenta um nível de esgarçamento bastante notável. Como já assinalamos, os templos londrinenses se afirmam oriundos de casas-mães baianas, sobretudo o Bate-Folhas, o Viva-Deus e o Gantois. No entanto, nenhum deles, entre os novos Zeladores, com exceção do Tata Meluango já falecido, tem

qualquer ligação efetiva com as casas das quais descendem. As raízes, ponto fulcral no candomblé e nas religiões iniciáticas, não são sentidas e valorizadas em Londrina, conseqüência talvez da constante *troca de mão* presente no seio do Povo-de-Santo.

Tendo a Umbanda como primeiro degrau iniciático, o imaginário do Povo-de-Santo de candomblé em Londrina está muito ligado ao imaginário umbandista. A maneira como os Zeladores e adeptos nos descrevem seus orixás, como eles os imaginam e como a eles se referem e recorrem nos momentos de aflição os aproxima muito mais do modelo umbandista, da figura do guia, que do orixá propriamente dito. A descrição que uma Mãe-de-Santo fez de sua Iemanjá e de seu Oxalá são descrições provindas do modelo cristão, sendo ambos loiros de olhar bondoso e fala macia. Os orixás, na visão dessa sacerdotisa, estão mais próximos dos santos do cristianismo que do panteão yorubano. E essa sacerdotisa não foge ao padrão geral, sua visão do sagrado corresponde de certa maneira à visão dos outros sacerdotes. Além disso, várias casas de Candomblé são ao mesmo tempo casas de Umbanda numa alternância de rituais, muitas vezes incompreensível dentro da sintaxe do candomblé. Fomos convidados uma vez para uma festa em que a Sacerdotisa, dona da casa, iria receber seu adekã e ao mesmo tempo homenagear sua Preta-Velha de cabeça com uma feijoada. Outra festa a que fomos começou com um toque de Santo, em seguida tocou-se para o Exu, virando a Mãe-de-Santo em sua Pomba-Gira e finalmente terminou o toque com uma cerimônia para os caboclos, e isso tudo numa casa que se autoneia casa de Ketu. As cerimônias a que temos assistido muitas vezes passam do Candomblé para a Umbanda imperceptivelmente, em termos de cantigas, rezas e gestualidade ritual.

Sendo a oralidade o ponto fulcral das atividades no recinto das *Casas* de culto, que evidentemente vem, em parte, do *ethos* africano dos povos escravizados, mas que passa por um processo de reconstrução, de rearranjo necessário para a estruturação do atual fato cultural. No Candomblé, a narrativa é tudo e tudo se estrutura como uma narrativa, sendo os acontecimentos sagrados (ou sacramentados) passados de pessoa para pessoa, como insistem os autores clássicos Roger Bastide e Juana Elbein Santos. A entonação da voz, o calor dos lábios, a saliva, fazem parte do ritual, completam o conteúdo do narrado, enfim, não é o fim último – mas é o elemento que veicula um trajeto maior: o trajeto no qual se constrói a Iniciação.

A fala como condutora do sagrado é uma fala privilegiada no sentido de que poucos a conhecem e ao seu uso fora do *mundo-do-Santo*, sem os componentes que lhe dão sustentação e razão, perde significação litúrgica e semântica. Ao longo dos

anos de Iniciação, o indivíduo vai, pouco a pouco, apoderando-se desse cabedal oral e narrativo, o que lhe confere um status e uma respeitabilidade de quem é dono da palavra e, portanto, do saber iniciático, tornando-se, dessa forma, dono do poder estatuído. O dono da palavra é também o dono da voz, do gesto, do fazer e, portanto, do decidir.

A oralidade, a voz do *Povo-de-Santo*, não é apenas uma fala, mas é o próprio alicerce da existência sagrada e profana, pois é a partir da memória e da voz que se constróem o gesto do homem e o sentido do mundo:

A palavra é isso, um bilhete de entrada, um cartão de acesso a esta ou àquela das moradas do edifício cosmogônico. (ZIEGLER, 1977, p. 117)

O Candomblé, enquanto religião, ampara-se e estrutura-se num discurso multiarticulado e numa memória que lhe dá sustentação teológica interna, ao mesmo tempo em que lhe permite jogar com outras instâncias sociais. Tal como em outras religiões, esse discurso multiarticulado abebera-se em fontes, por vezes perfeitamente conhecidas, outras, que precisam ser rastreadas e mapeadas, pois, a partir desse mapeamento redesenha-se o caminho percorrido, chegando-se ao resultado atual: ao discurso presentificado. Pretendemos analisar esse discurso a partir de três momentos específicos, uma vez que os rituais e comemorações do Candomblé realizam-se a partir dele.

Essa memória do Candomblé, em Londrina, revela-se em três tipos de narrativas, a partir das quais ela se constrói sincrônica e diacronicamente: narrativas da oralidade, que seriam os mitos, as histórias, as genealogias e as *cantigas* e rezas, narrativas não-verbais que são os rituais públicos e privados e os *toques*¹¹, e narrativas de ordem imagética, comuns em Londrina e São Paulo, mas proibidas na Bahia, que são os vídeos. Essas narrativas como que constituem, informando-se mutuamente, um texto, no sentido que lhe dá Clifford Geertz:

A cultura de um povo é um conjunto de textos, estes mesmos conjuntos que os antropólogos tentam ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem [...] olhar essas formas como “dizer alguma coisa sobre algo”, e dizer isso a alguém, é pelo menos entrever a possibilidade de uma análise que atenda à sua substância, uma vez de fórmulas redutivas, que professam dar conta dela. (GEERTZ, 1998, p. 321)

Reginaldo Prandi, num dos capítulos do seu livro *Os Candomblés de São Paulo*, historia o nascimento do Candomblé paulista a partir do aparecimento do famoso Pai-de-Santo Joãozinho da Goméia de nação Angola, quando sacerdotes ligados à Umbanda resolvem iniciar-se no Candomblé, que naquele momento gozava de muito prestígio nas mãos de João da Goméia, sacerdote festejado pela mídia do eixo Rio-São Paulo. Prandi acompanha esse processo até o momento em que, na década de 70, a mídia volta seus refletores, câmeras e microfones para um outro sacerdote, agora uma mulher da Bahia, de nação Ketu, Menininha do Gantois, e por extensão para as casas de culto baianas, referendando de certa forma o prestígio que essas casas já alcançavam como academia, pois todos os estudos e pesquisas efetuadas até então tiveram como foco as casas ligadas aos Nagos. O movimento da Umbanda para o Candomblé de Angola ocorrido na década de 60 repetir-se-á em 70, do Candomblé de Angola para o Candomblé de nação Ketu. Poucas casas permanecem fiéis ao rito Angola e a maioria *troca de águas* em favor de uma nação com casa fundante na Bahia ligada à raiz Gege-Nago.

O Candomblé de Londrina, possivelmente, herdeiro do Candomblé de São Paulo, talvez por vias tortas, seja herdeiro do Candomblé de João da Goméia. João da Goméia era um Zelador baiano que se dizia filho de um famoso Pai-de-Santo, Jubiabá, no que é contestado pelos baianos mais antigos. O fuxico que corre a respeito de Joãozinho é que o mesmo nunca foi raspado e, portanto, não praticava um candomblé ligado a uma casa de raiz baiana, fosse Congo-Angola ou Gege-Nago.

Dentro desse universo, elaboramos as hipóteses de trabalho que, em número de três, dariam conta das nossas preocupações. São elas:

Hipóteses

- 1) entre as casas de Candomblé de raiz de Salvador-BA e as Casas de Candomblé de Londrina, nota-se uma diferença bastante acentuada, tanto no tocante aos rituais quanto às rezas e às cantigas. Uma das causas dessas diferenças seria o distanciamento geográfico e temporal das casas locais em relação às suas matrizes baianas, uma vez que todo o conhecimento lingüístico ou ritual subsiste sob o signo da oralidade, não havendo textos escritos como parâmetro. O esqueci-

mento dos mitos de origem e, sobretudo, dos mitos cosmogônicos redundaria nessa diferenciação;

- 2) com a vinda de Joãozinho da Goméia de Salvador para o Rio de Janeiro, dá-se a eclosão do Candomblé Paulistano de cujas casas as de Londrina são filiadas. Seria João da Goméia responsável por parte do distanciamento ritual e lingüístico referido, pois se sabe, através da bibliografia e do depoimento de alguns antigos da religião, que desde a Bahia, Joãozinho já praticava um Candomblé bastante sincrético;
- 3) o Povo-de-Santo de Londrina, assim como de São Paulo, é oriundo da Umbanda e conseqüentemente pratica um Candomblé umbandizado. Pelas nossas observações, percebemos que o imaginário do candomblecista de Londrina está mais ligado à Umbanda que ao Candomblé.

A partir dessas hipóteses de trabalho, traçamos nossos objetivos gerais e específicos.

Objetivos Gerais

- 1) compreender as diferenças rituais e lingüísticas dos Candomblés de Londrina, tendo como referência às Casas-Mães da Bahia, assim como analisar a narrativa oral enquanto um conjunto de textos míticos, litúrgicos e profanos que reconstroem a memória do divino e constituem um conjunto de vozes que falam do indivíduo, dos deuses e do mundo;
- 2) analisar as características do ritual e de suas transformações no decorrer do tempo, tendo como modelo as Casas-Mães da qual eles se dizem filiados;
- 3) analisar o imaginário e as representações dos membros do Candomblé, de como os mitos cosmogônicos atuam no seu cotidiano e na sua relação com o sagrado e o profano.

Objetivos Específicos

- 1) fornecer aos estudiosos das religiões afro-brasileiras elementos de análise comparativa no campo da mitologia, da poética e da narrativa, levando em conta a distância temporal e geográfica;
- 2) fornecer às casas de Londrina subsídios, sobretudo, lingüísticos, visando à

recuperação de determinados rituais perdidos;

- 3) apresentar comunicações em congressos, publicar artigos e ensaios em revistas especializadas e como resultado final à publicação de um livro.

CONSEQÜÊNCIAS

Elaborado o projeto, entramos na fase das aprovações pelos vários órgãos da academia. Primeira dificuldade foi fazer com que meus pares de departamento reconhecessem o projeto como pertencente à nossa especialidade de estudo, uma vez que, agora, eu não estava legitimado pela companhia dos cientistas sociais, tal como no projeto anterior. Além disso, o projeto era de literatura oral, com o agravante de ser literatura oral religiosa e de Candomblé. Foram dias e dias de reformulações e mais reformulações para dar ao projeto um perfil realmente *acadêmico* e assim legitimá-lo como pesquisa de um doutor em Letras. Os analistas do projeto, nas várias instâncias, não eram pessoas de má vontade, ou preconceituosas, só que esta espécie de projeto jamais havia passado por ali. Depois de muitas idas e vindas percebemos que estavam vencidas as primeiras dificuldades e, então, triunfantemente, vamos ao campo, e imaginei eu, com vários alunos pesquisadores, interessadíssimos no assunto, com todo fôlego e tal. Com esse espírito e dentro desses objetivos, abri inscrição para alunos bolsistas e esperei a fila de candidatos. Uma fila pouco grande, pois só apareceram dois, uma moça e um rapaz, ambos cursando o terceiro ano de Letras, por sinal meus alunos em Literatura Portuguesa. No ato da inscrição, o rapaz desistiu, sob a alegação de que era membro de uma igreja que não coadunava com os princípios do Candomblé. Resolvi insistir com a moça, já que a mesma não era evangélica e portanto... a moça também desistiu porque ficou com medo do objeto de estudo. Resultado: trabalho sozinho, enquanto em outros projetos há seleção rigorosa dado o número de candidatos.

MORAL DA HISTÓRIA

Necessário é que nos conscientizemos da importância do trabalho de campo,

principalmente com populações, abordando aspectos nem sempre privilegiados pela academia. Se entendermos que literatura é um produto social, e seus autores são atores sociais, vamos, com certeza, num futuro bem próximo, perder nosso ar de grandeza e de grandiosidade e principiar a encarar as belas letras por ângulos antes nunca observados, e poderemos descobrir que *as gentes remotas* também produzem textos. Mesmo que estes não estejam nos cânones, estão preenchendo os vazios existenciais de muita gente, assim como preservando valores, transmitindo ensinamentos e humanizando, que afinal esses são os papéis de qualquer literatura que se preze, escrita com letras ou grafadas de outras tantas formas.

NOTAS

- ¹ *Candomblé* é o nome dado a um subconjunto dos cultos afro-brasileiros, que se caracteriza pela intenção de se reportar a uma matriz africana enquanto origem mítica; um dos elementos fundamentais do Candomblé é o uso litúrgico de expressões oriundas de línguas africanas. A Umbanda, o Xangô, o Batuque são exemplos de outros subconjuntos no campo das religiões afro-brasileiras.
- ² *Casa-de-Santo*, também *terreiro*, *Roça*, *Candomblé*, *Ilê*, é o Templo onde se realizam os rituais da Religião.
- ³ *Festa* é uma denominação genérica que recebem os rituais públicos do Candomblé. Caracteriza-se pelo seu aspecto alegre que celebra a vinda dos deuses ao mundo dos homens.
- ⁴ *Zelador(a)-de-Santo* é o dirigente de uma *Casa-de-Santo*. Também chamado *Tata* (masculino) em *Casas Congo-Angola*; *Iyalorixá* (feminino) ou *Babalorixá* (masculino) em *Casas Gege-Nago* ou *Ketu* ou, ainda, *Pai* ou *Mãe-de-Santo* de modo geral. É da sua competência realizar todos os rituais de iniciação, as cerimônias privadas ou públicas, determinar as *obrigações*, isto é, as ofertas votivas necessárias e *ver*, no *Jogo de Búzios*, a vontade dos deuses.
- ⁵ *Axé* é palavra de origem yorubá, mas usada por todas as *Nações* do Candomblé. É a força vital que percorre todo o sistema, que pode ser aumentada, diminuída e transmitida (principalmente através da fala, da voz, do hábito). É usada também como saudação e no sentido genético de genealogia de uma *Casa* ou *Pai (Mãe)-de-Santo*.
- ⁶ Os dados da história do Candomblé aqui esboçados foram coletados em forma de entrevistas durante cinco anos, com os dirigentes das *Roças* locais.
- ⁷ *Trocar-de-águas* é uma expressão usada pelo *povo-de-Santo* quando fazem alguma *obrigação* com um *Pai (Mãe)-de-Santo* de *Nação* diferente daquela na qual se iniciaram, passando, assim, para outra linha genealógica sagrada.
- ⁸ *Deká* ou *Oiê* é a cerimônia que marca o final da iniciação, realizando-se, no sétimo ano após a *feitura*.
- ⁹ *Demanda* é o nome dado ao conflito entre *filhos-de-Santo* ou *Casas*.

- ¹⁰ O Candomblé se divide, a partir da língua usada ritualmente, em três grupos ou *Nações*: Gege-Nago ou Ketu, onde se fala o Yorubá; Gege da Casa das Minas, língua daomedana e Congo-Angola, onde encontramos línguas bantus como o Kimbundo e Kikongo. Esses três grupos, no entanto, apresentam inúmeras variações, refletindo o aspecto dinâmico do Candomblé.
- ¹¹ São denominados *toques* as peças instrumentais realizadas pelos atabaques e que acompanham as *cantigas*. Nestas, são referidos os mitos, características e louvações das divindades. Quando as *cantigas* são enunciadas através de expressões africanas – *em língua* – são sobremaneira valorizadas.

Maria Ignez Novais Ayala
A CULTURA POPULAR EM UMA
PERSPECTIVA EMPENHADA DE ANÁLISE¹

Há vinte e nove anos conheci o professor Oswaldo Elias Xidieh. Procurei-o em busca de auxílio para melhor entendimento da cultura popular do Nordeste. Com meus vinte e poucos anos e muito entusiasmo, mal sabia que estava se iniciando uma longa trajetória de pesquisas contínuas sobre a cultura popular, que se configurou como projeto de vida inteira. De lá para cá, entre muitos percursos de avião, de ônibus, de barco, a pé, tenho me dedicado ao conhecimento de diferentes atividades artísticas populares, que envolvem narrativa, poesia, música e dança, além de práticas de catolicismo popular e de diversas religiões afro-brasileiras.

Esta é uma oportunidade para retomar reflexões sobre a cultura popular e tentar explicitar como venho desenvolvendo pesquisas individuais e em grupo no LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade) com professores e alunos da Universidade Federal da Paraíba.

São muitas as questões que merecem profunda atenção daqueles que realmente estão envolvidos com o entendimento da cultura brasileira: as maneiras como têm sido definidas e analisadas as diferentes práticas culturais neste país; as limitações das definições que se pretendem precisas e duradouras; a complexidade da cultura popular encoberta por um invólucro de aparente simplicidade; a diversidade das manifestações da cultura popular e de seus contextos; o modo como os participantes dessas manifestações definem o que fazem, que terminologia adotam para suas práticas culturais. Para apreender este vasto universo não basta um ou outro enfoque teórico e metodológico. É preciso muito mais que isso.

Durante todo esse tempo, tenho optado por apoios teóricos e metodológicos que me dêem elementos para evitar o apelo ao exótico (tão forte e tão

presente na maioria dos estudos existentes sobre a cultura popular) e para estudar essa cultura sem que a perspectiva do pesquisador distorça ou minimize as visões de mundo, as concepções e explicações daqueles que fazem as manifestações culturais populares.

O grande desafio, a meu ver, para o estudioso da cultura popular, é construir um texto que não deixe de revelar a capacidade de análise e interpretação e, ao mesmo tempo, se constitua em espaço privilegiado a ser ocupado pela atividade cultural em estudo. A presença da manifestação popular estudada não deve se limitar à sua representação através de transcrições de registros orais populares, da reprodução dos textos impressos populares, de registros fotográficos e desenhos, tudo isso com intenção ilustrativa. A meu ver, um texto sobre o popular deve ser construído de tal forma que, no ato de leitura, se tenha a sensação de que sem aqueles textos e sem as falas dos que fazem a cultura popular e encontram nela um sentido para suas vidas, não avançamos no entendimento do que vem a ser essa cultura ou essas culturas populares, tal a diversidade encontrada nas maneiras de viver essas práticas culturais, de entendê-las, de nomeá-las, de defini-las, de atribuir-lhes valor e sentido e por que não? de comprazer-se com elas.

Para uma abordagem crítica do popular, é fundamental a adoção de procedimentos teóricos e metodológicos que, por um lado, se oponham à racionalidade de cunho positivista, que em nome de uma pretensa neutralidade científica estabelece uma distância entre sujeitos a ponto de reduzi-los a uma situação de *sujeito-objeto*; por outro, que também se oponham àquelas propostas que supervalorizam a subjetividade, de modo a se aproximar da perspectiva que se firmou no Romantismo, equivalente à busca da *alma do povo*, uma constante inconsciente que uniria e nivelaria todos, conservando algo de exótico.

Sem abrir mão da tarefa de pensar, de analisar, de comparar, de estabelecer relações, deve-se pretender atingir a maior proximidade possível daquilo que se está estudando. Nesta perspectiva de análise, a tentativa escolhida é a de apresentar um ponto de vista de quem se encontra no mundo da escrita, mas está comprometido com aqueles que pertencem ao universo da oralidade. Este tipo de pesquisa empenhada põe suas ferramentas, isto é, a capacidade de escrever, de analisar, de interpretar, de utilizar equipamentos (gravadores, câmeras de vídeo, máquinas fotográficas, computadores) a serviço daqueles que estão fora deste campo de co-

nhecimento com o objetivo de tornar visível o sentido que esta cultura tem para quem a vive intensamente. A tarefa é produzir, é criar um material com intenção científica, didática e artística, utilizando recursos teóricos e técnicas que permitam apreender as particularidades da cultura popular. Há a recusa deliberada de procedimentos e posturas que se valem da cultura popular como mero artifício para exercitar alguma teoria que tenha caído no apreço e na moda de alguns circuitos acadêmicos. Também são refutados os procedimentos paternalistas comuns àqueles que adotam perspectivas mais conservadoras, que vêem a cultura popular como resíduo ou como a presença do passado no presente.

Impõe-se a análise das manifestações artísticas populares como cultura *presente*, em diálogo ou em confronto com outras produções culturais também presentes². Nas criações populares, tanto podem ser encontradas considerações críticas a respeito da dominação, quanto maneiras de endosso e submissão à(s) cultura(s) dominante(s).

Nestes quase 30 anos, inicialmente em trabalhos individuais e depois também em pesquisa coletiva, busca-se a construção de ensaios (através de textos, de vídeos, de fotos) que revelem a perspectiva crítica adotada na análise e interpretação, em contraposição aos pontos de vista conservadores, presentes na maioria dos trabalhos sobre literatura e cultura popular. Ao mesmo tempo, no interior desses ensaios, são abertos espaços para que aí se instale a manifestação artística em estudo. Para isto é fundamental não minimizar as visões de mundo, as concepções e conceitos daqueles que fazem a cultura popular ou as culturas populares. Sem um bom entendimento da experiência dessas pessoas, não é possível avançar nos estudos, pois é significativa a diversidade nas maneiras de ver e viver essas práticas culturais.

Quando o estudo assume uma perspectiva crítica militante, empenhada, deve pretender a compreensão das camadas mais ocultas daquilo que está sendo analisado. Neste sentido, o pesquisador deve sair de seu escritório, da frente do computador e participar intensamente desse universo da oralidade. Para captar a magia do que está escondido, é fundamental ao pesquisador estar aberto ao aprendizado e mergulhar sem os preconceitos do universo da escrita nessa descoberta cultural. Ele próprio deve atravessar todas as etapas da pesquisa, independentemente da existência de uma possibilidade de divisão de trabalho. É imprescindível

participar ativamente da pesquisa de campo para estabelecer um contato direto com as pessoas que fazem essa cultura.

Para fazer pulsar os textos escritos ou as imagens em vídeos e fotos, não basta a recepção já mediada pela parafernália técnica manipulada ou construída por terceiros, em gravações de áudio, registros em vídeo, revelações fotográficas, transcrições de fitas que fazem a passagem do oral ao escrito. Para apreender os diferentes significados dessa cultura é preciso estar lá no contexto com todos os sentidos atentos e emoções não policiadas, além de se servir do instrumental técnico e teórico-metodológico, importante suporte para a observação e para a construção de resultados da pesquisa.

O pesquisador precisa ter bem definido como ele entende a relação pesquisador-pesquisado, como ele vê as pessoas que fazem a cultura popular e como ele é visto por elas. É nessa relação que se constrói a pesquisa, pois na produção cultural popular a vida dessas pessoas se funde com a cultura, de uma maneira tão intensa que nem o isolamento provocado pelos deslocamentos migratórios consegue destruir estes vínculos. Mesmo na solidão, poetas populares, narradores, dançadores, cantadores carregam sons, movimentos, sensações que só são passíveis de serem construídas coletivamente. Se isto aconteceu em suas vidas alguma vez de forma marcante, cada um desses indivíduos carrega os efeitos dessa cultura em si, em sua memória, como tatuagem para sempre.

Talvez seja oportuno explicitar, em linhas gerais, o referencial teórico e metodológico a que tenho recorrido. São eles: os estudos de Antonio Gramsci sobre o folclore, de Alberto Cirese, sobre questões teóricas e desenvolvimento de análises sobre a cultura popular na Europa desde o século XVIII, mas sobretudo do XIX até nossos dias; de Luigi Lombardi Satriani, para a reflexão sobre visões de mundo, cultura e classes sociais, resistência cultural; Néstor García Canclini, um dos auxílios para o estudo dos contextos de produção cultural; Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oswaldo Elias Xidieh, particularmente, sobre a importância da pesquisa de campo, do entendimento do contexto de produção da cultura popular e de especificidades dessa cultura; Walter Benjamin e E. P. Thompson, para poder pensar a cultura popular em relação com a indústria cultural e com o tempo industrial que se opõe a um tempo comunitário; Paul Thompson, Maria Isaura Pereira de Queiroz, sobre a entrevista e outros procedimentos metodológicos

e técnicos em pesquisa de campo; Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Oswaldo Elias Xidieh, Francisco Assis de Sousa Lima, Ruth Brito Lemos Terra, Antonio Augusto Arantes, Carlos Rodrigues Brandão, Mauro W. B. de Almeida, entre as leituras básicas para o conhecimento histórico e crítico da cultura popular e da literatura popular brasileiras, analisadas não apenas através de objetos culturais (textos, por exemplo) mas em seus contextos de produção, buscando entender a relação entre a cultura, seus produtores e destinatários; Vladimir Propp e Mikhail Bakhtin também são referências obrigatórias para uma perspectiva crítica da cultura e literatura populares. Recentemente, incluí nesta minha “necessaire” teórico-metodológica os textos de Italo Calvino.

Está aqui esboçado o referencial básico que tem norteado esta minha busca por uma abordagem crítica e, obviamente, empenhada da cultura popular. É evidente que há outros autores que também me oferecem importante contribuição nesta perspectiva de estudos, mas não há espaço aqui para um levantamento bibliográfico mais completo.

Na verdade, o que quero expor, neste contexto, é que a maneira como venho analisando a literatura e a cultura popular brasileira só é possível devido a uma tradição teórica e crítica que tem se construído em diferentes países, ao longo deste século, e no Brasil, de modo mais contínuo, nos últimos oitenta anos.

A preocupação com os sujeitos que fazem a cultura popular, expressa na valorização de suas falas, tem permitido, a mim e ao grupo de pesquisa de que participo, contribuir para o conhecimento da literatura popular, com informações que seriam impossíveis de se obter apenas pelas consultas bibliográficas ou pela análise literária dos versos. Os elementos de uma poética popular presentes na avaliação de seus participantes ativos podem ser extraídos das falas dos envolvidos na manifestação em estudo e não apenas “de fora”, deduzidos, com nomenclatura atribuída por pesquisadores em suas catalogações ou classificações de gêneros e formas literárias populares.

A preocupação de me colocar sempre na situação de aprendiz permite alinhar falas, como tenho feito em análises da cultura popular, particularmente da cantoria, das emboladas e dos cocos nordestinos, do conto popular que conheci em São Paulo e no nordeste, das danças em terreiros e na rua, enfim, nos estudos das múltiplas existências dessa cultura, que tenho tido o privilégio de presenciar.

Gostaria de fornecer, a seguir, alguns exemplos de procedimentos adotados em pesquisas individuais ou junto com vários pesquisadores do Laboratório de Estudos da Oralidade.

UM ESTUDO DE CASO

Início, expondo algumas questões referentes à resistência cultural, retomando a análise de uma entrevista feita com um repentista-operário, cujas informações dificilmente poderiam ter sido obtidas fora da relação de proximidade criada entre a pesquisadora e o pesquisado. Os resultados da análise foram apresentados, de modo mais detalhado, em um artigo publicado na Revista Brasileira de História, “A poesia e a fábrica – um estudo de caso”³. Embora se trate de uma publicação dos anos oitenta, repensada no final da década de noventa, creio que se mantém como um bom exemplo do que estou defendendo aqui: sem as falas de quem faz a cultura popular pouco se avança em seu conhecimento⁴.

Tive a oportunidade de gravar um depoimento de João Cabeleira em São Paulo, a 11/04/1981, em sua casa, horas antes de uma cantoria para a qual fui por ele convidada. Ao traçar seu perfil autobiográfico, disse-me que foi para São Paulo e voltou para o nordeste várias vezes. Em 1958, trabalhou na Fundação Brasil. Em 1981, quando o entrevistei, trabalhava na Eletrolux.

Disse-me que fazia versos na fábrica. Acontecimentos de trabalho, envolvendo companheiros seus, transformavam-se em versos nos momentos de prosa. A certa altura disse:

Trabalhando nas máquinas, eu entô a minha voz com o som das máquinas, né? E entoando a minha voz ali, cantando baixinho porque não se pode gritar dentro desses cativeiros daqui... Então escolho meus companheiros pra fazer uns versos comigo. Um faz dum lado, outro faz do outro. Eu faço uns versos e ele me responde. [...] Lá eu com eu sozinho, bem entendido, né?

Explicou-me que, no setor onde trabalhava, as máquinas faziam uma “zo-adinha”, um “tim-tim-tim”, que para ele lembravam os acordes da viola. Então, enquanto produzia as peças – o que exigia uma enorme habilidade –, mentalmente

ele construía cantorias imaginárias a partir do som produzido pelas máquinas. João Cabeleira imaginava que um cantador conhecido dizia alguns versos e então armava os seus em resposta. Ele consigo mesmo, conforme fez questão de destacar.

Ao fazer suas cantorias imaginárias junto às máquinas, justapunham-se dois trabalhos: a produção de peças industriais e a produção mental de versos improvisados. Sabe-se que tanto o trabalho industrial, quanto o trabalho artístico, exigem grande habilidade e atenção.

A atenção e a habilidade na produção industrial são necessárias para não haver danos físicos (ferimentos, mutilações) e materiais (danificação de equipamentos e peças produzidas). Também, para não haver queda no ritmo da produção. Naquela época, João Cabeleira produzia quatro peças por minuto.

O improviso, na cantoria de viola, como se sabe, exige conhecimento automatizado das regras de construção poética e rapidez de pensamento, para articular os versos criados em resposta aos do companheiro. Não se trata, portanto, de um repertório preexistente, acabado. Os versos são construídos no calor da cantoria, durante a disputa.

No caso de João Cabeleira, as máquinas e a produção de peças não impediam que esse operário-cantador produzisse, simultaneamente, outros bens, bens simbólicos – os versos de improviso. Nesse plano, o som das máquinas passava a ser acessório da produção mental de seus versos, enquanto, paralelamente, seu corpo tornava-se acessório das máquinas na produção de peças.

Este duplo mecanismo operou uma fissura no processo de alienação que o trabalho industrial representa para o homem. Por um lado, João Cabeleira produzia mecanicamente peças, realizando uma parte mínima de uma complexa engrenagem, cujo produto final seria uma enceradeira. Por outro lado, o som das máquinas, que não tem a mínima utilidade numa fábrica, sendo mesmo prejudicial, era reprocessado pelo operário-cantador e aproveitado como acessório de uma produção inteiramente sua: seus versos de improviso. Nesta situação, o som das máquinas era tão importante quanto a viola (para o cantador) e o pandeiro (para o embolador), como apoio e acompanhamento para a criação mental dos versos.

