

POÉTICAS ORAIS

LATINAS

**Grau
Zero**

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL
Volume 7, número 2, Jun./Dez. 2019 ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero

■ ■ ■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

Poéticas Orais Latinas

Organização:

Jamile de Oliveira Silva

José Luiz da Silva Lima

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

Poéticas Orais Latinas

Organização:

Jamile de Oliveira Silva

José Luiz da Silva Lima

Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Grau Zero	Alagoinhas	v. 7	n. 2	p. 1-187	Jun./Dez. 2019
-----------	------------	------	------	----------	----------------

© 2019 by Editora Fábrica de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Literatura, Letras e Artes — Dllartes
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 3 — CEP: 48.040-210 Alagoinhas — BA
Telefone: (75) 3422-1139

Organização deste número:

Jamile de Oliveira Silva
José Luiz da Silva Lima

Apoio técnico:

Jonathas Martins Nunes
Marcelise Lima de Assis
Lucas Martins Nunes

Editor Chefe:

Prof. Dr. José Carlos Felix

Acompanhamento editorial:

José Carlos Felix
Capa: Lucas Martins Nunes

Equipe editorial:

Jonathas Martins Nunes
Marcelise Lima de Assis
Jamile de Oliveira Silva
José Luiz da Silva Lima

Concepção da capa Calila das
Mercês Oliveira

Revisão linguística: Jamile de
Oliveira Silva

Preparação de texto:

Jamile de Oliveira Silva
José Luiz da Silva Lima

Revisão de inglês: Prof. Dr.
José Carlos Felix

Laboratório de Edição Fábrica de Letras

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa

Editor Chefe: Roberto Henrique Seidel

Editora assistente: Profa. Doutoranda Gislene Alves da Silva

Revista Grau Zero

Endereço eletrônico: grauzero.uneb@gmail.com

Sítio de internet: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>

Ficha Catalográfica

Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, do Programa de
Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade
do Estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras, v. 7, n. 2, Jun./Dez. 2019.

Semestral

ISSN 2318-7085 online

1. Crítica cultural. 2. Cultura. 3. Literatura. 4. Modos de produção.

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho
Vice-Reitor: Marcelo Duarte Dantas de Avila
Dep. de Literatura, Letras e Artes — Dllartes
Diretora: Profa. Dra. Maria Neuma Mascarenhas Paes

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural — Pós-Crítica
Coordenação pro tempore: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos
Vice-Coord. pro tempore: Profa. Dra. Áurea da Silva Pereira Santos

Laboratório de Edição Fábrica de Letras
Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa
Editor: Prof. Dr. Roberto H. Seidel
Editora assistente: Profa. Doutoranda Gislene Alves da Silva

Dossiê: Poéticas Oraís Latinas. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 7, n. 2. 2019. ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:

Anna Paula Vencato (UNESP),
Arlete Assumpção Monteiro (PUC-SP)
Carla Moreira Barbosa (UFF)
Christina Bielinski Ramalho (UFS)
Dulciene Anjos de Andrade e Silva (UNEB)
Edil Silva Costa (UNEB)
Frank Nilton Marcon (UFS)
Juciele Pereira Dias (UFF)
Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)
Lucília Maria Sousa Romão (USP)
Marcelo Alario Ennes (UFS)
Marilda Rosa Galvão Checucci Gonçalves da Silva (UFMA)
Marildo Nercolini (UFF)
Maurício Beck (UFF)
Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)
Paulo César Souza Garcia (UNEB)
Sônia Maria dos Santos Marques (UNIOESTE)

Pareceristas Convidados:

Vera Lucia Casa Nova (UFMG)
Georg Otte (UFMG)
Rafael da Silva (UFC)
Elcio Cornelsen (UFMG)

SUMÁRIO

Apresentação <i>Jamile de Oliveira Silva, José Luiz da Silva Lima</i>	11
La construcción de un laboratorio especializado en el estudio de materiales orales: el LANMO <i>Berenice Araceli Granados Vázquez</i>	15
TORÉ: Um Fenômeno da Tradição do Povo Kariri-Xocó <i>Elizabete Costa Suzart</i>	37
A Tradição Oral e Seus Lugares de Encontros, de Memórias e Afetividades <i>José Luiz da Silva Lima</i>	55
Las narraciones orales, entre la ficción y la leyenda <i>Ángel José Málaga Diestro</i>	83
Naymlap ou Ñam-la? Pai de empresas ou ave de águas? Oralidade, lenda e história na <i>Miscelânea Antártica</i> de Miguel Cabello Valboa <i>Rodrigo Sarmiento Herencia</i>	89
Yakaikanĩ: da narrativa à identidade dos povos Galibi-marworno e Palikur em Oiapoque/ap <i>Mariana Janaina dos Santos Alves</i> <i>Yanéica Narciso Monteiro</i>	105
Tradução de poesia nahuatl: uma busca por rastros performáticos <i>Sara Lelis de Oliveira</i>	133

Resenha	157
Coletânea de Artigos intitulada: <i>Vozes, Performances e Arquivos de Saberes</i> ; organizada pelos professores pesquisadores Edil Silva Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves Araújo (Eduneb, 2018, 325 páginas)	
<i>Olindina do N. Santos</i>	
<i>Priscila Cardoso de Oliveira Silva</i>	
Entrevista	169
Os desafios e enfrentamentos da pesquisa da Literatura Oral no Brasil de hoje — Entrevista com o Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes	
<i>José Luiz da Silva Lima</i>	
Sobre as autoras e os autores	183
Política de publicação	185

APRESENTAÇÃO

Esta edição da Revista Grau Zero, organizada pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, apresenta como principal temática as Poéticas Oraís Latinas. O foco é traçar um panorama dos estudos feitos na América Latina sobre a poesia popular, seus meios de produção, recepção e desdobramentos na cultura de massa, considerando sobretudo as poéticas afro-indígena no Brasil e países andinos. Com isso, vislumbram-se possibilidades de estudos comparativos e espera-se poder ampliar e contribuir para a discussão sobre as poéticas oraís em nossos países.