Ao mesmo tempo que executava, na fábrica e para a fábrica, o seu trabalho alienado e alienante, João Cabeleira produzia, para si, bens inalienáveis: os seus versos. E esta produção estava guardada na sua cabeça e aí ninguém podia penetrar, atribuir preço ou valor. Só ele detinha e controlava a produção poética.

A análise deste caso pode ser complementada, tendo em vista a mudança na concepção de tempo que ocorreu com o capitalismo industrial, como nos ensina E. P. Thompson, em seu ensaio “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”⁵.

Para isso, é necessário refletir um pouco sobre as relações sociais e econômicas vividas pela população nordestina na sua região de origem, tentando captar o que mudou com o processo migratório para São Paulo. As atividades de trabalho no interior dos Estados nordestinos são basicamente comandadas pela lógica da necessidade.

Na apertada economia de sobrevivência, os indivíduos mesclam atividades em que a utilização do tempo se faz de acordo com as tarefas que se tem de cumprir. Não estou, com isso, negando que a estrutura capitalista tenha chegado ao campo. Ainda que haja forte espoliação e formas de submissão dos assalariados rurais, não chega a haver “maior sentido de conflito entre o trabalho e o ‘passar o tempo’”⁶.

Quando os nordestinos, principalmente os provenientes da zona rural, migram para São Paulo, o choque cultural que sofrem não se dá apenas pela diferenciação do espaço, do clima, da fala e dos costumes, mas também pelo ritmo do trabalho imposto aos trabalhadores e que se encontra interiorizado na população.

A resistência cultural desses migrantes se evidencia na manutenção de práticas populares regionais como a cantoria, danças – forró, reisado, bumba-meu-boi –, produção e venda de folhetos, de artesanato e se deve, em grande parte, à necessidade de manter a identidade de nordestino, o que é uma maneira de se confrontar com o que é diferente, com o que agride e fere valores e formas de ver o mundo.

O relato de João Cabeleira, por sua vez, nos alerta para o fato de que ser poeta, ser cantador, ultrapassa a relação com o público, ainda que esta seja fundamental para sua existência social. Pude apreender, através de seu relato, como ele conseguia inverter os sinais do barulho das máquinas transformando-o em acompanhamento rítmico dos versos improvisados silenciosamente. Essa “impossível” manobra realizada por esse operário-repentista nordestino, no período em que estava empregado em uma indústria paulista, revela o esforço deste cantador para manter sua identidade cultural, a ponto de se manifestar até na solidão do trabalho em uma fábrica mecanizada.

O processo de resistência cultural, no caso deste cantador-operário, parece dar corpo a um enfrentamento que tem suas raízes fincadas no desafio a um dos traços distintivos da sociedade capitalista: o tempo industrial.

Sua construção de desafios imaginários pode ser interpretada como um confronto da produção cultural regional, originária de um local onde impera a lógica da necessidade, com a produção industrial, que cria a disciplina de trabalho e com ela todo um jogo ideológico de utilização do tempo em função de interesses capitalistas.

É preciso penetrarmos ainda mais fundo nessa situação em que se cruzam produção poética e produção industrial. No nível do imaginário, a cantoria se faz independentemente do contexto real de atuação do cantador: sem espaço físico, sem viola, sem companheiro, sem público. O tempo aí se estica ou se contrai sem controle de ninguém, mimetizando a relação real instaurada pela cantoria de pé-de-parede, em que o uso do tempo é determinado exclusivamente pela disposição dos cantadores e de seus ouvintes.

No nível do real, da fábrica, o tempo industrial corre totalmente controlado “naquele cativoiro” – usando as palavras do poeta-operário – em que ninguém pode se manifestar como quer e deve manter a produção no ritmo imposto pela indústria e, se possível, superá-lo. Isto João Cabeleira conseguiu, quando chegou a operário padrão.

A presença da poesia na fábrica, se feita na hora de folga para as refeições, ainda estaria de certa forma submetida ao tempo industrial. Mas se é simultânea à produção industrial desafia, ainda que na solidão, o tempo industrial no próprio espaço da indústria e no interior do tempo industrial. Se o tempo industrial se impõe e domina no plano da necessidade de sobrevivência, é neutralizado no plano da necessidade interior do cantador-operário, onde o que importa, o que tem valor é a afirmação de identidade artística que, solitária e em silêncio, mantém vivo o poeta João Cabeleira.

Este poeta-operário parecia querer provar para si mesmo que conseguia cumprir bem e acima da média o que a disciplina de trabalho do capitalismo industrial lhe impunha, sem interiorizar o tempo industrial, o que seria a dominação total e a perda de sua identidade.

Até sozinho, João Cabeleira resistiu à absorção e reafirmou sua identidade. É poeta nordestino sempre. Não produz versos apenas quando está diante de um

A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise

público que paga. Produz também para divertir, como fazia com seus companheiros de trabalho nos horários de folga. E produz para si próprio, como explicitou quando imaginava cantorias junto da máquina em que trabalhava. Até em sua solidão deu-se o reencontro com a cultura popular nordestina, da qual é um dentre os inúmeros e diferentes participantes. E nesse desafio surdo, se não tinha condições de vencer o capitalismo industrial, pelo menos sua prática demonstra com que armas enfrentava a alienação.

Se me deparei com um caso em que há uma resistência ao que caracteriza o tempo industrial, por outro lado, em diferentes situações da pesquisa de diversas manifestações culturais populares, pude comprovar que seus integrantes dificilmente resistem às investidas da indústria cultural através do disco, do rádio e televisão, os quais exercem um grande fascínio nos que praticam a cultura popular e despertam neles o desejo de entrar nesses canais para serem vistos, admirados pela multidão que se põe diante desses aparelhos de comunicação de massa.

Isto parece exigir uma discussão sobre o *anonimato*, tão propalado pelos folcloristas. Será que os participantes das diferentes manifestações populares se vêem como anônimos ou querem se manter desconhecidos, no anonimato? Esta questão será retomada adiante.

O LEO E A CULTURA POPULAR

O Laboratório de Estudos da Oralidade está vinculado à linha de pesquisa *Memória e produção cultural* da área Literatura e Cultura do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Criado em 1996, tem como característica básica o enfoque interdisciplinar, desde a pesquisa de campo para reunir documentação até a análise. Têm sido reunidos registros sobre a literatura e outras manifestações de cultura popular e a memória cultural para melhor entendimento do universo da oralidade. As pesquisas de campo são feitas no sentido de produzir registros em vídeo, em fotos, em fitas cassete, além de anotações em cadernetas e relatos de visita, resultantes de observação direta, fundamentais para produção de ensaios em vídeo, de textos analíticos, livros e material multimídia utilizado em aulas, conferências

e comunicações em encontros científicos, em que se sobressaem novas visões e perspectivas críticas, além de uma busca de novos recursos para a dinamização do ensino da literatura e cultura populares.

Participam do laboratório três professores, cujos trabalhos são desenvolvidos com uma base teórica comum: Andrea Ciacchi, com formação em Antropologia (foi aluno de Alberto Cirese, entre outros estudiosos importantes da cultura popular na Itália) e em Letras, já atuou como professor visitante no Curso de Pós-Graduação em Letras e agora é do quadro de professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Departamento de Ciências Sociais; Marcos Ayala, com formação em Ciências Sociais e História, professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Departamento de Ciências Sociais e eu, do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Dentre os alunos que participam ou participaram das pesquisas são muitas as formações: doutorandos em Letras, mestrandos em Letras e Sociologia, graduandos em Letras, Ciências Sociais, Música, História, Artes.

Para a produção das análises e dos vídeos, têm sido fundamentais as leituras e discussões efetuadas, bem como o acervo informatizado da pesquisa, que está em constante atualização. Dentre os resultados, privilegiou-se a produção de ensaios em vídeo e em textos analíticos, forma de expressão ideal para o exercício crítico e artístico. Deve-se ressaltar que os vídeos produzidos não se confundem (nem pretendem ser confundidos) com meros documentários. Ainda que lhes falte uma qualidade técnica, pois os equipamentos disponíveis ainda não nos permitem atingi-la plenamente, são experimentos criativos e um material importante de apoio para o ensino crítico da diversidade da cultura brasileira, no que se refere a visões de mundo, práticas literárias, danças e religiosidade de minorias, particularmente de negros e seus descendentes e de comunidades ágrafas ou semi-alfabetizadas. O material bruto resultante dos registros em pesquisa de campo é duplicado em fitas VHS para consulta dos pesquisadores no laboratório. Aos poucos, estão sendo minutadas as fitas e vão surgindo novas cópias, contendo trechos selecionados por assunto, nas quais são mantidas seqüências de argumentações populares sobre danças populares, poesia, narrativa, rituais religiosos, a serem utilizados em aulas. Sem chegarem a constituir um vídeo propriamente dito, são registros pré-selecionados importantes para estudos e entendimento das explicações daqueles que estão intimamente ligados à cultura popular. É objetivo do LEO organizar, a médio prazo, várias séries temáticas, contendo depoimentos sobre as mais variadas

práticas populares a partir daqueles que estão vinculados à cultura popular, como os que fabricam instrumentos, os que tocam, os que dançam, os que cantam. Estas vozes populares transmitem aspectos de seu mundo oral nas expressões, nos silêncios, nos gestos, no uso do corpo que complementa o dito, o cantado, o declamado, o narrado.

Alguns vídeos foram editados e estão à disposição de interessados em conhecer os resultados obtidos pela pesquisa, além de livro, CD e postais: a) produção de três vídeos sobre a literatura oral em rituais afro-brasileiros, “Saída de Iaô”, “Bejin, Bejin, orixá eu sô” e “Cumade Fulôzinha”; b) produção de quatro vídeos sobre a brincadeira do coco: “A brincadeira dos cocos”, em que se faz um trânsito através de imagens gravadas em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas e esta manifestação de poesia e dança de descendentes de negros tal qual se encontra na Paraíba hoje; uma versão compacta do vídeo “A brincadeira dos cocos”; “Brincando na roda”, enfocando a maneira de se dançar a partir das explicações de participantes; “Pra onde vai Rei de Ouro?”, em que se acompanha a produção artesanal de um bumbo por um ex-cantador já idoso, a qual se funde com a lembrança da brincadeira, com as explicações sobre a maneira como faz o instrumento e com a recepção do bumbo por outros participantes de outra região; c) produção de um vídeo sobre narrativas populares, “Cumade Fulozinha e outras estórias”, centrado em estórias da Cumade Fulozinha, de Jesus e São Pedro quando andavam pelo mundo, de Camões, que se torna uma espécie de Pedro Malazartes no Nordeste; d) produção do vídeo “Índios e festas”, no qual, através de imagens de danças de índios das tribos do carnaval de João Pessoa, caboclos, entidades do ritual da jurema de João Pessoa e índios pankararus de Pernambuco, se faz uma relação entre etnias, negra e indígena, em suas representações simbólicas, religiosas e festivas, em que transparecem traços identitários, gestos e cantos através de trânsitos e fusões de registros de diferentes épocas; e) a produção de *Cocos: alegria e devoção*, livro sobre a brincadeira do coco, reunindo análises e antologia a partir de pesquisa de campo, além de um caderno popular de cocos de um cantador, falecido recentemente; f) produção de *Cocos: alegria e devoção*, CD contendo gravações feitas nos lugares onde vivem os participantes dessa brincadeira, que, em parte, ilustra o que está contido no livro; g) produção de um conjunto de postais sobre a brincadeira do coco, flagrando rostos, gestos e emoções em diferentes contextos, todos relacionados com os momentos de produção do CD e da divulgação dos grupos populares em eventos públicos, promovidos pelo LEO.

Estes são resultados de pesquisa coletiva, envolvendo a maioria dos participantes do laboratório. São vários os resultados individuais, apresentados por integrantes da equipe em encontros científicos, publicados em livros e periódicos. É significativa a produção de dissertações e teses concluídas ou em andamento. Os assuntos são variados: Cavalo-marinho; Folhetos e cantorias de mulheres no Rio Grande do Norte; Pastoril profano e religioso; Lapinhas; História de vida de um cantador de coco; Estudo comparativo de duas comunidades em que se dança coco; A mulher em letras de forró; Narrativas populares, entre outros. Atualmente, está em desenvolvimento um projeto integrado de pesquisa, aliçado em dois eixos básicos: na pesquisa de campo, a partir da qual dar-se-á a reflexão sobre diferentes práticas populares e na produção de material de apoio ao ensino, trazendo a reflexão para fora do espaço acadêmico ao fazer a divulgação dos resultados em escolas e locais públicos das diferentes comunidades e bairros onde foi feita a pesquisa, atingindo um público constituído por pessoas de diferentes faixas etárias e níveis de escolaridade. No que se refere ao primeiro eixo, estão sendo contactados participantes de manifestações artísticas populares já registradas anteriormente em diferentes épocas do século XX, de modo a traçar, sempre que possível, uma espécie de mapa cultural da migração interna das atividades artísticas populares e o grau de parentesco ou outras formas de relação entre os integrantes de atividades como a brincadeira do coco, a ciranda, a nau catarineta, as lapinhas, a cantoria de viola, além da continuidade dos estudos sobre a memória de pescadores do litoral paraibano e de moradores de bairros populares de João Pessoa, estudos estes desenvolvidos sob a orientação de Andrea Ciacchi e de Marcos Ayala. Quanto ao segundo eixo, estão programadas três edições de manuscritos populares: a) fac-símile do livro de Hermes Nascimento, ex-participante da Nau Catarineta de Cabedelo (edição pronta para enviar à gráfica); b) livro de Maria da Soledade, repentista de viola que reuniu vários poemas, canções e trabalhos a partir de motes e de modalidades da cantoria sobre diversos assuntos, numa perspectiva feminina e feminista (em andamento); c) livro de Minervina Araújo, repentista de viola, como Maria da Soledade (ainda não iniciado o preparo da edição) – e dois vídeos sobre cantadores de viola, um deles dedicado à mulher repentista.

RECUPERANDO NO SÉCULO XXI A

Tenho me dedicado ao cruzamento de registros feitos em diferentes momentos do século XX, desenvolvidos a partir de metodologias de pesquisa compatíveis com as que norteiam as atividades do LEO. Parti do estudo dos cocos, em que se buscou conhecer o material reunido por Mário de Andrade e toda a documentação referente à *Missão de Pesquisas Folclóricas*, levada a São Paulo por Luís Saia, Martin Brawnwieser, Benedito Pacheco e Antonio Ladeira, resultante da viagem ao Norte e Nordeste em 1938, e da organização iniciada por Oneyda Alvarenga desde a chegada dos pesquisadores, até o final de sua vida. As atividades iniciadas por Oneyda Alvarenga foram continuadas pela equipe atual da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Como as pesquisas do Laboratório de Estudos da Oralidade não se restringiram aos estudos da brincadeira dos cocos, à medida que fomos ampliando o campo de estudos, intensificaram-se as consultas ao acervo da *Missão*.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas* desenvolveu-se em 1938 por iniciativa Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Este acervo, infelizmente pouco conhecido até hoje, se encontra na Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura – Prefeitura de São Paulo). É formado por “29.855 documentos entre os quais caderneta de campo, cartas, telegramas, bilhetes, memorandos, partituras, cadernos de músicas, fichas e outros” (conforme dados do *site* do CCSP), gerados por pesquisa direta em vários estados do Nordeste e Norte, com orientação prévia recebida de Dina Lévi-Strauss, de Oneyda Alvarenga e do próprio Mário de Andrade. Nestes 62 anos foi desenvolvido um grande esforço de preservação deste material, que é um dos raros testemunhos culturais populares resguardados da ação do tempo e da constante insensibilidade dos responsáveis por políticas culturais que frequentemente estimulam a destruição do que é memória da cultura popular – em sua grande maioria constituída pela experiência de arte produzida pelas camadas mais desassistidas de nosso País.

Como uma espécie de trincheira de resistência cultural, Oneyda Alvarenga, ao longo de quase toda a sua vida na Discoteca Municipal de São Paulo, resguardou da devassa da ditadura de Getúlio Vargas e do descaso de outros períodos todo esse resultado de uma das pesquisas etnográficas mais bem sucedidas neste

País. A maior parte dos registros sonoros, em fotos e filmes foi realizada na Paraíba. Destacam-se, entre os objetos colecionados, a viola popular adquirida de Zé da Luz, poeta popular na época residente na Fazenda Corta-Dedo, nas imediações de Campina Grande, e os ex-votos em várias localidades do estado. Entre os registros em filmes, as danças dos Índios Africanos da Torre e outras tribos de carnaval, na época mais conhecidos sob a designação de *cabocolinhos*; dos dançadores de coco de Tambaú, Itabaiana, Baía da Traição e de outras localidades; a Barca da Torre; os Reis de Congo de Pombal; e o ritual religioso conhecido como catimbó, que guarda relações estreitas com a jurema atual. Dentre os registros sonoros, têm destaque as vozes de repentistas até hoje lembrados pelo público da cantoria, os inúmeros cocos gravados em diferentes locais, os versos da barca, do reisado, do congo, do bumba-meu-boi, os aboios dos vaqueiros da Fazenda São José, em Patos, os lundus cantados no sertão, os sons dos instrumentos nas danças e nos baiões de viola.

Todo o material, brevemente apresentado acima, é campo muito rico para o estudo da cultura paraibana, tanto do passado, como no presente. Afinal, quantos são os depoimentos de artistas locais que se referem a muitas dessas manifestações em suas memórias ou em suas criações literárias, plásticas e musicais?

O acesso a essa documentação sempre foi difícil, pois sua organização – hoje informatizada – foi lenta, embora extremamente profissional. Nestes últimos dez anos temos feito pesquisas na Discoteca Oneyda Alvarenga e tido contato com reproduções de diversos documentos (das fotos às gravações) sobre os vários registros feitos na Paraíba.

Desta aproximação com o material da *Missão*, temos obtido significativos resultados, nas poucas vezes em que pudemos devolver o conhecimento deste material a comunidades que em 1938 foram registradas e não tinham conhecimento disso. Assim foi quando exibimos a reprodução em vídeo dos filmes etnográficos da *Missão* no bairro da Torre e quando levamos para audição fitas reproduzindo os cocos e os repentistas aqui gravados.

ENCONTRO COM DAUETH BANDEIRA: ABRINDO AS COMPORTAS DA MEMÓRIA

No dia 11 de novembro de 2000, fomos, finalmente, após vários adiamentos, à casa de Daudeth Bandeira, neto do velho cantador do sertão paraibano, Manuel Galdino Bandeira. O motivo da visita era apresentar, pela primeira vez, a fita que contém a reprodução de gravações de desafios de cantadores, feitas na Paraíba em 1938 pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Dentre os cantadores, figura Manuel Galdino Bandeira, de quem se registrou uma variedade de tipos de improviso, cantados em dupla com Vicente José de Souza ou sozinho. Os registros são de uma importância extraordinária, pois alguns tipos de improviso caíram em desuso, não ficando vestígio para o conhecimento dos novos repentistas, além de reinvenções como homenagem a estas formas poéticas e musicais, ainda que distantes das ancestrais; outros passaram por várias mudanças, dada a dinâmica de manifestações artísticas presentes, absorvendo novos instrumentos, novas maneiras de tocar, de cantar e compor versos, que guardam forte consciência de uma tradição de fazer literário popular na região.

Todos estávamos ansiosos por este momento. A equipe do LEO que foi para aquela pesquisa de campo, encarregou-se de reproduzir as fitas cassete para audição, de gravar as reações em mini-disc e em vídeo, de utilizar o computador portátil para mostrar o *site* do CCSP, de encaminhar perguntas, se necessário e, antes de tudo, observar enquanto participava daquele momento único. Antes da chegada na casa do cantador, vistoriamos várias vezes nossa bagagem para verificar se não faltava nada: os cabos de gravação, transformadores, câmera de vídeo, equipamento para gravação sonora, notebook etc; o cantador nos aguardava na varanda.

Fomos à sala, colocamos a primeira fita, começando com os versos do avô de Daudeth e observamos suas reações e as de sua filha, que também estava presente. Daudeth se postou colado a uma das caixas de som e ouvia com toda atenção o que estava registrado. De quando em quando, um sorriso, um balançar de cabeça, um movimento com as mãos ou com os pés. Passados alguns minutos, à medida que ouvia, fazia rápidos comentários: “Que beleza!”, “Diferente do que imaginava!”, “Como eles conseguiam tocar com ritmo!”, “Que harmonia e ritmo bonito!”

Depois de ouvir todos os registros do avô, comentários sobre o que ouviu. Um dos momentos mais emocionantes foi quando disse que ao ouvir o avô, lembrava-se do jeito que a mãe cantava, quando estava em seus afazeres domésticos. Havia uma proximidade na maneira de cantar, de ruminar sons – gemidos, abafados.

Quis ouvir os outros. Lá fomos nós. Novas expressões de atenção, admiração e encanto. Comentários longos, depois da audição, sobre a cantoria do passado e do presente. Contrastes evidenciando as mudanças. Explicações sobre as violas que eram utilizadas antigamente, em um passado recente e agora. A consciência das mudanças e das misturas mais recentes.

Foi um grande momento na minha vida de pesquisadora. Sempre considerei fundamental o conhecimento de registros (escritos, sonoros, visuais) para o estudo das manifestações populares orais, ao longo do século XX, quando podemos contar com outras fontes, além da memória, das impressões e análises escritas. Também achava pertinente e necessário que artistas populares e seu público vissem e ouvissem registros anteriores. Aprendi e apreendi naquele dia uma nova dimensão do acesso a estes registros: este conhecimento não é mera ilustração de um outro tempo, de um fazer passado. É componente da identidade cultural, artística, familiar e comunitária desses repentistas: várias vezes Daudeth me pediu que fizesse o maior esforço junto ao Centro Cultural São Paulo para que todos esses registros de cantadores se tornassem um CD de acesso fácil a todos os repentistas. Considera uma necessidade e uma obrigação dos profissionais do repente de viola conhecerem a história desta arte. Este conhecimento é também um instrumento poderoso para eles analisarem os caminhos presentes e futuros do repente, que, atualmente, está se distanciando bastante dos significados, locais e características que faziam a beleza desta arte, (con)fundindo-se com outros cantares presentes na mídia.

Diante disso, surgiu uma nova tarefa: informar o Centro Cultural São Paulo sobre o que aconteceu neste primeiro encontro com familiares de repentistas e tentar tornar público o mais rápido possível esta documentação, pois os próprios artistas populares precisam disso para aprofundar ainda mais o conhecimento de sua história e para refletir sobre o futuro de sua prática.

O RETORNO DE REGISTROS ÀS COMUNIDADES

O retorno das informações obtidas às comunidades visitadas pelos pesquisadores da *MPF* e aos descendentes dos artistas populares por eles contactados pretende dar conhecimento da cultura através de registros não só recentes, mas de imagens ou de vozes gravadas no passado, que são desconhecidas nestas formas de

registro, mas que estão presentes na memória de muitos participantes e do público de hoje. Entre as propostas do LEO, destaca-se a divulgação dos registros do passado e do presente a um público mais amplo, visando à valorização da diversidade cultural. A aquisição de reprodução do material do acervo da *MPF*, cedida pelo CCSP para fins desta pesquisa, tem possibilitado experiências e resultados extraordinários.

Este procedimento de pesquisa levou-me a procurar o Centro Cultural São Paulo, o IPHAN-SP, pois este material de 1938 é tombado pelo Patrimônio Histórico e instituições do estado da Paraíba no sentido de reunir esforços para que se amplie o conhecimento do passado e do presente da cultura popular, o que seguramente fortalecerá a auto-estima das comunidades em que se encontram as manifestações artísticas populares. Dentre os itens idealizados constam: a) produção de CDs reunindo as gravações realizadas em várias localidades da Paraíba pela *Missão*, de repentes e toques de viola, cocos (cantos da brincadeira e emboladas) de diferentes regiões, barca da Torre e “cabocolinhos” (tribos de carnaval) e outras danças dramáticas (congo, bumba-meu-boi, reisado, cambinda); b) oficinas em várias localidades do estado, privilegiando aquelas percorridas pela *Missão*, reunindo representantes de diferentes manifestações artísticas populares e promovendo o encontro de artífices populares, luthiers, músicos e público interessado; c) encontros de artistas populares, com a participação de pesquisadores; d) palestras, encontros e eventos para divulgação da *Missão*; d) exibição de reprodução em vídeo de filmes da *Missão* e filmes ou vídeos etnográficos mais recentes; f) exposições itinerantes de fotos da *Missão* e painéis em escolas de ensino fundamental e médio e outros locais, privilegiando as cidades por ela visitadas; g) publicações, dando ampla divulgação à *Missão*, em particular na Paraíba, e sobre as manifestações documentadas em 1938, enfocadas em suas feições atuais; h) criação de bancos de dados informatizados dos acervos de diferentes entidades de pesquisa da Paraíba, que passarão a integrar uma rede de acesso envolvendo o acervo da *Missão* e de instituições de outros estados.

O diálogo com as instituições está em andamento. Mesmo assim, pesquisas e ações do LEO estão se realizando. Como primeira atividade, demos preferência à cantoria, com a visita a Daudeth.

O ENCONTRO COM SEU BIU SALOIA: A SOCIALIZAÇÃO NO PRESENTE DE UMA IDENTIDADE

Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil

Se os quatro pesquisadores da *Missão de Pesquisas Folclóricas* não tivessem aplicado bem o método de pesquisa construído pelas experiências de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss, somadas e partilhadas nas atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Discoteca Municipal, ambas vinculadas ao Departamento de Cultura de São Paulo, talvez nunca encontrássemos Seu Severino Bupil Irmão, o Biu Saloia, apelido recebido quando participava da Barca da Torre, nos idos de 1938, travestido de mulher, com vestido e peruca.

Neste ensaio, deixei suspensa a questão do anonimato tão a gosto dos folcloristas e vou retomá-la agora. Os métodos da pesquisa de cultura popular no Brasil utilizados por muitos estudiosos até hoje se apóiam, infelizmente, em pressupostos que atualizam noções românticas do espírito do povo (*volksgeist*), ainda que involuntariamente, tendo o anonimato como um traço, ao lado de outros que consideram as práticas populares várias como *saber* que se adquire por hábito ou repetição e não como um *conhecimento* específico, ainda que alicerçado totalmente no empírico. É como se as pessoas desempenhassem papéis culturais intuitivamente, sem preparo ou especialização. Em geral, quando contactam pessoas que participam ativamente da cultura popular, limitam-se a fornecer nomes comunitários ou apelidos através dos quais são conhecidos os que se destacam no grupo ou em suas atividades artísticas e artesanais, sem se preocupar com a identidade real, com o nome completo de cada um dos registrados em fotos, em filmes, em gravações sonoras ou por escrito. É certo que muitas vezes não são fornecidos os dados pessoais por não ser possível saber detalhes de cada uma das pessoas registradas em festa ou apresentação pública. Como se tratava de uma *missão*, ou seja, de uma pesquisa etnográfica para fins de reconhecimento da diversidade cultural e aquisição das mais variadas peças, dos objetos materiais que dão suporte a práticas culturais artísticas e devocionais, os quatro pesquisadores tiveram que pagar como prestação de serviços a todos os que se apresentaram para as gravações. Também identificaram nas cadernetas todos aqueles que posaram para as fotos, bem como muitos monumentos e paisagens. Registros feitos, em sua maioria, fora das apresentações em festas comunitárias, com o financiamento de trajes, a fabricação de uma grande barca, como ocorreu no bairro da Torrelândia, em João Pessoa, a tomada de conhecimento de particularidades das apresentações em ensaios antes de fazer os registros, além de remuneração aos vários participantes. Essas práticas

não são adotadas atualmente por estudiosos que buscam os significados culturais e sociais convivendo mais longamente com as comunidades, valendo-se de orientações da Antropologia e da Sociologia. No entanto, os integrantes da *Missão de Pesquisas Folclóricas* puseram em prática o que havia de mais avançado em sua época, tanto em teorias, métodos e técnicas, quanto nos equipamentos utilizados para os registros. Dina Lévi-Strauss, na Sociedade de Etnografia e Folclore, deu orientação sobre o uso da câmera fotográfica, da câmera cinematográfica e das gravações sonoras, além de fichas de identificação de objetos e de pessoas contactadas. Nas orientações encontram-se até os ângulos e planos em que devem ser feitos os registros de pessoas e de objetos. Os procedimentos veiculados hoje pela Antropologia Visual já estavam sendo praticados por eles ao modo dos anos 30. O entendimento de que há pessoas que desempenham papéis nas danças dramáticas evidencia-se nas listagens de nomes, apelidos e funções desempenhadas nas várias práticas culturais registradas.

A equipe atual de pesquisadores e funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga, com a preocupação de dar maior divulgação aos registros, reuniu, em um documentário em vídeo, os vários filmes etnográficos da *MPF*, originalmente mudos, colocando ao fundo trechos das melodias gravadas na mesma ocasião, correspondentes às práticas registradas pela câmera cinematográfica. No final do vídeo, colocaram o nome de todos os integrantes que constavam nas fichas de pesquisa e publicações, indicando a cidade e a prática cultural equivalente. Em 1999, auxiliando Marcos Ayala, que daria um retorno desses registros no Bairro da Torre, utilizamos um telão e com um *data-show* e um videocassete, fizemos uma espécie de sessão de cinema visível a todos os transeuntes que passavam diante do Clube Carnavalesco Bandeirantes da Torre. Pude presenciar uma anciã, Dona Adelita, enquanto acompanhava o trecho de registros da Barca da Torre em 1938, exclamar: “É o Biu Saloia, da Barca de Seu Cícero, que também foi mestre da minha irmã.” Sua irmã também foi *saloia* na Barca de Seu Cícero Campos do Nascimento, um dos mestres mais respeitados de João Pessoa.

Depois fomos pausadamente expondo os nomes de todos os antigos participantes das práticas culturais gravadas em João Pessoa. Terminada a sessão, conversando com Dona Adelita, soubemos que Seu Severino Buri Irmão estava vivo, lúcido em seus mais de noventa anos, morando em um bairro muito popular de João Pessoa.

Passou o tempo. Só em fevereiro de 2001, Marcos pôde retomar sua pesquisa.

Alguns dias antes de levar a fita, foi visitar o Seu Severino e agendar o horário e data em que mostraríamos o vídeo que reproduzia as gravações feitas em 1938. No dia marcado, acompanhei os integrantes da equipe do LEO, que estão estudando a história cultural dos bairros, com a orientação de Marcos Ayala. Na hora em que apareceram as imagens da Barca da Torre, Seu Bui e sua senhora começaram a cantarolar as melodias a elas correspondentes, que serviam de fundo musical. Leves sorrisos, reconhecimento das imagens. Parava-se a fita e voltávamos várias vezes ao ponto referente à Barca da Torre, aos Índios do bairro do Roger, grupo em que ele já havia brincado outrora. Depois, longa conversa, em que Seu Severino contou sua experiência. À medida que, sorrindo, em silêncio, se embalava na cadeira de balanço, emergiam trechos inteiros dos versos declamados ou cantados na barca e comentários muito fluentes. Não era mais uma lembrança do passado, era o reviver no presente emoções prazerosas do passado. Nesta, como em outras situações já presenciadas anteriormente, obtivemos elementos para reafirmar o que já tínhamos percebido antes: que a cultura popular é um fazer dentro da vida. Mesmo que se deixe de dançar porque o mestre morreu, porque o grupo acabou, porque não há mais as condições comunitárias fundamentais para essa cultura existir, ainda que solitariamente a experiência está guardada no íntimo de cada ex-dançador, de cada ex-cantador. Impressionante como fluíam trechos longos daquele dança dramática há tantos anos não praticada.

A BRINCADEIRA DO COCO: UMA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA COLETIVA

Ao iniciarmos a pesquisa sobre os cocos, partimos de uma pergunta: por que são tão poucas as referências atuais aos cocos, principalmente a dança que era tão comum nos anos 20, quando Mário de Andrade esteve na Paraíba e em 1938, ano em que os pesquisadores que integravam a *Missão de Pesquisas* levaram para São Paulo, na bagagem, várias horas de gravação, fotos, anotações em cadernetas, a partir do encontro com cantadores e dançadores de coco das várias regiões do estado?

Só conhecíamos os cocos cantados por duplas de emboladores como atração em encontros de repentistas ou raramente cantando na rua e em feiras. Da dança

na Paraíba, em publicação, só um livro dos anos 70, a partir de uma cidade do litoral. Para saber mais era preciso ir a campo. Foi o que fizemos e ainda estamos nisso até hoje.

Nos primeiros contatos, os dançadores e cantadores já encantaram a equipe com o entusiasmo e alegria com que se referiam à brincadeira, denominação freqüentemente empregada no Nordeste como sinônimo de dança popular. Imediatamente começaram a localização dos participantes do coco e o registro das entrevistas. Quando sabíamos a data em que haveria a brincadeira, lá estávamos nós. Tivemos muita sorte. Nos primeiros anos de pesquisa, 1992 e 1993, eram tantas as informações, que subdividíamos a equipe em quatro, cinco grupos para fazer registros simultaneamente em várias localidades. Depois, fomos acompanhando o que acontecia com alguns grupos, principalmente os mais estáveis em termos de contextos comunitários, uma vez que percebemos logo no início que a brincadeira, para existir plenamente, precisava de uma vida comunitária sólida.

O tempo passava e multiplicavam-se os enfoques da análise do material coletado, o que impulsionava novas idas a campo. Foi se estabelecendo uma certa intimidade entre os participantes da brincadeira do coco e os participantes da pesquisa. Ia uma vez ou outra nas várias comunidades, enquanto os bolsistas visitavam constantemente as comunidades. Mudavam os alunos, mas a pesquisa era a mesma, o que mantinha a familiaridade inicial. Com a ampliação do conhecimento e do fascínio pelos cocos (provocado por melodias variadas, versos singelos e atraentes), foi surgindo uma cumplicidade maior entre pesquisadores e pesquisados. Foram surgindo elementos que permitiam as diferentes análises: os maiores conhecedores dos versos, da dança, dos instrumentos, conforme a localidade, nos introduziram à poética; a observação em campo e as entrevistas levaram ao estudo da participação ou ausência de jovens, de condições de vida dos participantes, de contextos em que se dá a brincadeira, de diferenças entre grupos e localidades. Aos poucos, a brincadeira foi se configurando nas páginas escritas pela equipe, nas discussões semanais da equipe, nas exposições orais, em vídeos, em fotos, em artigos. Passaram-se muitos anos e ainda há muito para aprender, para estudar, para entender. A pesquisa necessita da experiência acumulada dos cantadores, tocadores e dançadores, sem o que os pesquisadores não constroem sua experiência, mesclada pelo empírico e pelo teórico. Só que neste caso o crítico e o teórico, ainda que não exclusivamente, são fundamentados no empírico, cruzado com outras experiências empíricas de

outros autores, base para a reflexões teóricas. E o mais terrível: não se pode errar na apresentação dos dados e na análise porque o que se dá a público resulta daquilo que o pesquisador conseguiu ver e entender. No entanto, o estudo de um caso ou outro não permite ao pesquisador fazer generalizações. O que é valorizado em uma localidade, pode não ter a mínima importância em outra comunidade. Cientes destas particularidades, os pesquisadores já podem fazer algumas afirmações, sempre apoiadas em falas, em experiências⁷.

Ao iniciarmos a pesquisa de campo, tínhamos como objetivos principais reunir depoimentos de coquistas e dançadores, registros da dança e do canto em desafio em seus contextos de produção para, a partir da experiência e das maneiras de avaliar daqueles que estão intimamente relacionados com os cocos, obter informações e elementos, fundamentais para um conhecimento mais abrangente da situação atual desta manifestação de cultura afro-brasileira no Nordeste. Estes objetivos continuam válidos, pois as informações mais recentes encontradas em livros pouco ou nada nos auxiliam em nossa busca. Já os cantadores e dançadores, ao explicarem em que consiste a dança ou o canto, têm possibilitado a reunião de uma quantidade de esclarecimentos raramente encontrados nas publicações sobre os cocos.

Até o momento, foram gravadas mais de cento e cinquenta horas de registros em fitas cassete de cocos (acompanhados da dança e cocos de improviso), mais de vinte horas em fitas de vídeo, mais de dez horas em fita de áudio digital, de depoimentos de dançadores, de cantadores de embolada e de “tiradores” ou “atiradores” de coco, como são denominados os responsáveis pelos versos durante a dança, além de centenas de fotos.

As informações disponíveis, fruto da pesquisa de campo e da organização dos dados, indicam a existência de cocos (dançados ou apenas cantados) em muitas cidades da Paraíba. Há diferenças marcantes entre a poética dos cocos apenas cantados e a daqueles encontrados na dança. A pesquisa tem permitido verificar as variações dos cocos, através do estudo dos contextos em que são encontrados, dos depoimentos de dançadores e cantadores, dos registros sonoros e em vídeo, cotejados com dados disponíveis na pequena bibliografia sobre a dança.

O QUE SE APRENDE COM A PESQUISA EMPENHADA

Quando se privilegia a fala de cantadores e dançadores e sua atuação nas brincadeiras, o que exige cuidadosa observação, vão surgindo peças de um grande quebra-cabeça, que revelam, entre fios da memória, que essas práticas culturais se vinculam intimamente com suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se percebendo o que motivou a criação de certos versos, quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a idéia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, que faz o já conhecido surgir como algo novo, porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido.

É preciso estar aberto para um conhecimento pleno. Esta atitude me possibilitou alguns “achados” que ampliaram meu entendimento desta cultura. Há poucos anos fui informada que entidades, que costumeiramente *baixam* em alguns rituais afro-brasileiros encontrados na Paraíba, solicitam, dançam e cantam cocos. Aqueles que já não fazem mais parte desse nosso mundo de comuns mortais são recebidos alegremente no espaço sagrado do ritual religioso e festejam dançando, cantando cocos que rememoram o trabalho difícil do tempo de cativo. Magia, momentos de intensa vivacidade que os mantêm em contato, reduzindo distâncias, aproximando mundos diversos, matando a saudade, em grande solidariedade entre vivos e... encantados. Esta é uma outra situação do coco. Aqui essa brincadeira tem feitiço de oração, isto é, de ponto cantado. Em uma dessas ocasiões encontrei como ponto cantado ao exu Maioral o coco do Boi Tungão, semelhante àquele cantado por Chico Antonio para Mário de Andrade. Só aí pude entender porque este coco não aparecia nas brincadeiras do coco em ruas e locais de morada.

A valorização do passado é procedimento muito comum em relatos sobre cultura, e em particular, sobre cultura popular. No caso dos cocos, a manifestação passa por um processo de mudança. Destes entrevistados, vários se submeteram à migração interna. Ao se deslocarem de uma cidade para outra, lá encontraram pessoas com histórias semelhantes, que também tinham as mesmas preferências culturais. Neste sentido, os cocos serviam como elemento integrador e também como componente de uma afirmação de identidade cultural. O mesmo não ocorre

com os componentes da nova geração. Os filhos e netos destes dançadores, além de não terem vivido experiência semelhante de migração, bem ou mal, se encontram integrados (no emprego, na escola, nas atividades de lazer hoje comuns a todos os jovens, na zona rural ou urbana, tais quais, assistir a programas de TV, ir a forrós, dançar as danças da moda como lambada, funk etc., ter preferência por músicas tocadas no rádio e repetidas infindavelmente nos aparelhos de som particulares). Quando chamados a participar das atividades culturais populares como a brincadeira do coco, desenvolvidas nas comunidades onde moram, muitos jovens reagem temendo ser, depois, ridicularizados por colegas da escola. Aceitam participar de apresentações públicas, quando os dançadores e cantadores são caracterizados como grupo folclórico, o que possibilita, às vezes, ver suas imagens veiculadas pela televisão e por jornais.

Dançadores e cantadores, de todas as idades, adoram ser fotografados e filmados. Também não se mostram inibidos diante dos gravadores. Sentem-se valorizados. Quando há alguma forma de registro, em especial fotos, os jovens enchem a roda. Há um desejo muito grande de ser visto, de não ser anônimo. Mas no dia-a-dia, sem pesquisadores por perto, o interesse parece não ser o mesmo em todas as localidades visitadas.

UM POUCO MAIS SOBRE OS PROCEDIMENTOS ADOTADOS PELOS PESQUISADORES DO LEO

No que se refere à relação entre sujeitos, estabelecida pela pesquisa de campo, há ainda algumas questões que merecem ser destacadas. A proximidade com as pessoas que participam intensamente das atividades culturais permite apreender múltiplos componentes desse universo da oralidade em que experiência, solidariedade, alegria são fundamentais.

O constante convívio com participantes da cultura popular vai possibilitando perceber que a fala não se enquadra nas convenções da escrita. O ritmo é outro. As pausas são utilizadas de maneira diferente daquela que se aprende na escola. Enchendo-se dessas vozes, desses ritmos da palavra falada é possível chegar a um texto escrito que tenha a pretensão de falar. Digo sempre aos alunos e bolsistas que têm de enfrentar a árdua tarefa da transcrição, que é preciso fazer o texto falar...

por escrito. A representação escrita do texto oral para recriar em palavras seus belos efeitos exige um empenho enorme e coragem para ousar, para transgredir normas de estabelecimento de textos e manter a pulsação viva da fala, ainda que por escrito. É uma tarefa de escritor, o que tenho proposto à equipe. O método para a representação de pausas e sonoridades da fala se inspira na criação de João Guimarães Rosa. Não temos uma receita, pois cada caso é um caso.

Às vezes é possível descobrir ocorrências em que cantadores e dançadores se valem da escrita para manter sua literatura oral, colecionando o repertório em cadernos manuscritos para salvar do esquecimento, quando a memória (e a dos companheiros) fraquejar com a idade ou ainda como instrumento para auxiliar outros, mais novos. Isto ocorre em várias brincadeiras (coco, nau catarineta, lapinhas, por exemplo).

O ato de usar a escrita como apoio da memória oral é procedimento que permite a seguinte avaliação: aqueles que participam do universo da oralidade têm consciência de que a escrita é um poderoso instrumento e que pode servir para guardar o oral do esquecimento. Pode parecer paradoxal mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade.

Esta proximidade, mencionada ainda há pouco, que permite certos achados, não se consegue apenas estando presente nos dias de festa ou de entrevista. Ela é construída por atos dos pesquisadores que ao mesmo tempo que vão entrando na intimidade das pessoas, vão se mostrando, vão se deixando conhecer no convívio acentuado: dizer porque estão ali, o que pensam sobre os mais diversos assuntos, quando interrogados, o que pretendem fazer com as imagens, com as gravações, com os estudos e mostrar os resultados ainda em suas etapas preliminares, principalmente os audiovisuais, através de sessões de vídeos nos lugares onde os cantadores e dançadores moram, tem sido de fundamental importância em todas as pesquisas desenvolvidas no LEO. Deixar cópias de fitas cassete gravadas em festas, reproduções de fotografias, dos vídeos é prática nem sempre habitual entre pesquisadores de campo. Em geral chegam e rapidamente levam o que querem, devassando vidas e práticas culturais.

A equipe do LEO optou por construir uma relação de troca com base em valores de uso a se render ao modelo da estrutura de mercado, em que tudo resulta em mercadoria. Pesquisar do jeito que escolhemos é trabalhoso e obriga a ir em sentido contrário ao tempo do relógio. É se render a outras temporalidades marcadas pelas

relações entre pessoas, por afinidades que se estabelecem por um convívio que se constrói não apenas pela necessidade do conhecimento científico e, seguramente, sair daí enriquecido. Impossível sair dessa experiência sem marcas, quando se é movido por um desejo muito grande de entender essas diferenças culturais, essas diferentes temporalidades. Em um ambiente de carência onde faltam condições financeiras, soluções para problemas de saúde, educação, moradia e emprego, paralelamente, *sobra e é esbanjada* uma riqueza em termos de auxílio mútuo, solidariedade, companheirismo nas horas de dor e de alegria. Esta alternância entre carência e abundância, entre o que falta e o que sobra nem sempre resulta em tensão explicitada pela palavra. Esta solidariedade muito grande, fundada em vida comunitária com fortes laços de afetividade que se constrói no dia-a-dia difícil, no mutirão cotidiano da vida em que “uma mão lava a outra”, é responsável pela força que supera as dificuldades e refaz o ânimo através da alegria dos momentos festivos em que se dança, em que se ri, em que se diverte para agüentar as novas dificuldades de sempre. É esta resposta alegre que mantém a vitalidade de boa parte dos brasileiros e dá o troco à dominação pela própria insistência em se manterem em pé, rindo. Por outro lado, esta atitude de solidariedade constante revela a disposição de sempre incluir os estranhos em seu convívio. Esta hospitalidade ao outro é a porta por onde passa também a dominação. Isto porque a cultura popular tem como traço distintivo a inclusão. Como é extremamente participativa, devido à vida comunitária que lhe garante a existência, esta cultura popular, ao incluir, traz para seu interior formas de dominação. Acomoda, vamos dizer assim, traços das culturas dominantes a seu modo. A cultura hegemônica, fundada no universo da escrita, por sua vez tem traços diametralmente opostos à vida comunitária: o individualismo e, por extensão a solidão, o tédio, a angústia. Em um movimento intenso e obsessivo de exclusão do que contrasta com seus propósitos, os agentes da cultura hegemônica investem na homogeneização, forma extrema de eliminar as diferenças. Estão sempre anunciando a morte da cultura popular ou então decretando a sua morte através de sua instituição mais poderosa, a escola, que, longe de ser um espaço democrático para a reflexão sobre as diversidades culturais de um país, oprime, ridiculariza aqueles que são filhos de pais analfabetos, participantes desse universo cultural da oralidade. Mascara a dominação com o aparente interesse pelo “folclore”, reinventando nas aulas de português, de forma redutora, a tradição de contar histórias. De rico canal de transmissão de experiências, o narrar popular

fica reduzido a temas engraçadinhos ou a técnicas didáticas para tentar moldar o futuro leitor de histórias escritas. Nas aulas de educação física, de educação artística se faz a invenção da tradição de danças populares em soluções estereotipadas, que se cristalizam em esboços mal feitos de passos e gestos que no contexto original levam décadas para se construir. Esta falsa inclusão, este procedimento hipócrita quanto às diferenças culturais mal encobre o indisfarçável desejo de excluir o que é diferente e o que segue um outro caminho e outra organização que não aquela ditada pela cultura dominante.

Estudar a literatura popular na escola, na universidade só tem sentido, a meu ver, se for para estabelecer um confronto com esses mecanismos de exclusão típicos da cultura hegemônica. Só tem sentido se for para sairmos dessa experiência menos ignorantes e mais humanizados.

É inútil buscar uma teoria e um método elaborados para a pesquisa em cultura popular que nos alertem para todas as questões aqui apresentadas. Não ter pressa é a primeira atitude exigida por esse tipo de pesquisa. É preciso estar atento para tudo que se vê, se ouve, se lê e colocar nas reuniões de discussão e trabalho. A reflexão compartilhada nas reuniões semanais em que os integrantes da equipe se encontram para expor seus pontos de vista a partir de leituras e de pesquisa de campo é um elemento que relaciona os pesquisadores fora dos princípios hierárquicos comuns às atividades acadêmicas. A interdisciplinaridade que adotamos no LEO tem sido construída por semelhança àquilo que os velhos anarquistas de São Paulo praticavam em seus centros de cultura – denominado *ensino mútuo*. Maurício Tragtenberg, em *Memórias de um autodidata no Brasil*, refere-se ao que, no Centro de Cultura Social em São Paulo, se chamava ensino mútuo:

[...] Quer dizer, o ensino mútuo significava um negócio mais ou menos assim: você era especialista numa área que tinha um maior saber numa área, você passava esse saber ao outro. Você não tinha uma relação professor-aluno. Mas tinha, isso sim, uma socialização de formação e de saber, em que o indivíduo que conhecesse mais do que você, por exemplo, na área de economia, que soubesse alguma coisa que você não teve tempo de aprender, ou que antes não te interessava, ele passava isso para ti, na maior. Quer dizer, o fundamental, era o clima de cooperação (TRAGTENBERG, 1999, p. 47)

Em nosso caso este procedimento interdisciplinar pode receber o nome de aprendizado mútuo. O esforço constante é ir contra a corrente, isto é, desafiar a

postura acadêmica costumeira de construir personalismos e outros *ismos* que se forjam em hierarquias sempre individualistas. Em tempos globalizados em que a palavra de ordem é a iniciativa individual, é bom lembrar dos velhos e fecundos valores anarquistas forjados em grupo. Não é com um trabalho ou outro que vai se entender a complexidade da cultura popular. Após anos e anos voltada para o entendimento desta cultura que vem de um mundo diferente, mesmo que muito próximo, estou convencida de que só avançaremos quando a percepção e os estudos adotarem procedimentos apreendidos de diferentes vivências do coletivo, da solidariedade, de vida comunitária.

É este conhecimento que buscamos no Laboratório de Estudos da Oralidade. Procuramos mostrar, em nossos ensaios, o que apreendemos e aprendemos, tentando extrair sempre que possível uma duração que beira o poético, sem perder a percepção crítica desta realidade, que, à primeira vista, parece igual, repetida, mas é intrigantemente complexa. E esses versos, esses cantos, esses gestos, essas falas, esses rostos, esses flagrantes aparentemente fugazes instalam-se em nossos trabalhos, estão incrustados muito fundo em cada um dos participantes do grupo de pesquisa. Cada qual carrega, a sua maneira, esses ecos que são muito fortes e para sempre.

NOTAS

- ¹ Este trabalho resulta da fusão de reflexões já apresentadas em estudos publicados anteriormente com uma série de indagações constantes, somadas a observações resultantes de pesquisas em andamento, buscando extrair de tudo isso os procedimentos teóricos e metodológicos que têm norteado o que vem se desenvolvendo no LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade) da UFPB, que conta com minha coordenação.
- ² Este ponto de vista tem sido adotado por integrantes do grupo de pesquisa do LEO.
- ³ *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 157-162, set. 87/fev./88.
- ⁴ A análise sobre João Cabeleira, que se terá a seguir, como várias argumentações presentes neste estudo foram publicadas em “Por uma abordagem crítica do popular”, *Graphos*, revista da Pós-Graduação em Letras, ano II, n.14, p. 36-45, 2. semestre de 1997.
- ⁵ O ensaio “Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism” foi publicado inicialmente no periódico *Past and Present* (n. 38, dez. 1967). Vali-me da tradução espanhola, “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial”, In: THOMPSON, Edward P. *Tradicón, revuelta y consciencia de clase*; estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial. Barcelona: Editorial Crítica (1979), p. 238-295. Há edições brasileiras deste ensaio. Primeiramente, “O tempo, a disciplina

do trabalho e o capitalismo”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Trabalho, educação e prática social*; por uma teoria da formação humana. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 44-93. Reaparece com o título “Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial” em: Thompson, E. P. *Costumes em comum*; estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 267-304.

- ⁶ Thompson, E. P., op. cit., p. 245. Preferi traduzir literalmente o que se encontra na edição espanhola. Em *Costumes em comum*; o mesmo trecho foi traduzido como “[...] grande senso de conflito entre o trabalho e ‘passar do dia’”.
- ⁷ Muitas das reflexões aqui presentes encontram-se mais desenvolvidas em Ayala, Maria Ignez Novais e Ayala, Marcos (org.). *Cocos: alegria e devoção. Natal: Editora da UFRN, 2000.*

Piers Armstrong

*UMA LITERATURA ORAL PÓS-MODERNA
NAS LETRAS DE BLOCOS AFRO DO CARNA-
VAL BAIANO*

Este trabalho visa estabelecer como o gênero de letras de blocos afro do carnaval baiano se insere no contexto conceitual da literatura oral. Nossas suposições são que, se, por uma parte, esse gênero satisfaz os critérios estéticos gerais da literatura oral, por outra parte, não é o que se considera tipicamente como literatura oral. O primeiro motivo desta desclassificação provém simplesmente da sua novidade, do fato de não ser tradicional. Evidentemente esta circunstância não determina quanto, qualitativamente, este gênero se conforma aos padrões apropriados da literatura oral. Contemplado em termos da sua natureza diferencial, com respeito aos gêneros tradicionais da literatura oral, esse novo gênero pode influenciar para mudar nossas definições do que é que constitui a mesma, ou poderia, pelo contrário, obrigar os especialistas a estreitar a definição da literatura oral, de forma que tenha mais rigor e que se distinga de gêneros diversos da palavra estética que são ativadas no cenário urbano atual – rap, comédia na televisão, radionovela etc. Quando indicamos o que consideramos como a perspectiva típica dos pesquisadores no que diz respeito à literatura oral, não é para criticar algum modelo atual – não nos posicionamos como especialista, com condições para julgar isso. Pelo contrário, o modelo normativo é nosso ponto de partida.

Além da questão desta variação possível da definição científica dentro da comunidade pesquisadora, interessa-nos também a idéia leiga sobre o que constitui a literatura oral. Não é necessariamente igual o(s) conceito(s) dos pesquisadores contemporâneos. A perspectiva aqui, então, está aberta às diversas possibilidades científicas internas, e à perspectiva leiga estereotipada. Colocamos também algumas considerações de ordem pragmática, por exemplo, quando a

performance de uma obra oral sai do quadro tradicional de encenação e passa para outro quadro que normalmente não seria contemplado como veículo legítimo para a literatura oral. Estas várias instâncias são sucessivamente mencionadas, com uma discussão teórica breve, que tem mais a ver com a questão do costume do olhar do que com qualquer verdade final. Servem como lentes diversas, para enfocar o objeto do fundo, que são as letras de blocos afro do carnaval de Salvador. Nesse trabalho, o objetivo é de caracterizar esse gênero, a partir de várias questões teóricas apontadas no campo das pesquisas sobre literatura oral, em particular no que diz respeito à relação do artista com a sua comunidade, com a modernidade e com os discursos pós-modernos.

Antes de prosseguir no estudo, devemos indicar a natureza do nosso objeto de estudo. O carnaval baiano é marcado por pelo menos duas características pertinentes a este texto. Desde seu começo na década dos 1880, evoluiu constantemente. A expressão artística do carnaval baiano é notavelmente instável¹. Por outra parte, em decorrência natural da concentração demográfica de afro-brasileiros nesta região, muitas inovações expressivas foram introduzidas por este grupo enquanto comunidade cultural particular como, por exemplo, o fenômeno dos afoxés, que tocam, no cenário profano do carnaval, música litúrgica de Candomblé, e cujo representante mais famoso na atualidade são os Filhos de Gandhi. Os capítulos desta rica história que nos interessam aqui são basicamente os do período da *reafricanização do carnaval*, que começa com a fundação, em 1974, do *bloco afro Ilê-Ayê*². O bloco afro se distingue pela pesquisa e expressão artística afro-cêntricas; são manifestações e organizações conscientemente realizadas por negros e *negro-mestiços* e que discorrem de alguma maneira sobre a negritude³. Depois da eclosão sócio-estética-vanguardista do Ilê-Ayê nos carnavais dos anos 70 e do surgimento de outros blocos afro, nos anos 80, Ara Ketu, Olodum, Muzenza e outros, o êxito comercial das músicas dos blocos foi captado e aproveitado por bandas locais, na indústria de música baiana carnavalesca chamada de *axé music*. A interfertilização musical e comercial fez com que os maiores blocos afro, com a exceção do Ilê, se tornassem menos distintos em formato social e musical dos blocos convencionais⁴. Porém, todos os blocos afro continuam com algum compromisso com um trabalho social e comunitário voltado à massa demográfica negro-mestiça. Quanto ao processo de geração musical, Ilê-Ayê e Olodum preservam o modelo de uma seleção entre artistas concorrentes, cujas composições respondem ao tema do

ano previamente indicado pelo bloco. Esta seleção se realiza por um processo de exposição pública das músicas em ensaios nos meses anteriores ao carnaval. Dessa maneira, num período de 10 anos, por exemplo, cada bloco expõe centenas de composições. Uma minoria é gravada em discos pelos blocos; os mais populares passam a constar, por assim dizer, no patrimônio público, isto é, no repertório de músicas cantadas por diversos artistas do mundo do *axé music* durante o carnaval e em gravações. À altura da virada do século, alguns especialistas já consideram que o gênero está em declínio. No carnaval, até o chamado *axé music* estaria em declínio perante a ascensão de outro gênero baiano, chamado de Pagode, que se distingue do mais velho pagode carioca e paulista, e cujas características incluem um forte elemento lúdico-erótico, com pouco espaço semântico para ideologias alternativas.

Este processo de evolução comercial não impede, porém, que os blocos afro continuem com a realização das suas manifestações, com um tema anual sempre novo, e com o processo musical gerador do concurso, da aglomeração social do ensaio e finalmente da culminação estética da performance do carnaval. No mesmo tempo, como o bloco não é uma entidade hermética e está sempre à procura de apoio e de oportunidades financeiras, a articulação nas composições daquilo que constituiria a identidade arquetípica do bloco e do membro do bloco vem sendo minada por mudanças na vida urbana e por modas comerciais e ideológicas. A mudança estrutural mais importante para o compositor, a nosso ver, tem a ver com a expectativa do compositor como cidadão num mundo capitalista. Antes, o discurso do bloco-afro supunha uma diferença sócio-existencial básica entre o mundo burguês e *branco-mestiço* do capital, e a realidade de gueto socioétnico vivenciada pelos integrantes do bloco. Hoje, muitas frases soltas nas músicas preservam esta visão. Porém, as oportunidades comerciais geradas pela indústria musical abriram portas para os músicos. Um dos compositores de música de protesto mais amadurecidos do Olodum, Pierre Onasis, hoje lidera o grupo de pagode, Bom Balanço. O mais famoso músico negro de Salvador e emergente da indústria do *axé music*, Carlinhos Brown, soube fazer a tradução entre o capital simbólico alternativo e seu novo apelo comercial: chamou a sede do seu bloco, a Timbalada, de *Gueto Square*. Este título nos lembra que Brown e os talentos musicais soteropolitanos estão abertos aos discursos (norte-) americanizados do mundo sob a globalização. Lembra, também, que Salvador e a Bahia descobriram no turismo, e em particular no turismo cultural, cujo ápice é o carnaval, um caminho para o futuro onde a auto-representação, como cidadãos coloridos da terra da alegria (onde “é festa todo

dia”, como diz a publicidade governamental), se relaciona com a auto-promoção – prática mais eficaz quando emoldurada em uma linguagem internacionalizante⁵.

Neste quadro, o pitoresco baiano, gerado em parte pelo atraso e pela pobreza, vira um capital simbólico que atrai o turista exatamente porque evoca, promove e provoca valores sociais diferentes aos que circulam no mundo convencional do capitalismo desenvolvido, do qual os turistas são oriundos. As barreiras socioeconômicas e raciais, embora perpetuassem na distribuição escassa de oportunidades para a grande maioria da população, passaram a ser corredores de articulação simbólica: invocar a diferença étnica ou cultural ou, às vezes, o sofrimento em si pode ser uma arma retórica que serve na auto-afirmação e que simultaneamente atrai ouvintes provenientes dos países identificados como exploradores⁶.

O mercado de bens culturais mostra relações entre povos, pessoas e discursos artísticos que, numa análise estruturalista-hegeliana, por exemplo, teriam posturas de *mestre e escravo* marcadas pela interdependência. Carlo Ginsburg fala de “uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante” (1987, p. 24). Num mundo globalizado, esta relação estende-se às relações internacionais. O estudioso Antônio Torres leva em conta a questão do diálogo entre posturas de classe e identifica assim a comunidade urbana periférica que gera a cultura popular:

A cultura popular é aqui tomada como a produção de uma parcela da população marcada pela radicalidade de sua condição, representando e instituindo um imaginário do mundo a sua volta que, em alguns momentos, descobre-se “o mesmo” dos demais segmentos da sociedade, mas constantemente se descobre “outro”. (MONTENEGRO, 1994, p. 36)

Sugeriremos mais tarde neste ensaio que dentro daquela produção que, sem dúvida, se qualifica de cultura popular, inclusive no sentido conscientemente subalterno invocado por Torres, nos vemos obrigados, e sempre mais na contemporaneidade, a perceber falhas na homogeneidade da comunidade e nos interesses e ambições dos membros individuais. Embora isto não impeça a invocação retórica da idéia da comunidade como um bloco unificado pela condição subalterna.

Em termos de retórica e do posicionamento do sujeito lírico em textos ou discursos artísticos, isto implica um contexto de múltiplas ironias e de desliza-

mentos entre posições diversas. Estamos longe, em termos pragmáticos, da idéia comum, na literatura oral, de uma voz artística que representa uma comunidade estável e basicamente homogênea, que vive em relativo isolamento com relação às mudanças socioestruturais contemporâneas, onde é implícito que os interesses do sujeito lírico coincidem com os dos outros elementos da comunidade. A questão do individualismo é uma característica típica da arte moderna e tipicamente alheia à nossa concepção da literatura oral. A tensão, oculta porém emergente, entre este dois pólos identitários, nas letras dos blocos afro, espelha forças representativas contraditórias que se exercem no processo de mudança constante na vivência urbana contemporânea.

Como as composições apresentadas nos blocos afro exigem uma veia poética de autenticidade, além da questão da ideologia oficial do bloco, que é de fato repetidamente respeitada e invocada, o sabor mutante da experiência cotidiana, das expectativas e esperanças secretas dos compositores como cidadãos-consumidores de uma atualidade dinâmica infere-se na expressão artística, isto é, no conteúdo das letras das músicas dos blocos afro. Nossa tarefa, neste trabalho, poderia ser resumida nas perguntas seguintes. A produção deste gênero constitui literatura oral, ou faz parte, junto com o *axé music*, do mundo da música popular urbana, da *pop music*, que, supomos, não consta no repertório imaginado pelo pesquisador da literatura oral? Quais são as *forças representativas contraditórias* implicadas acima, e como se manifestam nas letras?

Começamos, então, por enquadrar a situação conceitual referida acima no contexto das normas das pesquisas sobre literatura oral. Num artigo sobre cururuzeiros na festa pantaneira, o professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, organizador desta coletânea, faz um resumo das características estéticas da literatura oral, baseado em especialistas teóricos:

A literatura oral, de acordo com Aguiar e Silva, é aquela em que, durante uma *performance*, contemplamos vários códigos: o *musical* (ou seja, a literatura oral é cantada ou entoada, podendo ser acompanhada de música); o *cinésico* (caracterizado pelos movimentos do autor e sua platéia); o *proxémico* (que regula o emprego das palavras entre os seres e as coisas); e o *paralingüístico* (responsável pelos fatores vocais como entoação, qualidade da voz, ruídos, risos etc.). Neste sentido, a literatura oral manifesta-se por meio de diversas e curiosas maneiras: desde repentistas, que passam horas a fio pelejando entre versos, até grupos teatrais, que vêm encenando lendas e contos populares.

Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano

(FERNANDES, 1998, p. 119-120)

Sem maior análise, parece-nos claro que a *performance* das músicas de blocos afro se qualifica como literatura oral conforme esses critérios. Seria, porém, uma omissão pragmática não observar que a formulação destas características surgiu num esforço de distinguir a literatura oral da literatura convencional (escrita, criada para disseminação em texto publicado), e implicitamente, embora possivelmente de forma inconsciente, entre a arte moderna e individualista, de *auteur*, e a arte tradicional e/ou comunitária.

É revelador a seleção pelo pesquisador, como exemplo de instância teatral, da encenação de “lendas e contos populares”. Podemos perguntar: seria menos claramente literatura oral, se uma produção trabalhasse com os mesmos elementos estéticos porém o tema fosse de sabor menos comunitário e mais individualista, ou menos popular e mais elitizado? É como analisar, em termos da relação comunitária, certas letras de rap (por exemplo, o *gansta rap* de Los Angeles) que poderiam ser classificadas de francamente anti-sociais, anarquistas ou niilistas? Certos teóricos da literatura oral proporcionam padrões muito dinâmicos e abrangentes com respeito à inclusão de novos gêneros da literatura oral⁷. Mas continuamos e, devidamente, com idéias recebidas das nossas autoridades científicas sobre o que constitui a literatura oral; a fonte disciplinar da coisa (a percepção e elevação da literatura oral como objeto de estudo) é, nalguma medida, a sua alma. A literatura oral, nesta ótica, é rural e não urbana. Também é *folclórica*: proporciona o resgate de um contexto social que se associa com o passado, e que é ameaçado pelo presente, que resiste ao futuro, e que tem uma relação negativa com a tecnologia. Nesta ótica, a performance também encontra a sua manifestação mais autêntica na comunidade social tradicional correspondente, e com as condições técnicas e instrumentos *clássicos* para o gênero.

A nossa perspectiva supõe que a identificação pragmática de qualquer gênero da literatura oral envolve inevitavelmente, além das características estéticas inerentes do texto e da performance, questões que têm a ver com o *contrato social* implícito, entre artista e platéia, subjacente à performance, mas que são muito elásticas quanto às instâncias imprevisíveis de realização. A obra artística – por exemplo, estas letras de blocos afro – não é só a composição, nem só o contexto performativo em que foi conceitualmente batizado (o ensaio), e sim uma vivência cultural em aberto. Ela deve ser contemplada como um eixo de instâncias, uma cadeia de vários elos,

que vai desde a concepção da letra na cabeça do compositor até o consumo da obra artística sem a presença do artista, e que passa em algum momento pela *performance* pelo artista junto ao público. Conforme a minha aceção, a venda, na cidade, da literatura de cordel como texto para se ler em silêncio – desta literatura escrita e reproduzida como texto mas que cheira ainda à oralidade – faz parte da realização da literatura oral sertaneja. E no caso das músicas de blocos afro, não podemos isolar a *performance* no ensaio como um momento propriamente dito de *literatura oral*, para excluir o momento de composição, ou a audição em CD de uma versão da mesma música por um grupo comercial sem laço comunitário qualquer.

O nosso interesse subjetivo maior, porém, enfoca aqui a cosmovisão identitária do compositor. Baseamo-nos numa análise sócio-semântica das letras do bloco Olodum e em entrevista extensa com um dos letristas mais respeitados do Ilê-Ayê, o professor Juraci Tavares.

Tratamos aqui dos três motivos – símbolos poéticos e referências concretas – que achamos com mais repetição no repertório das letras⁸ do bloco Olodum: o Pelourinho (*o Pelô*), lugar central de encontro do bloco; *negro*, o lema étnico central para um público de negros, *negro-mestiços* e brancos; e *Olodum*, o nome pelo qual é normalmente chamado o Grupo Cultural Olodum que organiza as manifestações e eventos que dão origem às músicas. Neste texto, enfocamos estas palavras principalmente como motivos poéticos e retóricos⁹. As letras muitas vezes fundem numa única metáfora uma série de conotações pertinentes a aspectos diversos da identidade geral do Olodum.

o Pelô

[...] Eles lutam, eles podem / eles fazem o Pelô renascer / Eles lutam, eles podem / Eles fazem o Pelô balançar [...]

“Desce e sobe” (Ithamar Tropicália, Itamar Santos, Geny)

[...] Tem muita gente boa / Aqui tudo mudou / São quinze anos que brilhou / Olodum filhos do sol / Reluz e seduz o meu amor / Negros conscientizados / Cantam e tocam no Pelô / Pelourinho é primeiro mundo / Cartão postal de Salvador [...]

“Cartão Postal” (Ithamar Tropicália, Mestre Jackson, Sérgio Participação)

[...] Domingo tem Olodum no Pelô / na terça tem a bênção do senhor / Pelourinho se transforma / em carnaval [...]

“Alegria geral” (Ithamar Tropicália, Alberto Pita, “moço”)

[...] Pelourinho é meu / Quadro negro / Retrato da negra raiz / O canto
singelo, divino / Traz simbolizando essa negra razão [...]

“Retrato da negra raiz” (Valmir, Gibi)

Olodum é o único dos quatro blocos afro principais (com Ilê-Ayê, Muzenza e Ara Ketu) cuja sede e base comunitária oficial é a população de Maciel/Pelourinho, bairro central e histórico de Salvador, até recentemente notório na cidade (com ou sem razão) como lugar de insegurança, crime, prostituição e degradação urbana. Por uma ironia poética e social profunda, apesar de o bairro ter sediado no século XVIII a elite social, cujos casarões fundamentaram o perfil plástico pitoresco do *Pelourinho cartão postal* de hoje, seu nome remete diretamente ao sofrimento dos afro-brasileiros, cujas tradições e artes dão alma à cultura viva contemporânea de tanto ânimo e apelo turístico. Não resistimos neste contexto a anotar a perspicácia de Jorge Amado, que, ainda na era da degradação material da zona, referenciando as práticas culturais principalmente afro-brasileiras exercidas aí, chama a área de *Universidade aberta* no prefácio do romance *Tenda dos Milagres*, cujo título invoca não só um ateliê para esculturas religiosas mas também o milagre cultural duma união de resistência étnica com criatividade inovadora.

Para a comunidade, o *Pelô* continua como símbolo de identidade e de congregação negras; considera-se que emana do lugar uma energia ou axé que responde à sensibilidade afro-baiana. Na construção retórica, o *Pelô* funciona por metonímia como símbolo de uma identidade afro-cêntrica subalterna. Há sempre uma ambigüidade nas festanças entre o lazer e a afirmação ritual da comunidade. Este fenômeno é concretamente sintetizado na festa da Benção das noites de terça-feira. A festa baseia-se num ritual religioso: numa missa na dou-rada Igreja de São Francisco, espalha-se água benta nos fiéis, predominantemente negros. A exuberância do ritual e o procedimento de espalhar água, que lembra os banhos do Candomblé, levam sotaques afro-brasileiros e de sincretismo. Mas o sincretismo religioso (entre Catolicismo e Candomblé) tem a sua contrapartida num sincretismo entre as ordens do sacro e do profano. A festa de rua da noite de terça é de ordem carnavalesca. Acontece principalmente no Terreiro de Jesus e no Largo do Pelourinho. Um espaço intermediário entres dois lugares, o largo na frente da Igreja de São Francisco não é especialmente movimentado nessa noite, o

que sugere que a frequência de uma parte da festa não se associa necessariamente a uma passagem para a outra. É como se houvesse uma nítida divisão física que corresponderia à linha psicológica entre o religioso (o Catolicismo, sincretizado ou não) e o profano. A preponderância da festa profana na mente da maioria das pessoas é evidente. Muitos soteropolitanos dispensam ou até ignoram o rito da Igreja; poucos nunca foram à festa. E hoje em dia esta festa é chamada por muitos de *Benção do Olodum*. É um abuso etimológico perante a tradição secular do rito, mas reflete bem o estado atual de consumo cultural.

Olodum

[...] Tá no Olodum Bo amor de ser negro [...]

“Altamente reciclável” (Valmir Brito, Rui Poetta, Jorge Alves)

[...] Olodum me dê a luz / ilumina meu caminho Olodum / quero andar na natureza [...]

“Águas” (Ubiraci Tibiriçá, Eli Oliveira)

[...] Saber que o tempo vai passar / Passar com o tempo é saber viver / Cantar com o Olodum é chegar, vivenciar / Quem sabe um novo amanhecer [...]

“Louco Rastafari” (Valmir Brito, Rui Poetta, Jô Nascimento)

[...] O país está no caos / E eu estou sem pé e sem meia / Há 15 anos toco no assunto / Alertando toda sociedade / O Olodum nos quatro cantos do mundo / Pregando a paz pra toda humanidade [...]

“Careta feia” (Reni Veneno, Ademário)

[...] O Olodum está aí / E não vai desistir / Levando avante a sua luta / pra não dividir / Competência adquirida / Ao longo do tempo / Solidário a sua raça / Em todos os momentos / A ideologia é unificar / Se temos tantas coisas / Para conquistar [...]

“Ideologia” (Lazinho, Reni Veneno, Marquinhos)

Os temas anuais do Olodum para o Carnaval apresentam uma diversidade de assuntos: estados africanos modernos (Guinei Bissau, Nigéria, Tanzânia, Moçambique, Madagascar); a herança africana antiga (Egito e os faraós, Etiópia, Núbia); estados da diáspora afro-americana (Cuba, EUA), outros países (Índia), movimentos intelectuais brasileiros (tropicalismo), dissidência civil (a Revolta dos Búzios) e até os elementos naturais (sol e mar).

A comunidade constitutiva de Olodum é muito complexa. Embora o bloco

Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano

fosse fundado em nome da comunidade negro-mestiça pobre do bairro Maciel/Pelourinho, sempre contemplou uma incorporação mais extensa. Já este bairro é de uma complexidade social particular pelo fato de ter sediado, por um lado, um elemento pobre e vitimado e, por outro lado, um elemento boêmio ou vanguardista, conscientemente subalterno, isto é, que articulava um discurso de resistência. Neste segundo elemento constavam certos moradores e diversos simpatizantes do clima do bairro, que participavam dos eventos e práticas locais, mas moravam fora do bairro. Estes *conscientizados* eram de classes sociais diversas e muitas vezes tinham acesso à universidade e a um panorama ideológico mais eclético. Consistente com esta fonte variada, o Olodum sempre acolheu estilos de vida alternativos (gays, músicos, rastas e até traficantes). Estas opções funcionam como elementos cuja legitimidade é reconhecida em termos de uma aliança de solidariedade dos excluídos do poder e do *sistema*¹⁰.

De modo geral, o trabalho social do bloco pertence a uma outra ordem discursiva da lírica e mesmo dos temas anuais do carnaval. Os temas do bloco são afro ou negro-mestiço-cêntricos. Estes outros *outsiders* (pessoas fora do sistema) podem aderir à causa, mas o sujeito psicossocial desta causa é o negro (mestiço) que é *do Pelô*, por morar lá ou por freqüentá-lo para realizar-se culturalmente.

As músicas ligam-se à modernidade, mais à sua sintonia com uma cultura globalizada da juventude do que às articulações que dizem respeito à agenda concreta da oposição política local. Por outra parte, esta linha discursiva apresenta um sujeito lírico que tem pouco a ver com a disciplina, a tradição e a idéia de um tempo cíclico que governam a existência dos iniciados que vivem em terreiros de Candomblé, por exemplo (segue abaixo uma explicação da pertinência simbólica do Candomblé). Há uma oscilação hábil entre o prestígio da herança estética afro-brasileira e laços comunitários que poderiam ser constrangedores para o consumidor moderno ou para o artista como individualista. Ser do Olodum implica para muitos certa obrigação de postura perante a tradição de oposição à injustiça social, mas não implica obrigações tradicionais de obediência ou adesão política consistente. A palavra poética *Olodum* apresenta uma série de sentidos positivos espalhados através dos domínios estético, moral e objetivo, nesta ordem de freqüência:

negro

[...] Ê raça negróide / Raça negróide Olodum [...] A África negra encontra-se ao Sul do Saara / E assim é chamada pelo predomínio / de povos negros da África Negra [...]

“Raça negróide Olodum” (Luciano Santos)

[...] Vem dizer para os negros / Que lembrar o passado ajuda a viver sem senhor / E ai reinará Olodum / Reinará o negão [...]

“Mensagem” (Dude Santiago)

[...] Leve-me a dor, mas deixe a minha imagem / Não deixa de ser negro / Não deixa de ser negro [...]

“Altamente reciclável” (Valmir Brito, Rui Poetta, Jorge Alves)

[...] Raça negra emergindo fotografando o orgulho [...]

“Palco da vida” (Nêgo)

No Olodum, emprega-se o termo *negro* como emblema geral para uma subalternidade que enfatiza classe mais do que etnia. Deveríamos deixar claro que esta perspectiva não se sintoniza com a retórica tradicional da baianidade¹¹, conforme a qual um negro rico é *branco*, embora o Olodum aceite, sim, que branco pobre é culturalmente *negro*. Na perspectiva retórica, o *negro* é um herói: num primeiro tempo histórico, numa luta de autodefesa contra a escravidão, a exclusão social e a negação da legitimidade cultural; num segundo tempo, uma figura emergente na sociedade que, através das virtudes adquiridas nesta aprendizagem histórica única entre os povos, poderá liderar todos os gêneros de excluídos numa luta de reforma social geral que é informada por sabedorias modernas diversas (inclusive a da proteção do meio ambiente, por exemplo). Uma alma central nesta luta tem sido o prestígio estético da produção cultural dos afro-brasileiros. Mas mesmo neste domínio, o referencial maior seria o *black*, a diáspora africana moderna e não o africano em si. A cultura da diáspora não existe sem o quadro de interação com brancos, repressão social e miscigenação.

É importante salientar a diferença conceitual entre o *afro* e o *negro-mestiço*. Entre os blocos afro de Salvador, o Olodum distingue-se, entre outras coisas, pela ênfase que dá ao social em vez do puramente étnico. Se o nome do grupo, que se deriva de Olodumaré, deus dos deuses no Candomblé, segue a regra *de rigueur* para blocos afro de utilizar a língua ioruba como seu latim ideológico (e, então, a fonte

para nomes), o bloco dispensa o procedimento ritual proveniente do Candomblé que precede, por exemplo, a saída do Curuzu do bloco Ilê-Ayê no sábado de carnaval. A lógica da fundação do Olodum, de certa forma, lembra a Constituição norte-americana; embora esta invoque o nome de deus (*In God we trust*), o projeto é especificamente secular (não religioso) e procura proteger a liberdade ideológica em reação a uma traumática experiência anterior de repressão social. O *afro* invoca o nexo com a África e privilegia a etnia de descendência africana. O *negro-mestiço* invoca uma identidade social subalterna que integra negros, pardos, mulatos, indígenas e até brancos pobres, cuja cultura estética característica apresenta fortes influências afro-brasileiras. Este *negro-mestiço* tem menos a ver com a epiderme negra do que com a herança geral da cultura popular no Recôncavo Baiano e no resto do Brasil. Como conceito, o *negro-mestiço* opera como uma ponte entre uma conjuntura sociocultural herdada e uma opção subjetiva de identificação pessoal. Quanto ao quadro histórico, por um lado, a maioria era de descendência africana e era socialmente excluída; por outro, a cultura negra se adaptou ao ambiente urbano moderno com várias fórmulas estéticas muito sedutoras. Quanto à opção pessoal, identificar-se como *negro-mestiço* (na prática da rua, seria mais provável dizer-se *negro* ou *mestiço*) implica algum tipo de rejeição do esquema preponderante de classificação de cor, que favorece outros termos como *preto*, *mulato*, *pardo* e que, historicamente, traduzia em linguagem uma tendência ao embranquecimento na auto-designação do indivíduo. Ser *negro-mestiço* é essencialmente chamar-se *negro-mestiço* e isto implica uma relação positiva com a alteridade do negro e do pobre perante o branco e o burguês.

O grau de correspondência entre o discurso ideológico do Grupo Cultural Olodum e o conteúdo das músicas, então, é variável. A música seguinte indica a assimilação pelo compositor da crítica social que o Olodum faz. Como o título sugere, a canção é um exemplo consciente de um subgênero estabelecido, a denúncia de um sistema social corrupto:

[...] Dar duro pra viver tão preocupado / E se morrer tem que pagar / Para ser enterrado / O Olodum protesta ó / O Olodum protesta / A usura toma conta dos homens / E o povo morrendo de fome / É um atentado ao pudor / Falta casa, falta pão, falta escola / Os políticos pisando na bola / Eles querem nos manter desinformados / Oh meu deus que país desgovernado

/ O Olodum protesta ó / O Olodum protesta [...]

“Protesto Olodum II” (Reni Veneno, Pierre Onasis, Tonho Capque)

Em outras canções há uma tendência à intertextualidade entre os temas anuais e outros dados culturais aleatórios. A seguinte canção compreende uma contemplação do velho tema poético da luta entre o corpo e a mente. Também toca na noção dialética da identidade preta como uma realização positiva de uma situação negativa (“sol da meia noite”), antes de invocar e denunciar a injustiça social da seca no interior e mencionar Lampião; as referências podem ir muito longe da raiz da etnia negra.

Abaixo do umbigo tudo é mais que brilha / tudo é mãe e filha / tudo é amor /
abaixo do umbigo se constrói a trilha / é o que a vida ensina tudo que restou
/ acima do ombro / situa-se o colosso / ponta de iceberg / inverso coração
/ acima do ombro / situa-se o desgosto / e o gosto pelo gosto / morada da
razão / sou filho do sol / da meia-noite / a luz do farol / do inverso açoite /
eu sou Olodum / sou mordida de vampiro / o arqueiro zen do Pêlo / tesão
flutuante de Salvador / com a luz de Lampião / Olodum que é nordestino
/ canta, canta seu menino / e voa alto pro sertão... amor amor amor / Ê a ê
Nordeste, Nordeste, Nordeste/ Ê a ê cabra da peste Nordeste Nordeste / a
história não lhe mente / morre gado morre gente / na seca judiação / não
tem água cristalina / e o governo discrimina / pobre povo, pobre chão...
amor, amor, amor.

“Mordida de vampiro” (Alberto Pita, Germano Meneghel)

Vale ressaltar que no verso “Tesão flutuante de Salvador” a composição brinca de passagem com um verso de Caetano Veloso, “Tensão flutuante do Rio” (de “Menino do Rio”). Em outro momento lembra pela palavra “judiação” a “Asa Branca” de Luís Gongaza. O tema narrativo é no mesmo tempo sensualizado (“Abaixo do umbigo tudo é mais que brilha”) e sentimentalizado com sotaques incestuosos (“tudo é mãe e filha / tudo é amor / abaixo do umbigo...”). Neste contexto de libertinagem, estas últimas palavras podem também lembrar aos pesquisadores o famoso dito, do olhar eurocêntrico sobre as zonas tórridas, “abaixo do equador, não tem pecado”, (embora seja difícil saber se uma conotação é proposital ou não, na consciência do compositor, nesta rede intertextual). O sujeito lírico é sexualizado (“sou mordida de vampiro”) numa metáfora paradoxal de luz

negra (“sol / da meia noite”). Esta metáfora é num primeiro tempo associada ao motivo retórico de modulações entre o positivo e o negativo (“inverso açoite”), que resgata a identidade negra e a experiência na diáspora. No decorrer posterior da letra, chegamos ao encontro erótico inferido no título. Esta música é tão eclética que ainda consegue uma figura da cultura Zen (budista) do Japão (o “o arqueiro zen do Pêlo”).

A canção exemplifica uma série das características. Os textos são capazes de saltos com grande fluidez através de um repertório vasto de referências. Domínios diferentes incluem temas precedentes de Olodum, dados sociais gerais, noções afro-cêntricas (da África ou da diáspora), aspectos culturais integrados como metáforas, valorizações sentimentais e sexuais da comunidade implícita e do sujeito lírico em si etc. As estruturas retóricas facilitam a transição entre zonas diferentes de referência e um sentido de fronteiras diáfonas entre estas. Apesar da acumulação de referências, o procedimento retórico não segue o padrão barroco porque não há uma série analógica sistemática (como encontramos na poesia social de Gregório de Mattos, por exemplo). Pelo contrário, ocorre o que se poderia chamar de abolição pós-moderna dos constrangimentos convencionais de proporção e perspectiva. Se fosse propositalmente paradoxal, talvez pudesse ser identificado como uma estrutura retórica tropicalista. Apesar da impressão de confusão, porém, este texto é uma construção de identidade positiva e não a desconstrução de uma identidade hipócrita ou absurda (estratégia retórica freqüente no tropicalismo). Simplesmente, o repertório inteiro de conhecimento cultural está disponível para inserção na constelação poética de imagens.

Outra modalidade de intertextualidade, ou melhor dito, interdiscursividade é o uso de palavras não portuguesas. No verso seguinte se contrapõe o inglês e o ioruba:

Um weekend odara com você ôba ôba [...]

“Verão no Olodum” (Rene Veneno, Ghermano Meneghel)

Odara (“bom, bonito” em ioruba, utilizado na liturgia do Candomblé; também já foi utilizada na música “Odara” de Caetano), referencia à preservação da tradição africana em certa gíria secular soteropolitana. *Weekend* (“fim de semana” em inglês), no entanto, infere o chique da recriação de um estilo de vida moderno

(pelo menos em português, onde o estrangeirismo soa elegante, pois no inglês a palavra não tem charme especial). O termo final, *ôba*, é brasileiro corrente porém não do padrão do português continental. Estas três localizações lingüísticas definem um eixo cultural cronológico: a um extremo, a origem africana; no meio, a experiência brasileira normativa (a herança portuguesa com inflexões africanas ou indígenas significativas); no outro pólo, a globalização (o inglês, não tanto como língua quanto como marcador estilístico da modernidade em si e da modernidade enquanto alteridade com relação ao contexto tradicional local). A noção de *weekend* infere não só familiaridade com recriações modernas mas também os recursos para praticá-las; neste sentido, a interdiscursividade seria entre o conhecimento estético e objetivo (ser aculturado na sensibilidade moderna), por um lado, e, por outro lado, o poder de compra material como consumidor. Não é claro se o sujeito lírico invoca este consumo moderno porque reflete a sua realidade, ou exatamente pelo contrário, porque é uma aspiração fora do real.

A justaposição de elementos sugere a possibilidade de substituir livremente referências das ordens estética, moral e objetiva. O último verso da música citada acima, “Mordida de vampiro” (“Pobre povo, pobre chão... amor, amor, amor”) justapõe o dilema material (a seca) com a resolução emotiva comunitária. Responder ao dilema material pelo apelo emocional é o procedimento mais normal na retórica lírica. O que é interessante aqui é que a emoção–solução invocada (o amor) não é exatamente a qualidade esperada, pois não é a solidariedade social. O amor é uma emoção que, se excluímos por um momento àquele cristão, remete normalmente à aventura do indivíduo e aos relacionamentos entre duas pessoas. E esta vertente é levada pela música ao seu passo mais particular, o amor erótico. A música parte do tema da praga da seca para chegar ao prestígio do indivíduo hedonista, passando por uma rápida celebração das qualidades metafísicas inerentes do Pelô ou do Olodum. É um amálgama vasto de invocações de discursos diversos – cada verso remete a uma moral ou a uma música ou faz uma apologia histórica ou filosófica diferente.

Vejamos mais exemplos da fusão de fragmentos dos discursos do prestígio estético e da causa moral:

[...] Ter um orgasmo contigo hiper-rebentão / Cantar pro Olodum a melhor
canção [...]

“Canção do amor” (Paulo Jorge)

[...] Forte revolucionário / Olodum miscigenado / O teu canto me seduz /
Quero samba, quero reggae [...]

“Luz e Blues” (Paulo Jorge, Jamoliva)

[...] Tá na cor, tá na flor / Tá no meu sentir da dor / Tá na cor, tá na flor /
Tá no Olodum, o amor, de ser negro [...]

“Altamente reciclável” (Valmir Brito, Rui Poetta, Jorge Alves)

[...] O que me cura é seu amor / Se tem Olodum / Tem festa na Bahia /
Meu bem querer / Te quero todo dia / O nordestino cansado e sofrido [...]

“Hora H” (Germano Meneghel, Marquinho Marques)

As letras sugerem um tipo de aliança natural de entidades designadas como positivas, que então são incluídas como peças num mosaico global, cujo nome geralmente é *Olodum* mas que às vezes pode ser *amor*. Motivos positivos – *negro, amor, canto, Olodum* – funcionam como panacéias universais, concomitantes com tudo o que é positivo e com nada que é negativo:

[...] Olodum é luz / Olodum é sol / Olodum é mar [...]

“Águas” (Ubiraci Tibiriçá, Eli Oliveira)

Olodum traga seu axé pra mim / Que eu quero reconstituir / O que a
humanidade acabou [...]

“Amor de Eva” (Eloi Estrela)

Negro revela grandeza / Seu mundo não reina, tristeza não / Infinita beleza/
Deus dos deuses, Olodum / Movimenta o mundo inteiro / A africaniza ao
dom / Que compõe a natureza [...]

“Raça negra” (Walmir, Gibi)

O bloco ganha um aspecto quase religioso, como sugerem os títulos das músicas seguintes, que incluem estes versos:

[...] Diz o que é preciso Olodum / Para ser feliz / Diz o que é preciso Olodum
/ Para renascer o amor / Não vê que é preciso / Converter o inconsciente /
Abrindo o coração Olodum [...]

“Evangelificação” (Gibi)

[...] Submerge meu coração / Mergulha minha mente / No ego do negro

Olodum [...]

“Ego do negro Olodum” (Guiguió)

O amor funciona como um poder supremo, mas também frequentemente se identifica no desejo sexual do indivíduo. O impulso sexual é integrado com o de viver intensivamente. Esta dualidade entre o divino e a ambição sensual individual é também representativa de uma condensação do *micro* (o sensorial, o individual) com o *macro* (o mundo ou a comunidade geral do Olodum).

O perfil do indivíduo funde-se com o do grupo e da causa (*Olodum*) de diversas maneiras. Às vezes, *Olodum* representa a inteireza da experiência vital do indivíduo:

[...] É Olodum, essa dança, o que é que é? / É a mão do meu amor fazendo cafuné / é Olodum, essa dança o que é que é? / É o andar do pescador no balanço da maré.

(“É daqui do Olodum?”)

É uma convenção das músicas do carnaval de Salvador de criar um sujeito lírico que é uma personalização de uma organização (o bloco, por exemplo) ou de uma força abstrata. Um bom exemplo disto é a música de carnaval mais famosa de todas, “O canto dessa cidade sou eu” de Daniela Mercury e Toto Gira. Como explica a música, “eu sou o Carnaval”. Porém, no caso das letras dos compositores de Olodum, ocorre um fenômeno particular: são movimentos rápidos, dentro de uma música, de uma figura *Olodum* personalizada, e a figura de um indivíduo (a supor, o compositor mesmo) como integrante do movimento *Olodum*, como encarnação da energia *Olodum*.

Furacão chegou / [...] Olodum chegou na praça / E abalou / corpo tremeu / Nessa folia só vai dar você e eu / Meu amor [...]

“Furacão” (Pierre Onasis)

O processo de movimento entre sujeitos (coletivo e individual) facilita a apropriação pelo indivíduo do prestígio estético do Olodum ou da negritude *per se*. Nas citações seguintes, a adscrição ao Olodum é uma plataforma para a articulação sexual entre dois acólitos. Na primeira, o sujeito lírico macho constrói uma ponte metafórica entre a abadá colorida, a sua inspiração, e o órgão sexual feminino. Na

segunda, o sujeito lírico macho é erotizado como encarnação do prestígio estético dos motivos *Olodum* e *negro* – ele até se transforma no batom na boca da mulher (isto é, o que enfeita os lábios dela...). Esta música brinca também com insinuações eróticas e fálicas na palavra *bala*.

Te anseio e almejo / Eu te quero e adoro / E também te devorar / Tocar sua
pele macia / Sentir seu aroma e suor / Vem logo você me alivia / Me faz
sonhar / Aquarela ia / Ô meu girassol / Olodum girassol / você se ligou em
mim / e desabrochou pra mim [...]

“Girassol” (Marquinhos Marques)

A vida é doce/ Como algodão doce/ Desperte pra vida/ Pro mundo adoçar
(bis)/ Sou o seu nego bom/ O batom da sua boca/ Sou a bala de baleiro/
Pode detonar// Olodum é bala/ É bala de baleiro/ Pode detonar [...]

“Bala” (Marquinhos Marques)

Como tema lírico de letras, a palavra *Olodum* pode significar todo o repertório de uma cosmovisão. Cada discurso distinto implica um determinado conjunto semântico de sentidos, mas também corresponde a certa postura por parte do sujeito lírico que fala. O que se fala varia conforme o lugar de onde se olha; a *postura* retórica depende da posição. Esta perspectiva, considerada em termos de ótica do sujeito falante, pode ser chamada de *localização do sujeito*, isto é, o lugar de inserção social do falante e a cosmovisão estética decorrente desta posição. Mas como vimos, as músicas apresentam um fenômeno de movimento fluido entre diversas *localizações do sujeito*.

Há variação entre a posição do indivíduo e a do coletivo; o coletivo pode ser o grupo *Olodum* como ideal em oposição ao mundo comum do sistema corrupto. Ou pode-se imaginar e invocar uma ordem cósmica global geral – a verdadeira realidade de todas as coisas conforme a visão *Olodum*. A variação também compreende o movimento entre uma psicologia comunitária pré-moderna (o lugar de origem do *black* na diáspora, num mundo de repressão que impunha adesão à etnia) ou uma postura de indivíduo moderno, liberado e até consumidor. A primeira postura, de adesão comunitária absoluta, freqüentemente é associada a uma adscrição religiosa ou quase-religiosa. No caso do *Olodum*, o sentido de uma missão social radical, do grupo como emblema de salvação e substituto para religião ou partido político, é expressado em certas letras em que se aplica um tipo de imperativo moral.

As letras do Olodum, que, no seu sabor espontâneo, têm o mérito de não

Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil

ser puristas ou mono-discursivas, mantêm um equilíbrio entre o sacro e o profano, entre o comunitário e o individual, entre o sentido duradouro e oportuno. Estas letras equilibram-se entre a mensagem ideológica do grupo, a exaltação do sujeito lírico como mente individualista (conforme o individualismo típico da arte moderna) e o lúdico escatológico carnavalesco. Em termos semânticos, apresentam uma associação e uma fusão constantes entre referências das ordens estética, material (no sentido social) e moral.

Se as letras do Olodum diferem dos moldes clássicos da literatura oral, dois aspectos específicos desta diferença parecem-nos mais importantes. O primeiro, em um nível externo, decorre da estrutura produtiva, nesta oscilação de localizações do sujeito, isto é, da relação identitária entre o indivíduo e o ente comunitário (comunidade étnica, partido, bloco, causa justiceira etc.) e nas mudanças de oportunidades e de interesses mercadológicos e sociais. O sujeito psico-lírico das letras de blocos é instável e isto posiciona-se contrariamente ao típico da literatura oral tradicional. O segundo aspecto, no nível interno das letras, tem a ver com a sua simbologia semântica. Por um lado, nesta encruzilhada neo-tropicalista entre o arcaico e o gueto comunitário, e, por outro, a incorporação de sotaques conceituais globalizantes de consumo, neste processo antropofágico, soteropolitano e subalterno, ao qual Gilberto Gil aplicou a metáfora de *Parabolicamará* (antena parabólica, câmara, e o camarada da fraternidade, ou *camará*, como se canta nas canções de capoeira em Salvador), surge uma heterogeneidade eclética de motivos semânticos, que difere do caráter típico da literatura oral e que é típico do discurso e da produção artísticos pós-modernos.

No caso do bloco Ilê-Ayê, que é, com certeza, o bloco afro mais prestigioso entre os soteropolitanos (embora menos famoso no cenário mundial do que o Olodum e talvez o Ara Ketu), a concepção característica da relação identitária gera um tipo diferente de produção artística. Ao contrário do Olodum, o Ilê não produz CDs regularmente com a ambição de penetrar o universo comercial, não é uma via óbvia de auto-promoção inicial para o compositor ambicioso. O Ilê também se distingue dos outros blocos pela exclusão de brancos. Antigamente recusava não negros de modo geral, inclusive pessoas de cor intermediária; hoje em dia há menos rigor neste sentido. Mas a afirmação étnica, e não só comunitária, e nos moldes da herança africana no Brasil, nunca deixou de ser central à *mensagem* do

Ilê. A comunidade constitutiva do Ilê é a mais constante e consistente de todos os blocos. Situada perto do corredor do bairro populoso da Liberdade, a sede do Ilê está numa descida entre a cidade alta e a cidade baixa de Salvador que é basicamente uma rua sem saída – o ônibus desce e, voltando, sobe a mesma estrada, a Rua do Curuzu. Tem pouco comércio de porte nesta rua residencial, de forma que não há influxo turístico, inflação imobiliária ou outras das mudanças estruturais que aconteceram no centro histórico, por exemplo. Muitas pessoas saem por anos a fio no Ilê e o bloco sempre se distinguia pela farta inclusão de pessoas não especialmente jovens. A maioria dos acólitos são da Liberdade e de outros bairros dos arredores. O bloco não mudou a sua estrutura básica que gira em torno da família de Vovô, como é chamado o fundador, tanto que a casa familiar continua como quartel geral do bloco enquanto se espera o acabamento da sede nova, no mesmo lugar. O Ilê sai todo ano, na noite do sábado, com todo um ritual prévio (o *abre-caminho*), que é presidenciado pela mãe do Vovô, que é mãe-de-santo, e inclui elementos do Candomblé e outros próprios ao bloco. O Ilê é o único bloco, então, cuja estrutura funcional e procedimento cerimonial lembram o terreiro de Candomblé (embora adscrição a esta religião não é de maneira alguma obrigação para ser do bloco). Esta circunstância é menos importante em termos religiosos do que no sentido histórico, pois os terreiros constituíam um raro modelo soteropolitano de relativa autonomia social negra.

A produção artística do Ilê-Ayê enfatiza a estética. O bloco desenvolveu um estilo de passos baseado naquilo que se chama de “dança afro”, que é um gênero internacional e moderno, talvez mais ocidental do que africano na ocorrência prática, porém inspirado e estilisticamente baseado em diversas danças africanas. As princesas do Ilê devem praticar este método característico com bastante domínio técnico. As alas de dança afro, que eram uma característica dos blocos afro nos anos de eclosão dos mesmos (principalmente, a década de 80), sofreram muitas reduções por questões logísticas e hoje poucos blocos preservam esta parte da saída no carnaval. O Ilê realiza anualmente uma grande festa, algumas semanas antes do carnaval, chamada “Noite da Beleza Negra”, em que se escolhe a Rainha entre aproximadamente 16 candidatas, que devem mostrar a sua graça neste subgênero da dança afro. Esta noite, e em particular através da dança das candidatas, é um dos poucos momentos no ciclo anual de festas profanas em que se tem a impressão de uma manifestação de sabor realmente de herança africana direta e não das culturas *black* da diáspora atlântica (isto é, das comunidades negras das Américas,

cuja cultura provém da convivência com a escravidão e o racismo, em uma sociedade multiracial).

As letras do Ilê enfatizam a legitimidade do grupo (apologias da sua existência comunitária), o apego ao bloco, a beleza inerente do negro, e a forte sensação estética que a visão do Ilê na avenida proporciona no espectador. Talvez a letra mais famosa de qualquer bloco seja estes versos, cantados por Caetano Veloso:

Ilê-Ayê,
como você é bonito de se ver,
Ilê-Ayê

Nesta temática, embora haja elementos comuns com a do Olodum, é possível salientar umas características muito particulares no caso Ilê. Há uma insistência emotiva no laço identitário que não encontramos no caso Olodum. Se para o Olodum as palavras chaves talvez sejam *orgulho*, *justiça* e *afirmação*, para o Ilê o importante seria *amor* e uma *beleza* tão envolvente que tem um efeito sedutor irresistível. O uso do pronome *você* na letra acima é significativa: sugere uma relação pessoal, potencialmente amorosa. Em entrevista, o compositor Juraci Tavares colocou assim:

Estou fazendo uma letra para o Ilê em que vou dizer que o Ilê-Ayê é paixão, razão sem explicação. É difícil explicar o Ilê¹².

O Ilê se distingue entre os blocos afro, na estrutura do concurso anual de músicas, por ter, além do concurso para músicas que tratam o tema anual, um concurso “Poesia”, voltado geralmente à questão deste apego à grande família ou tribo sentimental do bloco Ilê-Ayê. Isto é melhor testemunhado nas próprias palavras do acólito. Transcrevemos um trecho da entrevista com professor Juraci, em que o letrista canta e explica a sua canção candidata (infelizmente o canto reduz-se aqui às palavras impressas):

“Auto-Estima, Sonho de Libertação”
Auto-estima, sonho de libertação.
Adorando a sua imagem negra assim;
Sua imagem é seu espelho, ela é bonita, sim,

Adore. Negro lindo é pleonismo, negro lindo é exclusão.

O negro aí é dispensável, é exceção, é contramão.

Ser paixão da sua imagem, brilho vivo em seu ser
Refletindo esta imagem no retrato africano, Ilê-Ayê.

Adore a sua imagem negra, sim,
Ela é o seu espelho, ela é bonita, sim.
O afro Ilê-Ayê é um grande espelho, grande espelho para mim.

[...] Ela foi para o carnaval de 98 e ficou em segundo lugar, no festival de música do Ilê-Ayê. A letra é minha e a melodia é de Luiz Bacalhau. Quando fiz essa letra fiz com o objetivo de falar da auto-estima do negro, que está bem explícito na primeira estrofe: “Auto estima, sonho de libertação, adorando a sua imagem negra assim; / Sua imagem é seu espelho, ela é bonita assim, / adore.” Aí eu procuro mostrar ao homem negro que o seu referencial é ele mesmo, deve ser imagem dele, como ele é: o cabelo, o carapinho, sua cor preta, com os lábios grossos, com o nariz grosso, achatado, que é a característica do negro. A primeira estrofe foi para atingir esse objetivo. Aí eu parti para a segunda estrofe, tudo isso intencionalmente, para criar uma discussão sobre essa expressão racista: “este negro é lindo”. A sociedade não diz isso diante de uma mulher ou de um homem branco. Diante de um homem branco dizem: “que homem bonito” e não “que homem branco bonito”. Fiz dessa forma para levantar essa discussão e assim combater o racismo. Fiz então: “Negro lindo é pleonasmoo, negro lindo é exclusão / O negro aí é dispensável, é exceção, é contramão.” Na terceira estrofe, quando eu digo: “ser paixão da sua imagem, brilho vivo em seu ser / refletindo a sua imagem no retrato africano, Ilê-Ayê”. Aí eu procuro mostrar ao homem negro que ele tem que ser até certa dose narcisista. Ele tem que se gostar, ele tem de gostar de Narciso. Ele tem de gostar de si, da sua imagem. Essa imagem ele pode aproveitar na imagem do Ilê-Ayê.

Podemos distinguir várias qualidades retóricas desta música extraordinária. A primeira é a convivência de gêneros heterogêneos de discurso. A letra é analítica, e isto em termos eruditos (“‘Negro lindo’ é pleonasmoo”). Mas também invoca o padrão sintático característico de letras de música e da literatura oral no uso de frases curtas em série em vez de utilizar as orações subordinadas extensas típicas da literatura escrita (veja, por exemplo, o verso “Eu te amo, Ilê, como adoro viver, te

amo Ilê”; a tendência, porém, é geral). Uma segunda característica, externa à letra porém dentro do eixo do que chamamos acima, “a vivência cultural em aberto da obra artística”, que inclui o processo de composição, diz respeito à consciência analítica do compositor. É o contrário perfeito da idéia, comum à arte moderna plástica abstrata e ao folclore, de que o motivo artístico ou a *estória* surge da vivência cultural de maneira orgânica e sem passar pelos estreitos do cérebro analítico. O compositor nos proporciona nada menos do que uma verdadeira *explication du texte*.

Para completar este perfil da consciência intelectual do compositor, é interessante notar o que o mesmo disse a respeito da sua formação. Veremos que é basicamente um processo de iluminação filosófica, uma passagem clássica, à maneira do pensamento materialista, de um estado de alienação a outro, analiticamente e socialmente esclarecido:

Eu estava mergulhado apenas no modelo eurocêntrico, porque a nossa formação é eurocêntrica, é um modelo branco [...] [fazia] uma poesia que não tinha compromisso, comum [...] Apesar de eu em 88 já ser professor, eu estava alienado em função da minha história de vida. A gente não tinha uma visão de mundo voltada para essa questão da negritude. A nossa visão de mundo era em função do modelo apresentado pela TV brasileira. Na época eu não tinha valores, conhecimentos culturais para fazer esse discernimento. A maioria das pessoas é mergulhada no modelo que é imposto por essa sociedade consumista, que é a brasileira.

[...] Essa mudança começa em 91 quando começo a fazer filosofia, que é um curso que me abriu todas as portas, deu-me uma visão abrangente do mundo e comecei a diferenciar as coisas. A filosofia, além de lhe dar uma visão de abrangência lhe dá uma formação crítica. Até aí eu tinha uma formação eminentemente tecnológica, apesar de ter uma certa tendência e eu não tinha essa visão crítica. Então a partir de 91, quando comecei a fazer filosofia na Universidade Católica, passei a ler textos críticos, alguns pensadores que começaram a me despertar, por exemplo, Nietzsche, Martin Heidegger e outros. A partir daí passei a escrever não só poesia como outros textos, prosa, coisas poucas mas já com uma visão crítica. Então essa mudança começa a ocorrer no meu entender a partir de 91, no momento em que comecei a estudar filosofia na UCSAL.

Na nossa exposição deste eixo aberto da vivência cultural, que vai desde a

gênese da consciência criativa do compositor, passamos da observação da presença de uma característica analítica e erudita dentro da letra, ao mesmo fenômeno da explicação desta letra pelo compositor, ao mesmo fenômeno na vida do compositor. Em vários sentidos, a sua produção é tipicamente pós-moderna e alheia ao que se costuma esperar na cultura popular e na literatura oral.

Um destes sentidos é a interfertilização, no pensamento, do popular e do erudito. Isso pode ser associado antes com o modernismo; a sua justaposição dentro do texto, sem intenção de chocar, é mais pós-moderna. Outro destes sentidos é a convivência da mistificação poética e de um pensamento analítico materialista, que, apesar da contradição possível (foi um grande quebra-cabeça para as gerações literárias vanguardistas européias após a primeira guerra mundial), não abole o caráter contraditório nem é consumido pelo vulcão narcisista do lirismo puro.

CONCLUSÃO

Nossa análise das letras de blocos afro procura características, neste gênero popular, que se associam com o pós-moderno e que poderiam ser problemáticas para os moldes convencionais da conceitualização analítica da literatura oral pelos pesquisadores. Nas letras de diversos compositores do Olodum, enfatizamos a fragilidade ou a mutabilidade do sentido da relação identitária com a comunidade e/ou com o projeto progressivo articulado pela agremiação carnavalesca. Também salientamos a intertextualidade globalizada do repertório simbólico. No caso do Ilê e da testemunha do compositor Juraci Tavares, enfatizamos a auto-consciência analítica, em vários níveis, dentro e fora da letra.

Voltamos à questão, fundamental para a literatura oral, da comunidade constitutiva – o ente, basicamente homogêneo, ou pelo menos homogêneo em termos poéticos funcionais, em nome de quem o compositor articula um discurso como porta-voz. Na medida em que é possível haver tal porta-voz, implica-se esta comunidade, esta *silent majority* (“maioria muda”) popular, invocada pelo letrista e por qualquer porta-voz literário de outros gêneros da literatura oral.

Neste ensaio, que em muitos sentidos problematiza, no contexto urbano capitalista, o conceito mesmo de tal comunidade unificada, vale ressaltar a

importância da comunidade, ou da crença na existência de uma comunidade constitutiva, no discurso “popular”. O elemento semântico mais básico, e mais misterioso, no termo “popular” não é a oposição vertical com o erudito ou com a elite, e sim este fator anterior, de haver de fato um grupo constitutivo, e inerentemente importante pela quantidade e não por qualidade(s) particular(es). Qual é a natureza desta união, gerada por um contrato cultural que é sempre anterior às formalidades escritas e aos atos conscientes de agentes políticos e culturais, que é anterior à arte?

Sem resolver este enigma, aqui, queríamos observar uma característica pela qual estas letras se divorciam, por opção, de uma tendência pós-moderna típica, para reunirem-se com a adesão comunitária característica da literatura oral. O aspecto analítico, levando às sofisticações retóricas da auto-análise, ou da análise em múltiplos níveis, é comum a grandes correntes da literatura (escrita) tratada de pós-moderna e, no mundo das letras de blocos afro, ao trabalho do compositor Juraci Tavares, por exemplo. A sofisticação analítica nunca chega à altura de realmente solucionar problemas materiais, embora informe exaustivamente sobre o caráter destes. Neste sentido, é um copo de água meio cheio ou meio vazio. A sofisticação analítica na literatura escrita da metrópole (o fulcro norte-atlântico do sistema econômico mundial) tem levado, no mínimo, à proliferação da ironia, dramática ou existencial, e que tem contagiado não só os intelectuais mas também a indústria de Hollywood, muitas com resultados brilhantes. Na perspectiva mais extremista, tem levado a um tipo de nihilismo cultural perante a impotência do pensamento filosófico, isto é, de qualquer possibilidade de verdade objetiva. No trabalho do letrista entrevistado – representativo, achamos, da sensibilidade dos mais distintos do gênero – vê-se uma vivência menos abalada pela contradição entre a *existência* individual e a *essência* comunitária (no sentido sartreano), e uma visão do eixo da vivência cultural da obra de arte, em aberto:

Hoje não me considero só um letrista mas também um poeta, porque trabalho com muita figura de linguagem. Uso a linguagem poética mesmo [...] A poesia está vinculada, está comprometida com a criticidade, até porque ela é caracterizada pela não logicidade, não é lógica. Às vezes, por mais incipiente que seja, leva as pessoas a refletir, a pensar. Agora, quanto a essa questão da letra voltada para a comunidade negra, isso começa em 97. Comecei a ingressar no Ilê em 95, saindo como associado, como componente, indo

para a avenida, embriagado. Estou fazendo uma letra para o Ilê em que vou dizer que o Ilê-Ayê é paixão, razão sem explicação. É difícil explicar o Ilê.

NOTAS

- ¹ Sobre a história do carnaval, ainda falta o estudo definitivo. Talvez o mais útil, ou geral, até o momento seja *Bahia, carnaval*, de Anísio Félix e Moacir Ner. Sobre o carnaval negro contemporâneo, veja o admirável *Le carnaval noir de Bahia* de Franck Ribard. Paulo Miguez fez uma bibliografia eclética dos estudos sobre o carnaval e das instituições de pesquisa e outros recursos locais mais importantes.
- ² Até hoje, o texto que melhor interpreta esta “reafricanização” do carnaval da Bahia é *Carnaval Ijexá*, de Antonio Risério. É de 1981, e evoca, de uma maneira analítica e criativa, o fundo cultural e as esperanças daquele momento.
- ³ O termo *negro-mestiço* é usado com frequência por sociólogos e antropólogos baianos, e por blocos afro. A referência é mais cultural do que racial; infere pessoas criadas num sistema cultural que inclui um forte componente de herança africana, traduzida, por exemplo, na cultura afro-brasileira ou na afro-baiana.
- ⁴ Uma rica descrição das personagens principais e as respectivas técnicas musicais do cenário musical *axé* se encontra no livro recente da pesquisadora Goli Guerreiro, *A Trama dos Tambores*. Uma série de perspectivas sobre outras questões, inclusive a social e a globalização, é proporcionada num livro recente norte-americano que inclui escritores estrangeiros e brasileiros, *Brazilian Popular Music and Globalization*, organizado pelos Brazilianists norte-americanos Charles Perrone e Christopher Dunn. O mais importante estudo sobre o aspecto empresarial do carnaval, inclusive no sentido de novas oportunidades para grupos “subalternos”, é a coletânea organizada pela pesquisadora Tânia Fischer, da UFBA, *O Carnaval Baiano* (1996).
- ⁵ A relação entre as letras de Olodum e a missão política do grupo é analisada no meu estudo, que apareceu no livro, *Rotas & imagens* (Literatura e outras viagens), organizado por meus colegas no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Feira de Santana, e líderes do novo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, os professores Aleilton Fonseca e Rubens Alves Pereira. Parte do comentário sobre as letras que segue, no estudo atual, consta no texto em *Rotas & imagens*.
- ⁶ A questão dos sentidos da cultura baiana no contexto da ótica internacional é enfocado no capítulo “Economia, ecologia e Bahia (A Cultura Popular Urbana do Recôncavo no Âmbito dos Estudos Culturais)”, do meu livro, *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Pragmática*.
- ⁷ Finnegan (1992); Fernandes (1998).
- ⁸ As citações de letras são de *A Música do Olodum. 1893-1995*, organizado por Tita Lopes e João Jorge Rodrigues, o líder principal do Olodum.
- ⁹ Para manter a distinção entre o uso normal destas palavras e o uso nas letras examinado aqui, no segundo caso, colocamo-nas em *itálico* no decorrer dos parágrafos normais. Nas citações das letras, todas as palavras já estão em *itálico*.
- ¹⁰ Uma explicação da história intelectual dos líderes pelo líder do Olodum, João Jorge Rodrigues, está disponível na página de Olodum na Internet (<<http://www.e-net.com.br/olodum/>>).
- ¹¹ Na academia, a *baianidade* foi racionada por sociólogos dos anos 40 e 50 (veja entre outros

Thales de Azevedo). Os dados sociológicos foram posteriormente contestados pela “Escola de São Paulo”; neste sentido veja Hasenbalg e Silva (1988). Sobre o assunto de baianidade, tradição e (pós-)modernidade, veja Armstrong (1999).

- ¹² Entrevista de Juraci Tavares a Piers Armstrong, realizada em Salvador em 04/02/00, antes do carnaval de 2000, em que o compositor saiu vitorioso no concurso do Ilê para a categoria “tema” com a sua música “*Terra remanescente de Quilombo*” (o tema geral sendo “Terra de Quilombo”). Juraci Tavares, letrista, compõe com o músico Luiz do Bacalhau.

Maurício Martins do Carmo
*DE MALOCAS E VAGABUNDOS:
ADONIRAN BARBOSA E A
IMAGEM PAULISTANA*

Não seria abusivo contemplar a cultura sob a perspectiva de uma divisão já muito discutida: erudita, popular e de massas. Mais do que tentar definir conceitos precisos para tais contornos, cabe uma antiga pergunta: como a cultura oficial encara a produção das camadas iletradas, infalivelmente colocadas ora no âmbito da chamada cultura popular, ora no da cultura de massas? Mais ainda: como a oralidade, normalmente vinculada à produção cultural das classes subalternas economicamente, pode ser encarada pelo pesquisador?

Lembremos primeiro o local desta fala: a universidade, instituição enformada pelo colonizador europeu, confluência de estudiosos advindos – de uma forma ou de outra – dos estratos privilegiados da população, chanceladores do *bom gosto* – admitido até por aquelas pessoas que não o possuiriam. Em seguida, recordaremos que não tem sido tranqüilo, na cultura oficial, o acolhimento das obras populares ou nascidas fora do seio da classe hegemônica. Romantismo e Modernismo foram dois movimentos que, sob formas diversas, viam a cultura popular como algo a ser *validado*. No entanto, persistiram empecilhos maiores, como a aceitação dos produtos advindos da cultura de massas, cujas manifestações foram seriamente repudiadas pela intelectualidade, com o arraigamento generalizado de seu conceito negativo, beirando a imprestabilidade. Não é difícil localizar a oralidade como elemento fulcral nessas questões, uma vez que a cultura popular iletrada ou de massas, na maioria das vezes, prescinde da palavra escrita, atendo-se à audição. Mas não nos enganemos: a cultura brasileira, sem distinção de classe, está impregnada por um caráter de *auditório* que configura seu público, encantado com a palavra cantada, declamada, lustrada e ilustrada em discursos morais, religiosos e políticos (CANDIDO, 1985).

Nos campos conhecidos como *popular e de massas*, por vezes somente uma
De malocas e vagabundos: Adoniran Barbosa e a imagem paulistana

perspectiva temporal legítima algumas das produções orais. Para citar um exemplo chocante – e para fugir um pouco do contexto estritamente nacional – os Beatles passaram, aos poucos, da condição de jovens alienados para a de artistas *cult*. Não é apenas o refinamento intelectual de suas letras e de sua música o responsável por essa legitimação, pois, assim sendo, a produção anterior a *Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* permaneceria no ostracismo. Pelo contrário, ouve-se hoje com um refinado prazer estético “A hard day's night”, quando, em seu lançamento, era apenas um iê-iê-iê bobinho¹.

Seja como for, a legitimação passa por longas negociações e depende – ai de nós, liberais, democratas, socialistas, antielitistas – da chancela burguesa, universitária etc. Integrar um trabalho extraído das classes desprivilegiadas (econômica ou culturalmente) no rol das monumentalidades não pode, jamais, ser uma empresa fácil. Além disso, a classe média – potencial elemento comprador e sustentador de cultura, acreditando-se intelectualmente superior à massa, apegada por tradição ao elitismo – precisa assimilar com clareza o produto que não se enquadra, num primeiro momento, em seus parâmetros.

O propósito deste trabalho é, na perspectiva apontada, comentar sobre a figura de Adoniran Barbosa – sambista paulistano, símbolo de sua cidade. Focalizando principalmente duas de suas letras, “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, pretende-se mostrar algo de sua história como símbolo *típico* da terra dos bandeirantes, a cuja cultura oficial, inicialmente, tanto se contrapôs.

BANDEIRANTES, CABOCLOS E VAGABUNDOS

Quais seriam os propósitos por que se constrói uma identidade coletiva – esteja ela confinada a limites nacionais, regionais etc²? Parece que uma tendência unificadora preside as intenções dos atores sociais que promovem as estratégias de identificação. Símbolos travestidos em figuras, personagens, poemas, canções, bailados, atitudes *típicas*, procuram traduzir uma essência padrão, um rótulo – inglês, trasmontano, ipanemense... Atrás dessa aparente união e pureza, escondem-se pessoas naturalmente diversas, que podem identificar-se ou não com os símbolos gregários. A legitimação de um signo unificador passa por negociações, a fim de

que a maioria das pessoas o *compre*. Nunca é demais repetir uma lapidar citação:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas [...] escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformações, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1997, p. 135)

Busquem na maior metrópole brasileira seus elementos unificadores e o primeiro deles será, porventura, “a terra do trabalho, que não pode parar”. Em seguida, virão à mente os bandeirantes heróicos, de cuja saga se definiram os limites territoriais da nação. Virá depois, talvez, uma plêiade de caboclos, encarnados em caipiras, sertanejos, Mazaropis, que lançam uma fatia alegre nessa imagem antes recheada de linguagem e personalidade séria e altissonante. E, por fim, alguém cantará: “Saúdosa maloca, maloca querida, din-din-donde nós passemos dias felizes de nossas vidas”; e esse canto será entendido como paulistano, hino de rodas de bar que é popularizado à exaustão. Mas, ligando as antenas da desconfiança, nota-se que essa canção não traz signos corriqueiramente admitidos como congregadores, pelo menos sob um ponto de vista elitista. Por exemplo, fala-se *errado*, fere-se a norma culta da língua e faz-se uso propositado de um registro iletrado. Como poderia algo ligado à *ignorância* alçar-se como símbolo de uma cidade que tanto se jacta de ser moderna e inteligente?

É preciso voltar à questão das *negociações de sentido* para lembrarmos que é a classe dominante quem chancela o símbolo – aceitando-o, engolindo-o; enfim, assimilando-o. Hegemônica, com ela se trava a batalha que as classes desprivilegiadas encetam a fim de legitimarem suas manifestações culturais. Adoniran pode ser encarado como alguém que rompeu barreiras nítidas de classe para elevar seu canto por uma São Paulo inteira. Vejamos como essa luta pode ser interpretada.

Identificar os símbolos paulistanos oriundos de uma visão de classe dominante não parece tarefa demasiado difícil. Pensaríamos de imediato no bandeirante e no jesuíta como símbolos máximos e épicos do orgulho da cidade, amálgama ideológico interclasses, como no Movimento Armado de 1932, quando

a simbologia bandeirante, normalmente reservada ao quatrocentão, foi destinada a todas as camadas sociais, em nome do combate a Vargas. Dessa data em diante, o adjetivo *bandeirante* torna-se sinônimo de paulista, seja ele membro da oligarquia, italiano ou caipira (QUEIROZ, 1992). Num olhar pela grande cidade, a conotação bandeirante será notada nas dimensões centrais e institucionais da capital: o Palácio dos Bandeirantes é a sede do governo; as avenidas 9 de Julho e 23 de Maio (datas ligadas ao Movimento Armado de 32) fazem parte do trajeto Centro—áreas nobres; a estátua de Borba Gato é o monumento *kitsch* do coração paulistano; saem da cidade em direção ao vasto mundo as Rodovias Fernão Dias, Raposo Tavares, Anhangüera e Bandeirantes; e o Ibirapuera, maior parque da cidade, abriga o Monumento às Bandeiras, de Vitor Brecheret – nome que a sabedoria popular releu para Deixa-que-eu-Empurro –, além do obelisco, com o mausoléu aos mortos de 32. Nessa catacumba – ao lado dos soldados humildemente repousando o sono eterno em gavetas, bem como dos mais destacados comandantes e mártires em urnas metálicas – estão duas campas, em que jazem, mercedores do contato com a mãe-terra, Guilherme de Almeida e Ibrahim Nobre, respectivamente poeta e orador do movimento armado e de uma certa paulistaneidade desabrida, guerreira, nobre e heróica, amiga da grandiosidade épico-oratória. A classe hegemônica soube conceder o lugar de honra máxima não àqueles que pegaram em armas, mas aos que legitimaram e vulgarizaram no espírito popular, com poesias e discursos, com o encantamento da audiência, o ideal bandeirante.

É certo que símbolos épicos se prestam a bairrismos, patriotismos, manifestações ufanas de particularidades. Para isso são lembrados os bandeirantes em São Paulo, ao lado de outro símbolo, o jesuíta, ligado à fundação da vila de Piratininga – por si só um feito épico. Mas como nem só de guerra se vive e morre, a cultura oficial acolhe ideais líricos e utópicos ligados às camadas populares. No caso paulista – não só, diga-se – é o caboclo que servirá como elo entre a elite e o povo. Obviamente não o Jeca Tatu, tão injustamente difamado por Monteiro Lobato, nem mesmo o Zé Brasil – a tentativa lobatiana de se redimir de seu radicalismo anterior –, carregados de problemas, doenças, defeitos, vitimizações; mas um caboclo estilizado, amainado, amaneirado e modulado, que resiste à passagem do tempo sem mudanças. Facilmente, o caboclo sintetiza a ingenuidade, a pureza coletiva e essencial que a cidade grande ruiu, mas que se configura, enfim, como a essência original de sua pureza. O “Caipira picando fumo”, quadro de Almeida Junior, é o fiel retrato da sanção burguesa ao exótico caipira; como símbolo, refere-

-se não a um tempo presente e trágico, mas a uma áurea atemporalidade idílica, em que a História não pode atuar e determinar as mazelas e seqüelas do ambiente social do caboclo de existência concreta.

O mito do caboclo, caipira, sertanejo, capiau, roceiro, matuto, nhoquim, jeca – tantos são os sinônimos que atestam a importância do símbolo – sobrevive ao regionalismo pré-modernista, reaparecendo nas duplas de viola, nos personagens humorísticos radiofônicos e cinematográficos e nos amados/execrados sertanejos que tomam de assalto a MPB nas duas últimas décadas do século XX. De Cornélio Pires a Xitãozinho e Xororó, muita roupagem mudou, mas a essência continua a mesma, principalmente quando se pensa em agrado do público médio. Diriam os puristas que não se trata aqui de cultura popular *propriamente dita*, cultura *de raiz*, mas algo manipulado, de cima, reproduzido em massa, na maquiavélica indústria cultural desenraizante. No entanto, esses mesmos puristas dedicarão ao caboclo *verdadeiro* seu beneplácito, sacralizando tudo quanto for manifestação folclórica defasada do cotidiano presente, incluindo nesse *referendum* duplas caipiras *tradicionais* – esquecendo-se talvez de que a existência dessas duplas deve-se basicamente aos meios de comunicação de massa (mas como o fato já se perde no tempo, perdoa-se...).

Será um nó para esses mesmos puristas avaliar o fenômeno Adoniran Barbosa. Pode-se considerá-lo representante maior do terceiro veio moderno da simbologia paulistana, que dialoga com os outros dois – bandeirante/jesuíta (a cujo caráter épico se contrapõe) e caboclo (que relê, incorporando elementos da cultura urbana ligados às camadas iletradas e excluídas). Fale-se um pouco desses contrapontos.

O estereótipo paulistano do bandeirante referenda a ideologia burguesa do trabalho empreendedor. O primeiro elemento revela uma natureza épica e grandiloqüente; o segundo passa pela emergência da cidade e do estado de que é capital no cenário econômico brasileiro – a “cidade que não pode parar”, “a locomotiva que carrega vinte e tantos vagões”. Trata-se de insurgências da moral do trabalho, referendada pelo moralismo burguês, e da distinção épica, forjada por uma elite que se acostumou ao mando e necessita de uma glória histórica legitimadora. Previamente amalgamante, o discurso daí advindo reflete, contudo, valores próprios de quem se tornou hegemônico no cenário social. Na virada da industrialização,

o *boom* do moderno e tecnológico em São Paulo abafou a pluralidade coletiva e reforçou tanto o mito do bandeirante como o do empreendedor laborioso, formas continuadas e evolutivas do progresso e liderança de São Paulo. O Movimento Armado de 32 serviu de pasto cívico às manifestações altissonantes da elite, líder então nas lutas por liberdade política. A representação literária desse processo culmina em produções de requinte épicas, em que não faltam o influxo tardio de um parnasianismo romanticizado e antimodernista. Martins Fontes e Guilherme de Almeida são as expressões de máximo alcance do tom paulista grandíloquo. Na chamada arte culta, somente a linha mais avançada do modernismo lhe pôde fazer frente. A institucionalização do mito épico do bandeirante e a internalização da essência empreendedora de um homogêneo povo de São Paulo, realizada inclusive por meio da escola, dão margem à preponderância de uma cultura essencialista e conservadora, com toques de estilo épico-oratório.

Não será difícil intuir uma certa rejeição inicial a determinadas obras no cenário do *bom gosto* paulistano – entre as quais a de Adoniran Barbosa – que pretendem falar de uma parcela da população em todo alijada das benesses do progresso material e indiferente à glória épica do lugar em que vive miseravelmente. Não mais heróis, mas os marginais e párias, excluídos das poesias laudatórias dos amantes de 32; nada que lembre bandeirante e o trabalho engrandecedor, mas o sofrimento gerado pelo progresso nos moldes burgueses. Uma boa parcela da classe desprivilegiada, ansiando por alçar-se socialmente, veria também com estranheza o *falar errado* do compositor, tão distante da pureza lingüística e preciosismo típicos da legitimação cultural da elite brasileira. Essa internalização de um falar difuso alheio não deve ser desprezada na formação do gosto médio, que estranha canções como “Abrigo de vagabundos”, de 1959:

Eu arranji o meu dinheiro,
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica,
Fabricando pote.
E, lá no Alto da Mooca,
Eu comprei um lindo lote –
Dez de frente, dez de fundos –
Construí minha maloca.
[...]

Por onde andar Joca e Mato Grosso,
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar.
Andaro jogados
Na Avenida São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção...
[...]
Minha maloca,
A mais linda deste mundo,
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir...
(BARBOSA, 1974)

Para entendermos o fenômeno Adoniran, temos de vê-lo como fruto do rádio, já que o sambista foi um dos radioatores comicos mais famosos de seu tempo. Veículo de comunicação de massa por excelência, o rádio serviu em São Paulo para reforçar uma cultura particularista, pouco exportada, e que recebia com alguma reticência de orgulho bairrista as produções do Rio. O intercâmbio se fazia, é bem certo, mas São Paulo, pela condição de maior centro nacional, criou um público imenso voltado para si mesmo, talvez como em nenhuma outra região. Esse público acostumou-se ao humor popularresco do rádio, que se utilizava de uma representação cultural arraigada: a estilização macarronica dos falares *estrangeiros* e caipira. Das tradições passadas, a do caboclo sobreviveu como símbolo de uma autenticidade perdida, ressaibo romântico de uma idade de ouro em que as relações sociais não seriam mediadas pela necessidade material e sim pela solidariedade.

Procuram-se e acham-se tais valores nas canções de Adoniran: o homem do povo tem procedimentos solidários firmes, é capaz de dividir sua maloca com os vagabundos, que não raro viam *o sol quadrado na detenção*. Será penoso, no entanto, transfigurar a ingenuidade contraditoriamente esperta do caboclo inventado por Cornélio Pires e seus talentosos companheiros da *belle poque* para o sofrimento tragicômico desse neo-sertanejo urbano, semimarginal, orgulhoso de sua cultura e carregando a pecha social de *maloqueiro*.

Tal sertanejo urbano e marginal deveu tambem sua constituição à herança

polilingüística de São Paulo, ao tom italiano muito mais marcante do que o caipira. A arqueologia dessa representação capta em Juó Bananére a fonte da dimensão italiana em Adoniran. Bananére foi um dos mais famosos cronistas da São Paulo das décadas de 10 e 20, personagem que simbolizava o vulcão de transformações de uma São Paulo provinciana. “Barbiéri, poeta i giurnaliste”, Bananére juntava à profissão típica das baixas camadas sociais as de natureza essencialmente burguesas cultas, construindo uma obra de notável problematização cultural, ao misturar italiano e português e ao parodiar as grandes produções poéticas de nossa tradição poética, com base no humor iletrado, sem finezas nem retóricas. Desmistificando com ar doutoral todo um acervo literário e retórico legitimador das classes instruídas, o ignorante Bananére motivava um riso ambíguo, que não sabia se se dirigia ao personagem ridículo ou ao objeto da paródia.

De Bananére, tão famoso em seu tempo, poucos se recordam; mas sua importância no diálogo entre erudito e popular, que o Modernismo tornaria programático, foi inegável. Esse humor da pluralidade cultural e do provincianismo manteve-se na cultura de massas, com os herdeiros legítimos de Cornélio Pires, desde os primeiros músicos caipiras até personagens de rádio como Genésio Arruda e Mazzaropi. Por outro lado, o humor de Bananére sobreviveu com nuances várias no espaço radiofônico de São Paulo, em personagens como Nhô Totico, Pagano Sobrinho e, enfim, Adoniran Barbosa, que amalgamou e estilizou de maneira própria as tradições caipira e macarrônica.

O desaparecimento da memória cultural de personagens como Juó Bananére reflete muito menos a insistência no discurso pluralista que a ausência de uma *chancela do referendo acadêmico*. Somente décadas após sua morte, o papel do “barbiéri, poeta e giurnaliste” está sendo devidamente estudado pela academia³. Essa valorização do que é *marginal* à literatura talvez tenha se verificado por *pressões extracampo*, desde que o teatro e a música despertaram para autores como Cartola, Zé Keti, João do Vale e Adoniran Barbosa. O espaço permanece aberto e ainda não muito explorado, havendo de redescobrir ruínas discursivas, em passados remotos ou próximos, altamente instigantes para o estudo de nossa própria época e seu repertório homogeneizador inserido na chamada *globalização*. A palavra oralizada, não tenhamos dúvidas, responderá por boa parcela dessa atenção.

DE MALOQUEIRO A CHAPLIN DO BIXIGA

Colocadas aqui algumas linhas que podem nortear o estudo da obra de Adoniran Barbosa, será preciso incluir a preocupação de analisá-lo como epicentro de um grupo de produtores culturais que se ligavam organicamente às chamadas classes privilegiadas. Ressalte-se que a composição de “Saudosa maloca” foi decisiva na configuração final dessa equipe de artistas capazes de expressar uma narrativa popular de São Paulo. A partir daquela composição, estruturou-se o já citado programa radiofônico escrito por Oswaldo Molles, *Histórias das malocas*, em que o ator afirmará de vez seu prestígio junto ao grande público, encarnando o malandro Charutinho. Além de Molles, destacam-se os Demônios da Garoa nessa constelação de produtores culturais, conjunto que, a partir de Adoniran, marcou estilo próprio de cantar, além de imprimir nas canções um forte acento caricatural. A gravitação em torno de Adoniran não significa que Molles e os Demônios – além dos que não são aqui citados, por ignorância ou omissão – desempenhem papéis secundários na elaboração final da imagem de uma São Paulo neochapliniana (não esquecer no sambista o chapéu, o bigodinho, a gravata borboleta e a gentil malandragem à Carlitos) para a qual a *persona* de Charutinho/Adoniran será a porção mais visível e talentosa. As *Histórias das malocas* reimpulsionaram uma carreira meio morna de compositor, que Adoniran construía até então com base nos sambas, sambas-canções e marchas tradicionais. É provável que a partir da convivência com Molles – também um compositor – tenha passado a ser um “*osservatore* dos tipos de rua”, como ele mesmo certa vez se definiu (GOMES, 1987, p. 22). Conta Adoniran como nasceu “Saudosa maloca”:

[...] eu tinha um cachorrinho, o Peteleco. De noite saía para dar um passeio com ele pela Rua Aurora. Onde hoje é o Cine Áurea era o Hotel Albion, que acabou sendo demolido. O prédio ficou abandonado uma porção de tempo. Uns e outros sem compromisso, que pra ganhá pra cachaça e pro sanduíche faziam biscates nas feiras, lavavam carros ou eram engraxates, de noite se escondiam lá dentro, pois não tinham onde dormir. [...] Eu visitava eles, junto com o Peteleco, naquela moradia. A gente batia papo, se entendia e se queria bem. No dia que começô a demolição do casarão, cheguei lá e num vi mais nenhum dos meus amigos. Sumiram, fiquei triste e tive a

idéia de fazer um samba para eles. Tava na rua andando, do Viaduto do Chá para a Quintino Bocaiúva, e o samba foi saindo, letra e música, tudo junto: “Saudosa maloca,/Maloca querida,/Din-din-donde nós passemo/Os dias feliz de nossas vida”. (ADONIRAN/PAULO VANZOLINI, 1978, p. 6)

No entanto, a audição da primeira gravação dessa canção (1951) não traz o mencionado *stacatto* “din-din-donde”, nem mesmo qualquer dimensão cômica ou gaiata que isso poderia sugerir – algo, diga-se, associado fortemente a essa composição. Adoniran a canta com voz um tanto impostada, ao estilo dos velhos cantores de rádio, com algumas substanciais mudanças na letra tão conhecida.

A gravação de “Saudosa maloca” por Adoniran não representou de imediato o assentamento de uma marca registrada no imaginário coletivo de São Paulo. A interpretação é dramática, melancólica, carregando resquícios da declamatória característica dos anos anteriores, que, aliás, o cantor não chegou a perder de todo quando narrava suas pequenas tragédias do cotidiano.

Muito difícil explicar as razões do fracasso de público; talvez passem pela estranheza que poderia causar ao público da época o empréstimo da impostação – cara à altissonância dos temas *nobres*, na concepção do público médio – pelas vozes marginalizadas no desenvolvimento paulista. É preciso lembrar que a formação profissional de Adoniran Barbosa no meio radiofônico se deu pelos padrões tradicionais: compositor eventual, admirava os clássicos do samba, não dispensando a elegância aburguesada – configurada na impostação vocal, na indumentária, na brilhantina dos cabelos frisados, no indefectível bigode à Clark Gable. Tal é a imagem auditivo-visual que se recupera nas raras gravações e fotos de Adoniran.

Difícil perceber no compositor bissexto, êmulo dos chavões musicais, o inaugurador de uma nova estética, conhecida genericamente como *samba paulista*. Deu-se isso pelo feliz encontro com Molles e uma série de produtores culturais oriundos de uma formação escolarizada que, num meio de comunicação para as massas, orientavam sua atividade para o *gosto mediano*, em relação ao qual não lhes faltava certa empatia, um tanto ou quanto populista. Relendo a tradição parodística do humor paulistano, à Cornélio Pires e Bananére, estilizando caricaturalmente os diversos falares da metrópole, criou-se uma galeria de personagens marginalizados, malandros, trabalhadores da ralé, cujas vozes nem sempre foram apropriadas aos tradicionais ouvidos da elite e do *bom gosto*. Dessa afinação ímpar de pensamento e postura intelectual de vários produtores culturais, surgirá o Adoniran Barbosa

que interessa a este trabalho, o autor que resume uma fala narrativa de São Paulo.

A história de “Saudosa maloca” surge nesse contexto, no qual é possível fazer emergir a voz das camadas desprivilegiadas. Muitas vezes, essas vozes são modalizadas para o gosto da pequena burguesia auditora dos programas de Molles e Adoniran. Por isso é possível que a interpretação dramática e impostada na primeira versão dessa obra, confluência de uma nova discursividade crítica com os velhos padrões altissonantes da música, não tenha obtido sucesso, por faltar-lhe o aval da mentalidade comum.

Também é possível que as modificações efetuadas pelos Demônios da Garoa tenham *palatalizado* o samba, correspondendo às expectativas do grande público. A composição, apresentada no programa de Manuel da Nóbrega, na Rádio Nacional, em 1954, foi ovacionada estrondosamente, tendo o conjunto repetido a *performance* por quatro vezes naquela oportunidade. As mudanças mais visíveis – ou audíveis – em relação à interpretação anterior de Adoniran se pautavam pelo distanciamento humorístico – o *staccato* “din-din-donde” no lugar do trivial e anódino *onde*, por exemplo, leva em conta o prazer lúdico do significante, a brincadeira quase infantil que se coaduna com o matiz italianado do sotaque paulistano. Outra modificação expressiva passa por uma única seleção vocabular, a troca de *espíar a demolição*, tal como se escuta na gravação de Adoniran, por *apreciar a demolição*, que marca um razoável distanciamento em relação à cena dramática. Trata-se, ironicamente, de um processo caro às composições do autor, daí uma *socialização*, em termos autorais, de “Saudosa maloca”, já que um tipo de registro vocal mostrou-se apto a modificar substancialmente a apreciação dessa obra junto ao público.

Análises panegíricas expressam a opinião média: “Já houve quem dissesse que Adoniran é mais Adoniran quando interpretado pelos Demônios da Garoa, o que é uma grande verdade” (GOMES, 1987, p. 35). Sem dúvida, os Demônios amenizaram, pelo exacerbamento do humor e do ludismo auditivo, um samba difícil de integrar o que se poderia chamar *cânone* paulista de música popular. A prova cabal disso é a comparação dos êxitos comerciais de “Saudosa maloca” e do “Samba do Arnesto”, gravados por Adoniran em 1951 e 1953, respectivamente, e das mesmas canções lançadas em disco pelos Demônios, em 1955. Com o passar dos anos, o conjunto vocal deixou marca indelével na memória do paulistano, que associa o samba de Adoniran aos sussurros ciciados e silabados, formando expres-

sões próximas a “jogascascaspralá, jogascascaspracá” ou que lidam com a perda de qualquer significação, como as construções fônicas do tipo “quasquasquasquasquasquasquasquá” ou até mesmo arremedos de ganidos e latidos. Esses torneios vocais, acompanhando como instrumentos a melodia, fazem dos Demônios algo como compositores das músicas de Adoniran.

Seguindo novamente os passos do *referendum* da cultura oficial ao mestre do samba paulistano, observa-se que, após o êxito da nova interpretação de “Saudosa maloca”, várias composições de Adoniran se assentaram no cenário cultural de São Paulo, como “As mariposas”, “Iracema” e “Samba do Arnesto”, todas interpretadas pelos Demônios, que delegaram às composições de Adoniran uma aura gaiata. Óbvio que o aspecto cômico estava presente em Adoniran, ator consagrado de rádio e cinema, sempre caracterizando personagens humorísticos. Mas nem todas as suas composições se reportavam ao meramente anedótico, fixando-se nas tragédias do cotidiano das classes desfavorecidas economicamente – cujos componentes são conhecidos na cidade como *maloqueiros*, designação comum até hoje em São Paulo.

Sua imagem – ocupada em programas populares e em canções que falavam pouco aos anseios burgueses e à imagem heróica da terra quatrocentona de bandeirantes e jesuítas – jazeu estigmatizada como algo menor, impróprio a ocupar o museu amalgamante das identidades da metrópole. Em palavras menos brandas, não houve a chancela do *bom gosto* das camadas médias e intelectualizadas, parafraseado pelo grande público. A ausência dessa chancela limitaria Adoniran ao rol dos talentos *interessantes* dos meios culturais deslegitimados. “Saudosa maloca” e Cia. eram composições consagradas por esse viés.

Pode-se dizer que essa história começa a tomar rumos outros quando, em 1965, “Trem das onze” ganha o concurso de músicas nas comemorações do quarto centenário carioca. Ungido pelas bênçãos da terra do samba, Adoniran começa a mostrar sua figura para um público mais amplo, redimensionando o que patenteara sob o ícone da *maloca* e compondo talvez uma *grife*, menos trágica, mais ingênua e suave, a do *trem* que leva o homem conformado às responsabilidades sociais. Não à toa a *grife* supera a patente das malocas, *grife* bela, nome de fantasia. A dimensão contraditoriamente conformista e revoltada de “Saudosa maloca” cede espaço para um cotidiano mais uma vez palatável.

Sob tal perspectiva, entende-se a interpretação de Elis Regina, no *Fino da bossa*, em 1965, quase como um índice do que viria representar Adoniran Barbosa

e sua obra para a narrativa de São Paulo nos anos subseqüentes. Necessário contextualizar: na realidade, Elis cantou apenas um trecho dessa composição, como forma de apresentar o compositor no Teatro Paramount, templo da cultura de bom gosto, palco do embate cultural maior no período – ou pelo menos dos mais instigantes –, em torno da Música Popular Brasileira. Nesse cenário, Elis se colocava como elemento que entroncava a tradição com a renovação; a um tempo moderna e releitora da velha impostação vocal à Ângela Maria. “Furacão” que irrompe na São Paulo dos festivais, rapidamente chancelou sua marca no bom gosto das camadas intelectualizadas. Ser apresentado por ela, no *Fino da bossa*, equivalia a debutar no templo cultural da burguesia. Ela faz o suspense para o público: “Eu agora vou prestar a minha homenagem a um artista [...] [e] o que importa é a música que ele faz, que é muito boa [...]: Adoniran Barbosa”, diz Elis, cuja *homenagem* referenda a futura sacralização. Antes de anunciar o nome de Adoniran, Elis canta um trecho de sua música-patente, uma “Saúdosa maloca” sem infrações à norma culta, retomando a dignidade dramática, abolindo o cômico e o caricato. Necessário cautela no *début* do maloqueiro, melhor começar sem erros de português. Mais que isso, Elis parece dizer que não é necessário interpretar Adoniran pelo lado folclórico, pois “o que importa é a música que [Adoniran] faz, que é muito boa”⁴.

O restante da apresentação revela o Adoniran gaiato e cômico de “Um samba no Bixiga”, “As mariposas” e “Luz da Light”, bem como o sambista clássico e irônico de “Prova de carinho”, canções que ele vai oferecendo ao atento público, capaz agora de perceber algo além do humor maloqueiro. Revela-se capaz de ser parceiro de Vinicius de Moraes em “Bom dia, tristeza”, cantada com singular dramaticidade por Elis, que, finalmente, faz a despedida do compositor com o mais que esperado “Trem das onze”, marca de uma aceitação fora do âmbito paulista. Mais que os limites regionais, são os estabelecidos pelas classes sociais e pela cultura do bom gosto que começam a ruir no Paramount. A ansiosa platéia sedenta de cultura nacional de *boa qualidade* avalia positivamente Adoniran, que, aos poucos, irá adaptar-se à sua nova função social, desvestindo-se de maloqueiro *autêntico* para metamorfosear-se, aproveitando o seu humor finório, numa espécie de Chaplin da terra, sobre quem cairão como luva o chapeuzinho, a gravata-borboleta e o bigodinho anacrônico.

Redescobre-se Adoniran na mesma época em que são reconsiderados artistas de extração popular como Cartola, Néelson Cavaquinho, João do Vale, cujos talentos apontam para uma crítica nacionalizante, para as impalpáveis raízes de

nossa identidade, integrando-se assim aos discursos permitidos no trânsito cultural das universidades, museus e demais espaços sacralizadores. O respeito ao acervo cultural que emerge em composições como “Saudosa maloca” dinamiza-se: em 1978, em *Transversal do tempo*, Elis retoma os *erros* originais da composição e até mesmo os jogos fonéticos à Demônios, produzindo o que para muitos se configura apenas como um momento mágico: a possibilidade de ouvir o já-ouvido com novas atitudes receptivas⁵. Adoniran agora é mais que um participante da simbologia paulistana: é *cult*, é incensado pela intelectualidade, pelos estudantes de esquerda, que se aglomeram para formar seu público, antes constituído pelo povão iletrado. Não sem estranheza, é uma canção de sua autoria que servirá de tema básico ao filme que retoma um tema caro às esquerdas, *Eles não usam black-tie*. Olhando para trás, observando as *negociações de sentido* e os *jogos de polissemia* de que nos falou Boaventura no início deste ensaio, vê-se que não foi apenas o talento singular, isolado e genialmente de um ser intrinsecamente autoral que logrou semelhante êxito. Na verdade, elaborou-se um intrincado embate discursivo nessa permanente e sem raízes *identificação em curso* paulistana, em que centro e margem desempenham papéis a um tempo contraditórios e pretensamente harmônicos quando se amalgamam – para alguns – em síntese final, integrando simbologias de uma comunidade; ou – para outros – fazendo emergir os recalques de uma cidade-nação, comprometida também com a expressão cultural que fratura uma unidade sonhada, mas impossível.

NOTAS

- ¹ Lembrem-se das clássicas manifestações em torno da validade da cultura de massas, chamada de “indústria cultural” por Adorno (1978), intransigente em qualquer avaliação a respeito do tema. Benjamin (1994) pondera a questão com maior complexidade, além das definitivas problematizações de Eco (1979) e Morin (1975).
- ² Vale conferir aqui o livro fundamental de Anderson (1989).
- ³ Para o estudo de Juó Bananére, remeto a meu trabalho (CARMO, 1998), que traz farta bibliografia sobre o autor.
- ⁴ Consultar CD Eldorado *Adoniran Barbosa*: documento inédito, 1984.
- ⁵ Consultar CD Polygram *Elis “transversal do tempo”*, 1989.

Maria de Fátima da Cunha
LEMBRANÇAS DO MEU SERTÃO:
MEMÓRIAS CAIPIRAS
ATRAVÉS DE CANÇÕES

O que significa nos dias de hoje ser caipira, pertencer ao sertão? Aliás, o que representam *os sertões* atualmente? Para o historiador Gilmar Arruda, os sertões deixaram de existir em várias regiões, desaparecendo do oeste paulista, do norte do Paraná e de outras áreas, juntamente com a destruição de grandes extensões de matas nativas. Ainda para Arruda, a geração que viveu a transformação dos sertões em pequenas cidades está em vias de desaparecer. Alguns restos dessa memória passarão para nós, cada vez mais desencarnados mas não menos visíveis como, por exemplo, nos nomes de colégios, nas coleções dos museus, no quarteirão do fundador. No entanto, a lembrança das pequenas cidades, dos campos arados, das plantações, dos subúrbios cultivados, da paisagem reinventada pelos homens, pode se extinguir.

Em suas palavras:

O sertão concreto, no sentido interior, campo, zona rural, de fome, de latifúndios, da violência e da escravidão, sempre provocou desconforto na classe dominante rural e urbana. Outrora, através de Canudos, hoje, com o Movimento dos Sem-Terra. Para eles melhor seria se fosse uma natureza harmônica, pacificada, uma floresta de eucaliptos e de ‘ficus’, ou apenas uma paisagem no quadro da sala da casa da cidade em substituição à floresta natural, impenetrável, imprevisível, indescritível. Com a aspiração de ‘europeizar’ o Brasil, casa-se melhor um Peri do que um aimoré, um ‘italiano’ ao invés de um ‘caipira’ [...] A ‘idealização’ da natureza serve novamente para escapar do social, neste momento, do campo de violência em que se transformam as cidades brasileiras, construídas há menos de um século, como locais ‘modernos’. (ARRUDA, 2000, p. 240)

O início do século XX, no Brasil, pode ser considerado o momento no qual diversas cidades do interior de vários estados estavam sendo constituídas, também foi período de construção política de higienização e urbanização racional dos centros urbanos. Tal pensamento visava, acima de tudo, instituir uma política que tinha como meta fundar a idéia de progresso, de modernização, enfim, de *civilização*, acompanhando padrões europeus de prosperidade.

No livro *Literatura como Missão*, do historiador Nicolau Sevcenko, podemos acompanhar as estratégias políticas desenvolvidas com o intuito de remodelar os hábitos sociais, instituir padrões de cuidados pessoais e de transformar o espaço público, na cidade do Rio de Janeiro, então, capital do País. Segundo Sevcenko, na passagem do século XIX para o século XX tornou-se claro para a elite política da capital federal que era preciso findar com a idéia da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade. Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade da qual já fazia parte o mundo civilizado. Assim, assistiu-se no início do século XX, a uma fase de *regeneração* da cidade carioca e, por extensão, do País.

A *regeneração* consistia basicamente na transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade existentes. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose:

a condenação de hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1985, p. 29-30)

Há que se dizer que tais transformações não se restringiram unicamente à cidade do Rio de Janeiro ou ao eixo Rio – São Paulo. Igualmente, não se limitava à idéia de remodelação urbana. Na perspectiva de Gilmar Arruda (2000, p. 103), era claro para os homens públicos, que ascenderam ao poder com a república, o desejo de redesenhar o perfil do país e de seus habitantes, afastando a imagem de *atrasado e exótico*, que julgavam ser herança do período imperial. Almejava-se, a

todo custo, construir uma nova nação, o que significava ter controle completo sobre o território e sua população. Para atingir esta finalidade, entretanto, existiam numerosas barreiras em face das enormes distâncias e diferenças internas, além do interior ser fracamente povoado, com uma população considerada indolente e refratária ao progresso.

Nessa empreitada de construção de um país *moderno e civilizado*, um dos maiores obstáculos que se apresentava era a dimensão continental do País: como unir o *Brasil civilizado* ao *sertão atrasado*? Talvez a idéia mais promissora que se apresentou, como já apontou Gilmar Arruda, tenha sido a construção de ferrovias para integrar os espaços nomeados como *sertões à civilização*.

No âmbito da dicotomia cidade–progresso/campo–sertão, as ferrovias significaram uma possibilidade real de construção de uma nova era, simbolizada pelo binômio *velocidade/progresso*. A força da simbologia que a ferrovia operava nas mentes de então atestava a crença no poder da tecnologia para vencer a natureza. Como assinala Eric Hobsbawm:

A estrada de ferro, arrastando sua enorme serpente emplumada de fumaça, à velocidade do vento, através de países e continentes, com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalideceram de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia. (1982, p. 61)

Daí em diante, como salienta Gilmar Arruda (2000, p. 107), a ferrovia espalharia pelo mundo todo a idéia de progresso aliada à velocidade e ao desenvolvimento capitalista do mundo contemporâneo, até pelo menos os anos 30 do século XX, quando foi substituída por outro invento ainda mais *diabólico* e rápido: o automóvel.

A essa altura caberia algumas interrogações: quais memórias, vivências, experiências, formas de vida e simbolismos foram destruídos, reinventados ou mantidos em nome do progresso? Ainda podemos, atualmente, falar na existência de sertão? O caipira ainda existe? Quais memórias foram mantidas aliadas à idéia de sertão e do caipira?

Acreditamos que um caminho fecundo para alcançarmos possíveis respostas

para essas perguntas seja através das letras de canções definidas pelo que se convencionou chamar de *música caipira* ou *sertaneja*.

A respeito dessa distinção, Waldenyr Caldas afirma que há uma grande lacuna entre *música caipira* e *música sertaneja*; apesar de a primeira utilizar determinados elementos estético-formais da segunda, elas possuem pouca coisa em comum atualmente. Segundo Caldas (1979, p. 145), a música sertaneja tem uma função muito mais *alienante* para o seu grande público, distanciando-o da sua *realidade concreta*, através do uso que a indústria cultural dela faz. Por outro lado, a “música caipira, bem ou mal, ainda possui ‘a função de evitar a desagregação social do caipira paulista através das manifestações lúdicas, profissionais e religiosas’”.

Ainda para esse autor, após a urbanização da música sertaneja, a indústria do disco passa a ter um novo público: em especial “a classe proletária brasileira” e determinados “estratos sociais da classe média dos meios urbano e rural”. Esse público para Caldas, estaria concentrado principalmente (nos anos 70) nas regiões Sudeste, Sul e Oeste brasileiras e, particularmente, no Estado de São Paulo.

Sobre a utilização da música como documento histórico, José Geraldo Vinci de Moraes afirma que, entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. Principalmente por que “ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências”. Além disso, para Moraes a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. Assim, à primeira vista, as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras da história do cotidiano daqueles que o autor identifica como *segmentos subalternos*, ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como “uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”. (MORAES, 2000, p. 204-205)

Assim, é possível verificar através das letras de algumas canções consideradas *caipiras* que estas podem se constituir numa memória de um tempo que se foi. Nessas letras são visíveis a nostalgia de vivências destruídas em nome do progresso, que só são possíveis de ser revividas na lembrança ou em sonhos como, por

exemplo, em *Mágoa de Boiadeiro* (Nonô Basílio e Índio Vaga):

Antigamente
nem em sonho existia
Tantas pontes sobre os rios
Nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro
ou cinco sinoeiros
Pra trazer os pantaneiros
No rodeio da boiada
Mas hoje em dia
Tudo é muito diferente
Com progresso nossa gente
Nem sequer faz uma idéia
Que entre outros
Fui peão de boiadeiro
Por este chão brasileiro
Os heróis da epopéia
Tenho saudade
De rever nas corrutelas
As mocinhas nas janelas
Acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento
E confesso que
A marcha do progresso
É a minha grande dor
Cada jamanta que eu
Vejo carregada
Transportando uma boiada
Já me aperta o coração
E quando olho minha
Tralha pendurada
De tristeza dou risada
Pra não chorar de paixão
O meu cavalo relinchando
Pasto afora,
Certamente também chora
Na mais triste solidão
Meu par de esporas

Meu chapéu de aba larga
Uma bruaca de carga
O berrante e o facão
O velho basto, o sinete e o apero
O meu laço e o cargueiro
O meu lenço e o gibão
Ainda resta a guaica
Sem dinheiro
Deste pobre boiadeiro
Que perdeu a profissão
Não sou poeta
Sou apenas um caipira
E o tema que me inspira
É a fibra de peão
Quase chorando
Meditando nesta mágoa
Rabisquei estas palavras
E saiu esta canção
Canção que fala
Da saudade das pousadas
Que já fiz com a peonada
Junto ao fogo de um galpão
Saudade louca de ouvir
Um som manhoso
De um berrante preguiçoso
Nos confins do meu sertão

Em outra canção, *Saudade de Minha Terra* (Goiá/Belmonte), a saudade do sertão, mesclada ao arrependimento de ter trocado a vida no campo pela da cidade, só pode ser sanada com o retorno para o lugar de origem:

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão, eu quero voltar
Ver a madrugada, quando a passarada
Fazendo alvorada, começa a cantar
Com satisfação, arreio o burrão
Cortando estradão, saio a galopar

E vou escutando o gado berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por Nossa Senhora,
Meu sertão querido
Vivo arrependido por ter te deixado
Esta nova vida aqui na cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado
Aqui tem alguém, diz
Que me quer bem
Mas não me convém,
Eu tenho pensado
Eu digo com pena, mas esta morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
To aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando,
Com o rádio ligado

Que saudade imensa do
Campo e do mato
Do manso regato que
Corta as Campinas
Aos domingos ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas
Que doce lembrança
Daquelas festanças
Onde tinham danças e lindas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia, mas também ensina
Estou contrariado, mas não derrotado
Eu sou bem guiado pelas
Mãos divinas

Pra minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Nesta madrugada estarei de partida
Pra terra querida, que me viu nascer
Já ouço sonhando o galo cantando
O nhambu piando no escurecer

A lua prateada clareando a estrada
A relva molhada desde o anoitecer
Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que nasci, lá quero morrer

Já em *Caboclo na Cidade* (Dino Franco/Nhô Chico), a mesma nostalgia e saudade vêm acompanhadas pela impossibilidade de adaptação à vida urbana. No entanto, de forma um tanto cômica, são percebidas as mudanças operadas pelo progresso na vida familiar do caipira, que não aceita ou não entende os novos comportamentos (modernos) da esposa e da filha:

Seu moço, eu já fui roceiro
No Triângulo Mineiro
Onde eu tinha meu ranchinho
Eu tinha uma vida boa
Com a Isabel, minha patroa
E quatro barrigudinhos

Eu tinha dois boi carreiro
Muito porco no chiqueiro
E um cavalo bem arreado
Espingarda cartucheira
Quatorze vaca leiteira
E um arrozal no banhado

Na cidade eu só ia cada
Quinze ou vinte dias
Pra vender queijo na feira
E no mais tava folgado
Todo dia era feriado, pescava
A semana inteira
Muita gente assim me diz
Que não tem mesmo raiz
Essa tal felicidade
Então aconteceu isso
Resolvi vender o sítio e vir
Morar na cidade

Já faz mais de doze anos que

Eu aqui já to morando
Como eu to arrependido
Aqui tudo é diferente
Não me dou com essa gente
Vivo muito aborrecido

Não ganho nem pra comer
Já não sei o que fazer
To ficando quase louco
É só luxo e vaidade
Penso até que a cidade
Não é lugar de caboclo

Minha filha Sebastiana
Que sempre foi tão bacana
Me dá pena da coitada
Namorou um cabeludo
Que dizia ter de tudo
Mas fui ver não tinha nada

Se mandou pra outras bandas
Ninguém sabe onde ele anda
E a filha ta abandonada
Como dói meu coração
Ver a sua situação
Nem solteira e nem casada

Até mesmo a minha “veia”
Já tá mudando de idéia
Tem que ver como passeia
Vai tomar banho de praia
Ta usando minissaia
E arrancando a sobancelha

Nem comigo se incomoda
Quer saber de andar na moda
Com as unhas todas vermelhas
Depois que ficou madura
Começou usar pintura
Credo em cruz, que coisa feia

Voltar pra Minas Gerais
Sei que agora não dá mais
Acabou o meu dinheiro
Que saudade da palhoça
Eu sonho com a minha roça
No Triângulo Mineiro
Nem sei como se deu isso
Quando eu vendi o sítio
Pra vir morar na cidade
Seu moço, naquele dia
Eu vendi minha família
E a minha felicidade

Pode-se dizer que é comum, nessas e em outras canções, a nostalgia de um tempo mais feliz, a tristeza da perda de uma memória e de uma vivência que não se pode ter de volta e, acima de tudo, nessas canções o progresso é apresentado a partir de aspectos muito negativos: como destruidor de um estilo de vida mais humano, da natureza e de relações familiares mais estáveis.

Finalizando, pode-se afirmar que através das *memórias caipiras* do sertão, presentes nas letras dessas canções, as reminiscências desse passado que não vai tão longe ainda chegam até o nosso presente moderno de várias formas: através das próprias canções, das ruínas das pequenas cidades do interior, como as decadentes *estações de trens*, nos prédios vazios das antigas máquinas de café ou dos coretos nas pracinhas, ou seja, através das memórias visuais e sonoras para as quais, na maioria das vezes, não atentamos.

Neuza Neif Nabhan

*A OBRA AS MIL E UMA NOITES
NA LITERATURA ORAL BRASILEIRA*

O presente artigo refere-se ao fenômeno de transmigração de narrativas da obra *As Mil e Uma Noites*, identificadas na literatura oral brasileira. Escolhi três modelos de narrativas – “Ali Babá e os quarenta ladrões”, “Aladim e a lâmpada maravilhosa” e o “Pescador e o Ifrit (gênio mau)”, com o tema central – *o enriquecimento*.

A partir do *corpus* delimitado, fiz um levantamento das variantes que imigraram para o conto oral brasileiro. A seleção dos dados, que não teve um caráter sistemático, de contacto direto com comunidades narrativas, resultou de uma abordagem indireta apoiada em coletâneas de nosso folclore. Ressalto que esta coleta não deve ser considerada definitiva em vista do cunho popular e tradicional da obra em estudo.

O material de análise foi localizado nos acervos da Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional, ambas do Rio de Janeiro; da Biblioteca Mario de Andrade de São Paulo; da Universidade de São Paulo através do Instituto de Estudos Brasileiros e da Escola de Comunicações e Artes; da Biblioteca particular de Braulio Nascimento que, gentilmente, colocou-a a minha disposição.

Os textos selecionados foram cotejados com os da obra original, permitindo-me verificar que os esquemas discursivos foram moldados e recriados conforme a mentalidade do nosso povo, enquanto que os esquemas narrativos permaneceram como fonte da tradição oriental.

O SONHO E A REALIDADE: O SABER TRADICIONAL

A obra As Mil e Uma Noites na literatura oral brasileira

[...] Contam que, num reino distante, governava um soberano, com austeridade e justiça. Todos os dias, na sala de audiências, o bobo-da-corte oferecia ao rei uma maçã e esse, com indiferença, mandava-lhe jogá-la fora. O bobo-da-corte, no período de um ano, jogou sempre a maçã no mesmo local. Certa manhã, quando o rei ganhou, novamente, a maçã, um macaco pulou na sala de audiências, pegou a maçã e a mordeu. Naquele momento, o rei e todos os presentes ficaram admirados porque dentro da maçã havia uma pedra preciosa. O monarca, entusiasmado, perguntou ao bobo-da-corte onde estavam as maçãs jogadas fora. Indo ao local, o soberano pôde constatar que dentro de cada fruto havia uma pedra preciosa, de valor inestimável [...]

O homem, desde a mais tenra idade, sempre ouviu histórias, que lhe foram acumulando na memória. Como no relato da maçã, encontrar tais narrativas é descobrir as riquezas do saber tradicional.

Refletir sobre uma cultura através de sua sabedoria popular permite identificar o seu universo valorativo. Hábitos, costumes e crenças são aspectos da cultura e manifestam o pensamento de um povo. No entanto, essa maneira de viver e de pensar é, em parte, fruto do contacto natural entre sociedades, resultando na troca e na assimilação de novos costumes.

A arte de narrar, como modelo de expressão popular, é um fato social. A narrativa oral reproduz, de forma livre e elaborada, a essência do conhecimento de uma sociedade. Contar histórias é um ato lúdico e de reflexão. O universo imaginário do ser humano abstrai exemplos do cotidiano e os reproduz simbolicamente como forma de categorização de seus valores sociais. A experiência do indivíduo, como produto de sua vivência cultural, modela-o com valores representativos de sua sociedade que, por vezes, podem ser considerados universais.

Essa experiência cultural, localizada no espaço existente entre o indivíduo e o meio ambiente, é definida pelo psicanalista inglês Winnicott (1975), como *um derivado da brincadeira*. Assim, a experiência criativa começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira. No ato de contar, visto como um espaço lúdico, o indivíduo reproduz os sonhos e as fantasias, ao mesmo tempo em que manifesta aspectos valorativos de sua cultura.

O contador de histórias, através da linguagem simples e vigorosa, narra

acontecimentos oriundos do saber tradicional e retrata dois universos – o real e o imaginário – e essas narrativas são utilizadas pelo indivíduo, ou por seu grupo social, como o instrumento desvelador do mito e da realidade.

Na obra *As Mil e Uma Noites*, as histórias, contadas ou lidas, têm um significado profundo. O sonho e a realidade, que se desencadeiam nos fatos narrados, são marcas definidoras de um mundo pleno de experiências. Nesses contos, reis, princesas, escravas sedutoras, gênios e fadas habitam palácios luxuosos e exóticos, e se transferem para cidades longínquas num toque de magia. Nesse mundo de riquezas, de luxúria e de fantasias há uma sociedade organizada, onde os valores morais e a ética social são vivenciados pelos personagens.

Os contos dessa obra, ao longo dos séculos, imigram, fazendo parte da tradição oral de diferentes sociedades. Adaptando-se ao novo meio, essas narrativas são assimiladas como forma de expressão do conhecimento popular e adquirem uma cor local. A obra, na forma e no fundo, também inspira poetas e escritores, do Oriente e do Ocidente, que vêem, em *As Mil e Uma Noites*, a musa do gênio criador, e no âmbito da literatura universal fixa-se como um modelo de onde emanam valores ideais, que representam o pensamento popular.

Os contadores de histórias das *Noites Árabes*, revelando o saber oral tradicional, manifestam através de sua arte uma sincronia entre o real e o imaginário, o social e o mito, o fabuloso e a experiência cultural. Os temas, oriundos de diversas tradições, adquirem uma cor local, onde o ambiente dessas narrativas é envolvido pelos mistérios e pelos encantos do oriente Árabe.

Entendida como obra aberta, o conjunto de possibilidades que compreende as histórias de *As Mil e Uma Noites* é vasto e indefinido, não permitindo uma visão global. O feixe de narrativas se adapta às condições nas quais o homem desenvolve suas ações. Tradição e modernidade definem o caráter secular desta obra.

Essas narrativas chegam ao Brasil, influenciando o saber popular e, de forma lenta e suave, determinados contos penetram em nosso ambiente. Os contadores, ouvindo ou lendo essas histórias sedutoras, recriam e adaptam os temas à maneira de nossa experiência cultural.

A OBRA AS MIL E UMA NOITES: A HISTÓRIA DESSAS HISTÓRIAS

[...] Chahrazade, uma das moças mais belas do reino de Chahriar, na longínqua Pérsia, conta histórias para o seu soberano, com a intenção de que ele desista da idéia de vingança. Traído por sua esposa, que mantém relações amorosas com um de seus escravos, o rei promete vingar-se de todas as mulheres casando-se, a cada noite, com uma bela jovem de seu reino, e mandando executá-la no dia seguinte. Chahrazade, filha do vizir de Chahriar, aparece como a salvadora desse reino, tentando conquistar o coração do rei através de sua *arte de narrar*. Mil e uma noites são passadas e, ao longo desse período, Chahriar, envolvido com as histórias maravilhosas que revelam sabedoria e encantamento, perdoa as mulheres de seu reino.

Esse é o conto que serve de moldura para o espaço narrativo da obra *As Mil e Uma Noites*. Como num tear, os relatos se entrelaçam e cerca de 170 histórias são contadas durante essas noites.

As Mil e Uma Noites, incorporada no acervo da literatura universal, chega ao ocidente no princípio do século XVIII com Antoine Galland. O orientalista francês, considerado o descobridor do oriente literário, introduziu nos salões parisienses essas narrativas (em 12 volumes de 1704 a 1717), adaptando-as ao gosto francês. O êxito da obra na França deveu-se ao efeito, que assegurava os contos árabes ao gênero popular: detalhes de costumes, lugares exóticos, temas excitantes e envolvidos de graça e ingenuidade, o fantástico e o maravilhoso, as aventuras galantes ou históricas. Segundo alguns críticos, Galland interferiu no sucesso da obra, graças a sua habilidade de escrever. Os contos apresentados foram vistos mais como uma adaptação do que uma tradução, à moda parisiense dos anos setecentos.

As narrativas árabes, identificadas como literatura do prazer, chegam na França numa época de conturbações sociais e políticas. O Oriente, com sua magia e encantamento, funciona como uma catarse através de suas narrativas populares; todos os leitores se envolvem com a maneira engenhosa e fascinante como os temas são apresentados, amenizando o envolvimento da sociedade com os problemas vigentes.

Na versão de Galland, *As Mil e Uma Noites* são introduzidas como um conjunto de narrativas de origem hindu, via Pérsia; a edição francesa se multiplicou na Holanda e foi traduzida para o inglês e o alemão. Ao longo do século XVIII, não foram levantadas maiores discussões sobre as fontes da obra. O sucesso da edição *princeps* repercutiu, inclusive, no oriente árabe.

O cenário dos anos oitocentos foi transformando-se, quanto ao interesse pelas noites Árabes, com a identificação de novos manuscritos e com a edição de texto em língua árabe. Inicia-se, portanto, uma reflexão sobre a origem dessas narrativas árabes, um século após sua divulgação em língua francesa.

No decorrer do século XIX, orientistas da Europa promovem um longa discussão sobre a origem da obra *As Mil e Uma Noites*.

As teses apresentadas – indiana (LANGLÈS, 1814), persa e indiana (HAMMER, 1827 e 1839), árabe (SILVESTRE DE SACY, 1829) – retratam o perfil multissecular dessas narrativas.

A questão sobre a origem das *Noites* é bastante complexa e ainda não foi solucionada. Nos estudos apresentados pelos tradutores da obra, nos séculos XIX e XX¹, o tema sobre o local do nascimento da obra revela apenas um fato comum: *histórias originárias do oriente*. Nas dissertações críticas de Elisséeff (1949) e Gerhardt (1963), nota-se a enumeração das teses hindu, persa e árabe, como fontes de reflexão. Certamente que estas teses se justificam entre si, na medida em que essa obra deve ser considerada como o produto do saber oral tradicional, tornado-se impossível definir um único local de nascimento de *As Mil e Uma Noites*.

A técnica das fábulas, apresentada como narrativas de encaixe, tem seu modelo nos livros que nasceram na Índia, como Panchatantra, Hitopadecha e Bidpai, conhecidos através dos árabes por Calila e Dimna; nessas obras as histórias se entrelaçam e os enredos se complicam, nascendo outras histórias com fundo moral e pedagógico. O conto-quadro de *As Mil e Uma Noites* segue o argumento persa de Hasar Afsanah (Hammer e Maç'ud), copiado da Índia e, certamente, de outras literaturas do antigo Oriente.

Um dos traços peculiares dessas *Noites* refere-se à inexistência de um texto canônico. O conjunto de histórias, que faz parte da obra, não representa um número fixo e uma ordenação comum.

Os manuscritos encontrados diferem entre si e datam dos séculos XIII ao XVIII, mas há referências sobre um fragmento de manuscrito de *As Mil e Uma Noites*, datado da primeira metade do século IX. Zotenberg (1887) introduziu o estudo desses manuscritos, separando-os em três grupos, a partir do local de procedência, do número de histórias e da distribuição dos contos. No entanto, Elisséeff (1949) observa que, no estudo dos manuscritos quanto aos detalhes, às

descrições, ao meio e à linguagem, eles fazem lembrar que “os contos se transformam, diariamente, na boca dos narradores, como na pena dos copistas”.

A primeira edição de texto, em língua árabe, foi publicada em Calcutta entre 1814 e 1818, em dois volumes, por Chirwani. Conhecida como a Primeira de Calcuta ou Edição de Chirwani, está baseada no manuscrito do grupo oriental (Família A, conforme Zotenberg, 1887) e contém as duzentas primeiras noites.

As traduções do século XIX, baseadas nas edições de texto, apresentaram-se como uma dinastia, onde cada tradutor pretendia mostrar um trabalho mais completo que o anterior. Borges (1980, p. 277) afirma que “Lane traduziu contra Galland, Burton contra Lane; para entender Burton, deve-se entender esta dinastia inimiga”.

René Khawam traduziu a obra para a língua francesa (1965-1967), sendo reeditada (1986-1988), com algumas modificações. A natureza formal da nova versão de *As Mil e Uma Noites* gerou inúmeras discussões. A tradução é apresentada em quatro volumes e as histórias são organizadas a partir da idéia de ciclos temáticos: adultério, monstros e criaturas irracionais ou não humanas, ladrões e sabor dos dias (contos de sabedoria). Khawam elimina uma das características básicas da obra, que é a divisão em *noites*.

No universo de traduções de *As Mil e Uma Noites*, observa-se que, de Galland a Khawam, há diferenças na organização – número de noites, novas histórias, ciclos temáticos. O texto não é ainda definitivo. Em meio a essa dinastia de traduções, é preciso destacar dois aspectos. Primeiro, a versão de Galland é a base para essa escola de traduções, que dura mais de três séculos; em segundo lugar, as versões, que se apresentaram a partir do século XIX, referem-se a mais de uma edição de texto árabe, considerando-se o número de manuscritos descobertos, e que poderão ser ainda identificados em nossos dias.

No Brasil, uma das traduções mais antigas data de 1878 – *As Mil e Uma Noites: Contos Arábicos* – publicada no Rio de Janeiro. Outras versões apareceram no século XX, baseando-se principalmente no texto de Galland. Alguns contos foram adaptados para a literatura infanto-juvenil.

As Mil e Uma Noites, representando um universo fabulário, sugerem através de seu título *Mil Histórias sem Fim* (Malba Tahan).

OS CONTOS DE AS MIL E UMA NOITES NO BRASIL ALI BABÁ E OS QUARENTA LADRÕES

Nos contos orais brasileiros, encontrei quatro variantes do texto “Ali Babá e os Quarenta Ladrões: A estória do patrão rico e do empregado pobre”, “O compadre rico e compadre pobre”, “Abre-te Suzana” e “História do invejoso”. Partindo-se da hipótese de que alguns dos argumentos *mileumanoitescos* chegaram até nós via tradição portuguesa, coletei três variantes desse tema: “O carvoeiro e o moleiro”, “Os sete ladrões”, “O penedo, o vinho e a senhora”. Nos contos orais espanhóis, encontrei a variante “Os dois irmãos”.

Nas variantes coletadas, destaco algumas diferenças quanto ao texto original.

Os títulos das narrativas enquadram-se em três modelos:

- 1) o sentido mágico: “O penedo, o vinho e a senhora”, “Abre-te Suzana”. Essas denominações privilegiam o teor de encantamento, que contribuiu na transformação das narrativas: o ritual e as palavras mágicas;
- 2) o sentido psíquico: “História do invejoso”. O título enfatiza um dos traços do comportamento do personagem – compadre rico – que, através de sua situação provoca uma mudança no percurso gerativo do discurso;
- 3) o sentido valorativo: “O compadre rico e o compadre pobre”, “A estória do patrão rico e do empregado pobre”, “Os dois irmãos”, “O carvoeiro e o moleiro”, “Os sete ladrões”. Nesse grupo, observei a relação *pobreza x riqueza*, que definiu o tema central das narrativas e a oposição *bem x mal*, geradora de alterações encontradas no texto.

A profissão dos personagens revela uma variação de atividades: carvoeiro, sapateiro, lavadeira, carpinteiro, caçador, e define a amplitude do universo social. Os sujeitos da ação têm algo em comum, visto que todos encontram o tesouro no local de trabalho, como no conto original.

Nas variantes portuguesas, as personagens que se defrontaram, interferindo no desenvolvimento da trama, têm a mesma condição social. Nos textos em que aparecem carvoeiro x moleiro, sapateiro x feijoeiro não há uma oposição entre homem pobre x homem rico. Contrariamente, no conto árabe e nas outras variantes, os sujeitos se diferenciam através da situação econômica – *pobre x rico* –, enfatizando as diferenças de classes e a possibilidade de ascensão econômica.

A expressão mágica *Abre-te Sésamo*, com exceção de uma variante brasileira,

sofre uma alteração quanto ao nome evocado. Nos textos imigrados há três tipos de chamamento:

- 1) o geográfico: *Rocha, abre-te e Abre-te penedo*. Através desses vocábulos, há uma revalorização da natureza, dando-lhe um sentido animado. Os termos rocha e penedo são conotados como força que traduz uma simbologia mítica;
- 2) o antroponímico: *Salima Abre-te, Abre-te Suzana, Abre-te César*. Nesse grupo, encontra-se a oposição *feminino x masculino* e o teor mágico das expressões é atribuído ao poder do ser humano. Por outro lado, principalmente com relação ao nome César, há uma hipótese de interferência em nível fonêmico na passagem do conto oral, resultando na transformação de Sésamo no texto árabe para César na variante portuguesa;
- 3) o qualificativo: *Abre-te testemunho*. Essa expressão é encontrada numa das narrativas do Brasil. O termo testemunho indica a existência da fortuna e revela um traço da cultura dominante.

Quanto ao desfecho das variantes, observa-se que elas não acompanharam o texto original. A maioria das histórias termina com a morte, ou dos ladrões ou do personagem principal, que manifesta um comportamento de inveja diante daquele que descobriu o local do tesouro. “Os ladrões e o invejoso”, representando o mal, sofrem sanções e, em duas variantes – brasileira e portuguesa – aparece a autoridade ou a polícia para manter a ordem e aplicar a lei, como forma de justiça. Assim, no conto brasileiro, os ladrões e o rico foram enforcados pela polícia; e no texto português, os ladrões foram presos pela autoridade, mas os sujeitos – lenhador e compadre – viveram felizes. É curioso notar que essa variante recebeu o título de “Os sete ladrões”, e o conto oral, com fundo didático, deu maior ênfase aqueles personagens, que manifestaram desobediência à lei – os ladrões.

Todas as variantes coletadas têm traços da cultura dominante, comprovando que na imigração o conto oral deve sofrer algumas adaptações no meio em que se fixa. O que imigra, na verdade, é o argumento, que é adequado conforme os valores da sociedade em questão.

Em todos os contos analisados, observa-se o tema do enriquecimento. E, em sua maioria, a transformação da narrativa foi ocasionada pelo comportamento de um dos sujeitos – a inveja e o desejo do poder econômico. A presença feminina também se destacou: quer descobrindo a riqueza de um dos personagens, quer colaborando no extermínio dos ladrões.

Outra via de transmissão do conto “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” foi africana. Nina Rodrigues (1988), em sua obra *Os Africanos no Brasil*, apresenta uma variante coligida por Ellis entre os Nago da Costa da África e fazendo parte da tradição oral brasileira. Nesse conto, sem título, figuram o cágado e o teiú (lagarto) como sujeitos da ação, identificados nos personagens de Ali Babá e de seu irmão Kassim. O percurso narrativo nessa fábula e a competência do sujeito são manifestadas pelo teiú que, num tempo de recessão, onde “era muito grande a falta de alimentos por todo o País”, sai à procura de comida na roça.

A descoberta da grande roça de inhame pelo teiú e as palavras mágicas – *Abre-te rocha* – definem a chave do sucesso. O cágado, sabendo do segredo, mostrou a sua ganância e, por ironia do destino, foi pego em flagrante pelo dono da roça. Fazendo a má figura, o cágado revelou ao dono da rocha que foi o teiú quem o levou até lá. O lagarto, manifestando sua competência a fim de se livrar das garras do homem, demonstrou sua astúcia uma vez que, ao chegar a sua casa, acendeu fogo, deitou-se de costas com os pés para cima, como se estivesse morto, e ficou o dia inteiro; quando o dono da roça o acusou de ter ido ao paiol de inhame, ele respondeu: “você pode ver por você mesmo, que isso era impossível. Eu não estou em estado de sair de casa. Há três meses que estou doente aqui. Ainda não sei onde é sua roça”. Diante dessa situação, o cágado foi arrebatado em pedaços e a barata e a formiga emendaram os pedaços do casco e os lugares das emendas ficaram, como até hoje, mais salientes. Para Ellis, conforme Nina Rodrigues (1988), a má figura do cágado resulta sempre de sua gulodice, que não lhe deixa fazer as coisas com tempo e método.

Aladim e a lâmpada maravilhosa

No conto oral brasileiro, coletei uma variante da história de Aladim – “Joãozinho e a Lanterna Encantada”. Essa narrativa, como versão oral, não é encontrada nos catálogos e nem nas coletâneas espanholas e portuguesas.

Para alguns estudiosos da obra *As Mil e Uma Noites*, a história de Aladim e a Lâmpada Maravilhosa é fruto da fantasia de Galland que, traduzindo a obra para o francês no século XVIII, acrescentou algumas novelas a partir de sua imaginação e de sua capacidade de recriar temas orientais.

A autenticidade desse conto, como parte integrante do corpo de narrativas *mileumanoitescas* não deve ser colocada em discussão. Na obra de Smith Thompson (1972), sob o título *The Folktale*, o folclorista, comentando sobre o conto de Aladim e sua propagação oral, afirma:

embora esse conto tenha entrado no folclore da maioria dos países europeus, nunca se converteu num conto verdadeiramente oral. Sua vida tem dependido da popularidade de *As Mil e Uma Noites*, especialmente desde que Galland as traduziu há duzentos anos. Na verdade, durante algum tempo houve dúvidas sobre se o conto de Aladim pertencia aos cânones de *As Mil e Uma Noites*, e a autenticidade do conto, como parte de *As Mil e Uma Noites*, foi suficientemente provada. Não obstante, há dúvidas de que o conto tenha sido alguma vez parte do verdadeiro folclore de qualquer país.

Na literatura oral brasileira, o percurso gerativo da narrativa de Aladim segue o conto árabe com algumas adaptações. Na nossa versão, Joãozinho adquire a lanterna e se apaixona pela princesa. Nessa fase da narrativa, aparece um elemento novo em relação ao texto árabe: “Joãozinho e a princesa ficaram de casamento marcado”, e a mãe do rapaz leva sua carta para pedir a princesa em casamento. No conto original, a princesa não decide sobre seu casamento com Aladim. Na versão brasileira, como no conto árabe, aparecem as cenas referentes à perda da lanterna, ao rapto da princesa, ao roubo do palácio e à reconquista de Joãozinho de tudo quanto perdeu, terminando com um final feliz.

O cotejo com o texto matriz sugeriu, como fonte de interferência, o folheto de cordel. No conto, João se dirigiu ao palácio dos gigantes para obter a lâmpada mágica e o gênio foi identificado através da figura feminina. Esses dados, ausentes no texto original, são relatados no folheto “Aladim e a Princesa de Bagdá” de João José da Silva . Essa versão oral, “Joãozinho e a Lanterna Encantada”, pode ser considerada como rara no corpo da tradição popular brasileira.

O Pescador e o Ifrit (gênio mau)

Com relação à história de “O Pescador e o Ifrit (gênio mau)”, destaco a variante “O Diabo na garrafa” que, para Câmara Cascudo (1953), é classificada como conto do Demônio logrado e, segundo o folclorista, “nos contos populares

brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, rara ou impossível é uma vitória do demônio. Aceitando desafio, topando aposta ou firmando contrato, o Diabo é um logrado inevitável” (CASCUDO, 1984, p. 319).

Esse conto oral é uma adaptação da história do “Marido e o Papagaio”, que compõe o feixe de narrativas encaixadas do conto do “Pescador das Noites Árabes”. Essa história é narrada pelo pescador ao gênio mau: o velho homem, a fim de salvar-se da morte, utiliza-se da palavra, como forma de persuadir o Ifrit (gênio mau).

A narrativa, utilizada pelo pescador como exemplo, revela que o velho tinha dúvidas sobre as boas intenções do gênio mau. No texto árabe, o personagem, que é um mercador, era casado com uma bela mulher; ciumento de sua formosura, ele adquire um papagaio para vigiar a esposa e lhe contar sobre tudo que viesse acontecer em sua ausência. A mulher, que tinha um jovem amante, percebeu a intenção do marido e procurou ludibriar seu informante. No final da história, o mercador mata o papagaio, o amante e sua esposa. Para Cansinos Assens, essa narrativa aparece ao longo da obra *As Mil e Uma Noites*, como anedotas concernentes às malícias das mulheres.

O conto oral brasileiro “O diabo na garrafa” apresenta os mesmos argumentos da fábula original: o marido ciumento e a astúcia feminina. No final do conto, diferentemente do texto matriz, o marido não conheceu o segredo de sua mulher; ela saiu vencedora. Nesta versão, o informante do marido ciumento é um diabo (o gênio mau que aparece no início do conto árabe sobre o Pescador). A tática da mulher, para se salvar do vigia, foi a de convencê-lo a entrar na garrafa vazia:

Você tem um grande poder porque tem feito coisas que parecem milagres; mas duvido que faça uma coisa: não é capaz de entrar naquela garrafa [...] E apontou-lhe uma vazia. O diabo, que é vaidoso, ficou tentado a mostrar todo o seu poder e, mais que depressa, meteu-se dentro da garrafa. A mulher, no mesmo momento, arrolhou-a de maneira que o diabo ficou preso e ela pôde gozar de liberdade.

Essa cena aparece no texto matriz, quando o pescador se encontra com o gênio. O velho, querendo livrar-se das garras do Ifrit, faz com que esse demonstre seu poder, transformando-se e entrando no vaso trazido do fundo do mar.

Lindolfo Gomes, em sua obra *Contos Populares*, apresenta outra versão sob

o título “Nem o diabo as guarda”. Nesse conto, a temática também se refere ao marido ciumento e à esperteza da mulher. O diabo, a pedido do marido, recebeu a incumbência de tomar conta de sua esposa: o diabo aceitou a tarefa, não imaginando que era impossível de ser resolvida. A fim de se livrar do capeta, a mulher mandou-lhe carregar água numa peneira, e

assim andou carretando o dia inteiro, sem conseguir entrar em casa. Era o que a mulher queria [...] Na volta do marido à casa, o diabo, exausto, exclamou: carregar água na peneira é coisa que não cabe no possível mas, mais impossível ainda, é guardar mulher alheia. (1918, p. 56-57)

Outra versão encontrada sobre este tema é o conto oral coletado por Aluísio Almeida (1951) no estudo: 142 Histórias Brasileiras (in: *Revista do Arquivo Municipal*), com o título “Com mulher ruim nem o diabo pode”. Nessa versão, a esperteza da mulher é revelada quando ela pede ao diabo para encher um cesto de água no rio “pra passar um cafezinho”. O diabo, cansado da tarefa, desistiu do emprego de vigia da mulher, a pedido de seu marido.

Essas três versões encontradas no conto oral brasileiro merecem atenção especial, uma vez que a temática não foi desenvolvida nas tradições espanholas e portuguesas. Provavelmente, o tema do marido ciumento e da esperteza da mulher chegou a nossa tradição oral através do texto escrito de *As mil e Uma Noites*, via direta.

AS HISTÓRIAS RECONTADAS

A transmigração da narrativa oral remonta ao princípio da história dos povos. Através deste fenômeno os esquemas narrativos permanecem no corpo de tradição de uma cultura, enquanto que os discursivos são moldados, conforme a mentalidade desse povo.

O conto “Ali Babá e os quarenta ladrões”, da obra *As Mil e Uma Noites*, tem argumentos encontrados no relato de Heródoto. No livro II, Euterpe, capítulo CXXI, o historiador grego descreve um episódio sobre Rampsinito, sucessor de Proteu no trono do Egito. Esse príncipe, possuidor de grandes riquezas, mandou

construir um edifício de pedra, fora do recinto do palácio, para guardá-las. O arquiteto, com maus propósitos, dispôs uma das pedras de forma tal que poderia ser removida sem muitas dificuldades; antes de falecer, contou o segredo para os dois filhos. Após a morte do arquiteto, seus filhos se dirigiram à pedra designada e começaram a retirar os tesouros. O rei, notando que sua riqueza tinha diminuído, assombrou-se por não encontrar vestígios de ladrões no edifício. Mandou construir uma armadilha e, nesse dia, um dos filhos do arquiteto foi pego de surpresa pela armação do soberano. A fim de não prejudicar sua família, o rapaz pediu ao irmão, que o acompanhava, para lhe decepar a cabeça, com a finalidade de não ser reconhecido. O rei, espantado com o resultado de sua armadilha, colocou o corpo do ladrão na muralha, para descobrir se alguém da família viria chorar a sua morte. O outro filho do arquiteto, no entanto, conseguiu ludibriar o rei, retirando o corpo de seu irmão da guarda real, para enterrá-lo. No final da história, por sua astúcia e inteligência, este filho do arquiteto conseguiu se casar com a filha do soberano. Nesse episódio, observamos alguns elementos que se assemelham com a história de Ali Babá: a pedra com o segredo para ser removida, os tesouros guardados, os dois irmãos e a morte de um deles de forma trágica, e o final feliz.

Na história do “Pescador e o Ifrit (gênio mau)” há argumentos que se assemelham ao episódio descrito por Heródoto no livro II, Tália, capítulos XL, XLI, XLII : Polícrates é aconselhado por Amásis a se desfazer de um objeto de grande estima, uma vez que Amásis estava com ciúmes do sucesso do amigo. Polícrates, seguindo o conselho do amigo, mandou jogar, em alto mar, um anel que lhe servia de talismã. E dias depois, um pescador humilde, tendo apanhado um peixe de grandes proporções, ofereceu-o ao rei como prova de seu respeito e admiração pelo monarca. Esse, para lhe mostrar o quanto estava agradecido, convidou-o para ceiar no palácio, o que deixou o pescador muito orgulhoso. Entretanto, os cozinheiros do reino, ao abrirem o peixe, encontraram o anel de Polícrates, seu talismã. Assim, no texto *miliumanoitesco*, observam-se semelhanças com o episódio descrito por Heródoto: o rei sendo presenteado pelo pescador; o peixe desemburxando a cidade ou trazendo de volta o anel que servia de talismã ao rei; o rei homenageando o pescador com um traje de honra ou o rei convidando o pescador para jantar no palácio.

A adaptação da narrativa ao meio é um processo de acomodação ambiental, caracterizando-se através de uma literatura viva e contínua. O conto popular,

por vezes alicerçado em arquétipos mitológicos, carrega um saber modelado a seus padrões culturais, ao mesmo tempo que revigora um universal simbólico de fundo lendário.

Seguindo o percurso diacrônico da história e da cultura, os contos de *As Mil e Uma Noites* chegaram ao Brasil e incorporaram em nosso saber oral tradicional. O material coletado definiu as duas vias de transmissão: a direta, identificada com o texto escrito, e a difusa, através da oralidade. As variantes cotejadas com o texto-matriz demonstraram maior ou menor aproximação com a narrativa original. O caráter dessa literatura e sua função socializante evidenciaram elementos de nosso cotidiano e a ausência dos antropônimos, na maioria dos contos, revelaram o distanciamento com o texto árabe mas, através da memória coletiva, foi possível preservar a essência das narrativas e, o pensamento popular, como expressão da sabedoria coletiva, se manifestou nesse tipo de literatura.

A memória coletiva, um livro de exemplos e veiculador da tradição de um povo, permanece, ao longo de gerações, moldando os hábitos e apresentando novos valores no espaço e no tempo. O saber oral de uma determinada cultura, no contacto entre povos, passa por um processo de adaptação e adequação ao ambiente imposto, onde o mito permanece como forma de revalorização do tradicional.

NOTA

- ¹ Sobre os estudos apresentados pelos tradutores, destaco o de Lane, de 1839 (in: CHAUVIN, 1900) e o de Burton (1885). Sobre as traduções: Rafael Cansinos Assens, cuja primeira edição é de 1955, e de René R. Khawam.

BIBLIOGRAFIA

1. Os Guarani Mbyá e a Oralidade Discursiva do Mito

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1973.

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House Publishers, 1977.

BORGES, Luiz C. *A fala instituinte do discurso mítico Guarani Mbyá*. Tese (Doutorado) Universidade de Campinas, Campinas. 1999.

BRIGHT, William. *American indian linguistics and literature*. Berlin: Mouton, 1984.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 1991.

CADOGAN, Leon. *Ayvu rapyta*. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. *USP/ Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, Boletim n. 227, Antropologia n. 5, p.5-217, 1959.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CLASTRES, Hélène. *Terra Sem Mal*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada*. mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Campinas: Papirus, 1990.

DOOLEY, Robert. A. *Vocabulário básico Mbyá Guarani*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1994.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70. 1989.

FRANCHETTO, Bruna. *Falar kuikúro*. Estudo etnolinguístico de um grupo Karib do alto Xingu. Tese (Doutorado) Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1986.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Mairi revisitada*. A reintegração da Fortaleza do Amapá à tradição oral dos Waiápi. São Paulo: NHII-USP/FAPESP, 1994.

- GRAHAN, Laura R. *Performing dreams*. Discourse of immortality among Xavante of central Brazil. Austin: University of Texas Press, 1995.
- GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo: a análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. p. 163-83.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du discours – introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- MALI, Joseph. Narrative, myth, and history. *Science in Context*, v. 7 n. 1, p.121-142, 1994.
- MELIÁ, Bartomeu. *La lengua guarani del Paraguay*. História, sociedad y literatura. Madrid: Ed. MAPFRE, 1992.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MORAIS, Regis (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papirus, p. 31-5, 1988.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. Mito e discurso: observações ao pé da página. *Revista de Antropologia*, v. 27-28, p. 263-270, 1984-85.
- _____. *Terra à vista*. Discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- _____. (Org.). *Discurso fundador a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.
- PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. p. 55-66.
- ROCHA, Everardo P.G. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Primeiros Passos, 151).
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas brasileiras*. Para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Loyola, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *La imaginacion*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- _____. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- SEEGER, Anthony. Oratory is spoken, myth is told, and sing is sung, but they are all music to my ears. In: SHERZER, Joel; URBAN, Greg. *Native south american discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986. p. 59-82.

SHERZER, Joel. *Verbal art in San Blas*. Kuna culture through its discourse. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SHERZER, Joel; URBAN, Greg. Introduction. In: SHERZER, Joel; URBAN, Greg (orgs). *Native south american discourse*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1986.

SOARES, Marília Facó. Aspectos suprasegmentais e discurso em Tikuna. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Discurso indígena: a materialidade da língua e o movimento da identidade*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991. p. 45-138.

SOUZA, Tânia C. Clemente. Perspectivas de análise do discurso numa língua indígena: o Bakairi (Carib). In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Discurso indígena: a materialidade da língua e o movimento da identidade*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991. p. 9-44.

_____. Gestos de leitura em línguas de oralidade. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *A leitura e os gestos*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998. p. 155-170.

TEDLOCK, Dennis. *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

UNKEL, Curt Nimuendaju. *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos apococua-guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Nimuendaju e os guarani. In: UNKEL, Curt Nimuendaju. *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos apococua-guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987. p. xvii-xxxviii.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

2. Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico

ADORNO, Theodor W., *Sobre a Lógica das Ciências Sociais* in Adorno, São Paulo: Ática, 1986.

BAROJA, Julio Caro. *As bruxas eo seu mundo*. Tradução Joaquim Silva Pereira. Lisboa: Vega, [199-].

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. I. 1993. (Obras Escolhidas).

CALS, Suely. *Caldeirão da Bruxa*. Belém: CEJUP, 1997.

CASCUDO, Luis da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987

- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente (1300-1800)*, uma cidade sitiada. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Tradução Eduardo de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá – Baixo Amazonas*. 2 ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1976.
- GINSBURG, Carlo. *Os Andarilhos do Bem: Feitiçaria e Cultos Agrários nos séculos XVI e XVII*. Tradução Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- GREMARD, Françoise; FERREIRA, Epamimondas. *Pequeno Dicionário de Língua Geral*. Manaus: SEDUC, 1989.
- KRAMER, Heirich; SPRENGER, James. *O Martelo das Bruxas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, [199-].
- MAGALHÃES, Basílio de. *O Folclore no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.
- MAGALHÃES, Couto. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975.
- MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis*. Tradução Estêvão Pinto. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional / EDUSP, 1979.
- MONTEIRO, Walcyr. *A matinta Perera in Nosso Pará*. Belém, n. 4. set. 1997.
- NERY, E. J. de Santa-Anna. *O País das Amazonas*. Tradução Ana Mazur Spira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.
- OLIVEIRA, José Coutinho. *Lendas Amazônicas*. 1916.
- ORICO, Oswaldo. *Os Mythos Ameríndios: sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. São Paulo: Limitada, 1929.
- SOUZA, Laura de Melo e. *Feitiçaria na Europa Moderna*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- VERÍSSIMO, José. As Populações Indígenas e Mestiças na Amazônia: sua linguagem, suas crenças e seus costumes. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1887, n. 50, 1 parte, p. 285-390.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3. Oralidade no Pantanal: vozes e saberes na pesquisa de campo

BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. *Sociedade e natureza no pensamento pantaneiro*: representação de mundo e o sobrenatural entre os peões das fazendas de gado da “Nhecolândia” (Corumbá/MS). São Paulo, 1995. 220p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

ENTREVISTA Dirce Campos Padilha. fita filme-vídeo (135 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes F. Leite & Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995.

ENTREVISTA Natálio de Barros Lima. fita filme-vídeo (60 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes F. Leite & Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996.

ENTREVISTA Raul Medeiros. fita filme-vídeo (300 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes Fernando Leite & Frederico Augusto G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995.

ENTREVISTA Roberto dos Santos Rondon. fita filme-vídeo (90 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes Fernando Leite & Frederico Augusto G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996.

ENTREVISTA Vadô e José Aristeu. fita filme-vídeo (280 min), VHSc, son., color.. Produção: Eudes Fernando Leite & Frederico Augusto G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997.

ENTREVISTA Waldomiro Souza. fita filme-vídeo (180 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes F. Leite & Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996.

ENTREVISTA Wilton Lobo e Ana Rosa. fita filme-vídeo (180 min), VHSc, son., color. Produção: Eudes F. Leite & Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997.

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

FICHTE, Hubert. *Etnopoesia*: Antropologia poética das religiões afro-amaericanas. Tradução Cristina Alberts; Reny Hernandes. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*; o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução Maria B. Amoroso; José P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KORABIEWICZ, Waclaw. *Matto Grosso*. Tradução M. A. Michael. Nova Iorque: Roy Publishers, [199-].

LEITE, Eudes Fernando. *Marchas na História; comitivas, condutores e peões-boiadeiros nas águas de Xarayes*. 2000. 285p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo.

LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MEIRELLES, Helena. *Histórias & causas* (compact disc). _____. São Paulo: Eldorado, 584.075, [sd], b: 1 disco sonoro (80 min).

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*. Tradução Monique Augras. v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Tradução João Roberto M. Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

4. Literato em terra de antropólogo

ADOLFO, Sérgio Paulo. *O Mito e a Narrativa de Mar Morto*. Bauru, Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual Paulista, 1981.

_____. *et al. A Poesia de Improviso no Vale do Jaguaribe*. Londrina, 1982.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

ALMEIDA, Lilian Petre de. *A presença da Grande-Mãe no Imaginário Brasileiro: Formas e Motivos Barrocos*. Niterói: UFF/CNPq, 1988.

ALMEIDA, Renato. *Manual de coleta folclórica*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/MEC, 1965.

ANGENOT, Marc *et al. Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BARTHES, Roland. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo: EDUSP, 1974.

_____. *As religiões africanas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.

CACCIATORE, Olga Gugolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1985.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, Mito e Religião*. Porto: Edições Rés Ltda., 1973.

- FONSECA JUNIOR, Eduardo. *Dicionário de Yorubá*. Rio de Janeiro: Sociedade Yorubana Teológica de Cultura afro-brasileira, 1983.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Tradução H. Osakabe; I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOTHE, Flávio. *Literatura e Sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1986.
- MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. *A linguagem do candomblé*. São Paulo: José Olympio, 1989.
- PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala*. Um Estudo Sociolinguístico do Diálogo na Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Nacional, 1974.
- RISÉRIO, Antonio. *Oriki-Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. Brasília: Editora da UnB, 1988.
- SANTOS, Juliana Elbein. *Os Nago e a morte*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SANTOS, M. Descoredes. *Porque oxalá usa ekodidé*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- SILVEIRA, Oliveira. *Roteiro dos tantãs*. Porto Alegre: Ed. do autor, 1981.
- SODRE, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- _____. *O Terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- TODOROV, Tevetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- TRINDADE, Ordep. *As águas do rei*. São Paulo: Cortez, 1995.
- VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Labor, 1967.
- YEMONJÁ, Mãe Beata de. *Caroço de Dendê*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- ZIEGLER, Jean. *Os vivos e a morte: uma 'sociologia da morte' no Ocidente e na diáspora africana no Brasil e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

5. A Cultura Popular em uma Perspectiva Empenhada de Análise

ALMEIDA, Mauro W. B. de. *Folhetos: a literatura de cordel no NE brasileiro*. São Paulo, 1979, 2 v. Dissertação (Mestrado), Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 3. v. São Paulo: Martins, 1959.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. *Vida do cantador*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais. A poesia e a fábrica – um estudo de caso. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 157-162, fev. 88.

_____. *No arranco do grito* (aspectos da cantoria de viola nordestina). São Paulo: Ática, 1988.

_____. Por uma abordagem crítica do popular. *Graphos*, revista da Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, ano II, n.4, 1997, p. 36-45.

AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos (Org.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

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

BATISTA, Raimunda de Brito. *Vida do cantador: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade*. São Paulo, 1985. (Dissertação de Mestrado), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá*: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CIRESE, Alberto. *Cultura egemonica e cultura subalterna*: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. 2. ed. Palermo: Palumbo, 1979.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução. Ana Regina Lessa ; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Tradução Eduardo Molina. México: Nueva Imagen, 1978.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O coco praieiro*: uma dança de umbigada. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPb, 1978.

PROPP, Vladimir I. *Édipo à luz do folclore*: quatro estudos de etnografia historico-social. Tradução António da Silva Lopes. Lisboa: Vega, [199-].

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

SILVA, José Nilton da (Org.). *Cartilha do folclore paraibano*: Escolas do 2º Grau João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1988.

SIMSON, Olga de Moraes von (Org.). *Experimentos com histórias de vida* (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1988.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas*: literatura de folhetos do Nordeste. São Paulo: Global, 1983.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo:

Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E. P. Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial. In: _____. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica 1979, p. 238-295.

_____. O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Trabalho, educação e prática social: por uma teoria da formação humana*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 44-93.

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

TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas* do Departamento de Cultura. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Centro Cultural São Paulo, [199-].

TRAGTENBERG, Maurício. *Memória de um autodidata no Brasil*. São Paulo: Escuta, 1999.

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

_____. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972.

6. Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano

AGUIAR E SILVA, V. M. de. O sistema semiótico literário. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. p. 41-171.

ARMSTRONG, Piers. *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Progamática*. Feira de Santana: Editora da UEFS, 2002.

_____. “The aesthetic escape hatch: the mutations of *baianidade* under the signs of globalization and re-Africanization”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Special Issue on The Subject of Cultural Studies, v. 5, n. 2, p.65-98. 1999

_____. “Aspectos estéticos e sociais na comunidade carnavalesca baiana: em busca do sujeito lírico nas letras de músicas de um bloco afro. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs.) *Rotas & imagens* (Literatura e outras viagens). Feira de Santana: Editora da UEFS, 2000. p. 253-274.

AZEVEDO, Thales de. *Democracia racial: ideologia e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1975.

DANTAS, M. *Olodum – de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Grupo Cultural Olodum / Casa Fundação de Jorge Amado, 1994.

DUNN, Christopher; PERRONE, Charles A. (Orgs.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University of Florida Press, 2001.

- FÉLIX, Anísio; NERY, Moacir. *Bahia, carnaval*. Salvador: [s. l.], 1994.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. “Os cururuzeiros na festa pantaneira de São João: apontamentos de literatura oral”. *Revista de Letras (Unesp)*. v. 37-38. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p. 119-137.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature; significance and social context*. Cambridge: Cambridge Press, 1992.
- FISCHER, Tânia (Org.). *O Carnaval Baiano; negócios e oportunidades*. Brasília, SEBRAE, 1996.
- GIL, Gilberto. *Parabolicamará*. WEA Latina/Tropical Storm, 1991.
- GINSBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria B. Amoroso; José P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUERREIRO, Goli. 1997. *A Trama dos Tambores*. A Música Afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle. *Estrutura social, mobilidade e raça*. São Paulo: Vertice, 1988.
- LOPES, Tita; RODRIGUES, João Jorge dos Santos (Orgs.). *A Música do Olodum. 1893-1995*. Salvador: Editora Olodum, 1996.
- MERCURY, Daniela; GIRA, Tota. “O Canto da Cidade”. No disco de Daniela Mercury, *O canto da Cidade* Sony, 1992.
- MIGUEZ, Paulo. *Repertório bibliográfico sobre o carnaval baiano*. Salvador: UNIFACS, Departamento de Ciências Sociais Aplicadas I, CORDIS (Núcleo de História Social da Cidade), 1999.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História Oral e Memória: a Cultura Popular Revisitada*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- RIBARD, Franck. *Lê carnaval noir de Bahia de*. préface de Kátia de Queiroz Mattoso. Paris; Montreal: L’Harmattan, 1999.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- VELOSO, Caetano. “Odara”, In *Bicho*. Polygram, 1977.

7. De malocas e vagabundos: Adoniran Barbosa e a imagem paulistana

ADONIRAN BARBOSA/PAULO VANZOLINI. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Nova história da música popular brasileira).

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e “cultura de massa” nessa sociedade*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1978. p. 287-295.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BARBOSA, Adoniran. Abrigo de vagabundos. LP Odeon *Adoniran Barbosa*. 1974 (lado A, faixa 1).

_____. Saudosa maloca. In: *Adoniran Barbosa/Paulo Vanzolini*, 1978. verso da contracapa (lado A, faixa 1).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985. p. 73-88.

CARMO, Maurício Martins do. *Pulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Niterói: EDUFF, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, p. 78-87, mar./abr./mai. 1992.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

8. Lembranças do meu sertão: “memórias caipiras” através de canções

ARRUDA, Gilmar. *Cidades e Sertões*. Bauru: EDUSC, 2000.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora*. Sociologia da Comunicação. Música Sertaneja e Indústria Cultura. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

HOBSBAWM, Eric. *A Era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

MORAES, José G. Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Humanitas Publicações. v. 20, n. 39, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil

9. A obra *As Mil e Uma Noites* na literatura oral brasileira

ALMEIDA, Aluísio. 142 Histórias Brasileiras *Revista do Arquivo Municipal*. (Divisão do Arquivo Histórico – São Paulo) v. CXLIV, ano XVIII, 1951.

BORGES, Jorge Luiz. Los Traductores de las 1001. In: _____. *Prosa Completa*. v.1., Barcelona: Bruguera, 1980. p. 277-297.

_____. *As Mil e Uma Noites. Sete Noites*. Tradução João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BURTON, Richard F. Terminal Essay. In: _____. *The Book of the Thousand Nights and A Night*. v. 10, Burton: Club, 1885.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. *Cinco Livros do Povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

CHAUVIN, Victor. *Bibliographie des Ouvrage Arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chretienne*. 1810-1885. Liège: Vaillant-Carmanni, 1900.

ELISSÉEFF, Nikita. *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits*. Beyrouth: Institut Français de Damas, 1949.

ESPINOSA, Aurelio M. Cuentos Populares Españoles. *Language and Literature*. California: Stanford University, v. 3, 1926.

_____. Cuentos Populares Españoles *Language and Literature*. California: Stanford University, v. 3, 1923.

FAGUNDES, Mario Calvet. *Estória da Figueira Marcada*. [s.l.], Imprensa do Estabelecimento Comercial de Material, 1961.

FERNANDES, Waldemar Iglesias. *52 Estórias Populares* (Sul de São Paulo e Sul de Minas). São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1971.

GERHARDT, Mia. *The art of Story Telling*. Leiden: E.J.Brill, 1963.

GOMES, Lindolfo. *Contos populares*. São Paulo: Melhoramentos, 1918.

HAMMER. Sur l'origine des Mille et Une Nuits. *Journal Asiatique*. (Paris) v.I, p.253-256, 1827.

_____. Not sur l'origine persane des Mille et Une Nuits. *Journal Asiatique*. (Paris) v.VIII,

p.176, 1839.

HERÓDOTO. *História*. Tradução J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-].

IBN ICHAQ AL NADIM, Muhammad. *Kitab Al Fibríst*. Cairo, [s.n.], 1929. (texto em língua árabe).

KITAB ALF LAYLAT WA LAYLAT (*O Livro das Mil e Uma Noites*). 2 v. [s.l.], Brill, 1984. (texto em língua árabe).

LANGLÈS, L *Les Voyages de Sindbad le Marin et la Ruse des Femmes: contes arabes*. Paris, [s.n.], 1814.

LES MILLE ET UNE NUITS. Tradução Antoine Galland. 2. v. Paris: Gallimard, 1979.

LES MILLE ET UNE NUITS. Coordenação René R. Khawam. 4 v. Paris: Phébus, 1986-1987.

LIBRO DE LAS MIL Y UNA NOCHES. Tradução Rafael Cansinos Assens. 3 v. Madrid: Aguilar, 1986.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto Popular e Comunidade Narrativa*, pref. Antonio Cândido. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1985.

MAÇ'UDI. *Muruj Al Dzahab*. Tradução C. Barbier de Meynard. 9 v., t.IV, Paris: [s.n.], 1861-1877.

MAY, Georges. *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland (ou le chef-d'oeuvre invisible)*. Paris: PUF, 1986.

NABHAN, Neuza Neif. *As Mil e Uma Noites e o Saber Tradicional (das narrativas árabes à literatura popular brasileira)*. São Paulo, 1990 Tese (Livre-Docência), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PELLEGRINI FILHO, Américo. Literatura oral no Estado de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*. (Divisão do Arquivo Histórico – São Paulo) v.CLXXXV, ano XXXVI, 1973.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. Brasília: Editora da UnB, 1988.

SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos Negros da Bahia*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1961.

SILVESTRE DE SACY. Mémoire sur l'origine des contes intitulé Les Milles et Une Nuits. In: *Belles-Lettres*. (Paris), Tomo X, p. 30-64, 1829.

THOMPSON, Smith. *El Cuento Folklórico*. Caracas, [s.n.], 1972.

VASCONCELLOS, Leite de. *Contos Populares e Lendas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1963.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZOTENBERG, H. Communications relatives au texte arabe de quelques contes des Mille et Une Nuits. *Journal Asiatique*. (Paris), Tomo IX, p. 298-303, 1887.

<i>Título</i>	<i>Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil</i>
<i>Organizador</i>	Frederico Augusto Garcia Fernandes
<i>Capa</i>	Elisabete Kodama
	Imagens pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal, 2001
<i>Produção Gráfica</i>	Maria de Lourdes Monteiro
<i>Preparação de originais</i>	Lélia Machado Rocha Pereira
	Solange de Queiroz Carvalho
	Soraia Francisco de Paula
<i>Formato</i>	16 x 23 cm
<i>Tipologia</i>	AGaramond
<i>Papel</i>	Supremo 250 g/m ² (capa)
	Off-set 75 g/m ² (miolo)
<i>Número de páginas</i>	228