Dentre os artigos presentes destacamos os produzidos por mestrandos e doutorandos do Posgrado em Letras da Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM, Peru). Os artigos são resultado da disciplina Poéticas oraís e comunidades narrativas, ministrada pela Dra. Edil Silva Costa, na condição de professora visitante, no âmbito do Seminário Internacional: Literaturas Comparadas. El núcleo brasileño y las literaturas de América Latina, sob a coordenação geral do Dr. Gonzalo Espino Relucé (UNMSM), em julho de 2018.

Merece destaque também o artigo que abre a edição, de autoria da Dra. Berenice Granados, vinculada à Universidade Autónoma do México, professora convidada para proferir a conferência de abertura do IV Seminário de Poéticas Oraís, realizado em abril de 2017, no Campus de Alagoinhas da Universidade do Estado da Bahia. No artigo, intitulado “La construcción de un laboratorio especializado en el estudio de materiales orales: el LANMO”, a pesquisadora aborda o papel da memória na formação dos sujeitos, assim como no campo literário, por meio dos verbos cantar e contar, que são interpretados em sentidos dissociados. No entanto, na perspectiva da autora não há espaço para essa dualidade. Observamos que literatura oral exige uma abordagem complexa e interdisciplinar e, por essa razão, a pesquisadora utiliza como suporte teórico Richard Bauman para pensá-la pelo viés da poética cultural

e William Bascom sob a ótica das artes verbais. Desse modo, encontramos propostas de como explorar a oralidade, pensando-a em situações diferenciadas.

A pesquisadora Elizabete Costa Suzart apresenta o artigo “Toré: um fenômeno da tradição do povo Kariri-Xocó”, no qual apresenta o “som sagrado” de danças e cantos ancestrais, na perspectiva da tradição cultural do povo Kariri-Xocó. A partir de experiências empíricas e leituras teóricas, o Toré tem sido observado e compreendido como um fenômeno na tradição desse povo. A autora descreve como o ritual do Toré se transformou num símbolo de identidade étnica do indígena no Nordeste, tomando como base a fenomenologia, para uma melhor abordagem e compreensão acerca do seu valor cultural.

No artigo “A tradição oral e seus lugares de encontros, de memórias e afetividades”, o psicólogo e pesquisador José Luiz da Silva Lima apresenta-nos “seu” Zé de Souza, enquanto personagem central. Para o pesquisador, trata-se de um narrador que é reconhecido em sua comunidade como um fabuloso *performer* e que exerce um papel de facilitador para mediação do exercício memorialista e de trocas psicoafetivas. Isso porque as vivências das tradições orais, das narrativas, das performances individuais e coletivas, produzem memórias difusas e desenvolvem fatores intervenientes. O pesquisador mostra que essas vivências podem proporcionar o desenvolvimento de habilidades sociais como empatia, respeito, cooperação, solidariedade, alteridade etc., tão fundamentais para construção de marcos civilizatórios sociais e ao fortalecimento das relações humanas.

Ángel José Málaga Diestro, no texto “Las narraciones orales, entre la ficción y la leyenda” apresenta o repertório de sua tia-avó que costumava contar histórias de terror. O interesse por essa narrativa surgiu durante as aulas da disciplina Poéticas Orais e comunidades narrativas, ministrada pela professora Dra. Edil Silva Costa, na UNMSM, no Peru. O autor apresenta o conceito de lenda, na tentativa de compreender, por meio das narrativas de terror, como

funciona a cultura popular em comparação aos recursos necessários para considerá-las como literatura ficcional.

Rodrigo Sarmiento Herencia, no texto “Naymlap ou Ñam-la? Pai de empresas ou ave de águas? Oralidade, lenda e história na *Miscelânea Antártica* de Miguel Cabello Valboa”, propõe a releitura da obra *Miscelânea Antártica*, do escritor Miguel Cabello Valboa. Com destaque para o fragmento “A lenda de Naymlap”, o autor faz a exposição de aspectos culturais do Peru antigo, reforçando a análise por meio da perspectiva de Paul Zumthor, questionando a presença ou ocultismo da tradição oral americana.

O texto das autoras Mariana Janaína dos Santos Alves e Yanéica Narciso Monteiro, intitulado “**Yakaikanĩ**: da narrativa à identidade dos povos Galibi-Marworno e Ppalikur em Oiapoque/AP”, apresenta a narrativa a *Cobra grande* ou *Yakaikanĩ*, registrada na língua khéuol, como característica da cultura indígena Galibi-Marworno e Palikur. A história é contada por moradores da fronteira Brasil-Guiana Francesa, os Palikur e os Galibi-Marworno. O texto explora os conceitos do imaginário, a tradição oral e a formação cultural destes povos através de duas fontes de pesquisa: o livro *A Cobra Grande uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque — Amapá* (2009), da antropóloga Lux Vidal; e a entrevista com o Pajé Leven, Sr. José Andrade Monteiro, enfatizando o papel da memória e da identidade social que se constrói por meio das narrações.

O texto da autora Sara Lelis de Oliveira, “Tradução de poesia nahuatl: uma busca por rastros performáticos”, mostra um estudo acerca da poesia nahuatl, que passou pelo processo de transliteração fonética para o alfabeto latino, na segunda metade do século XVI. Isso se deu graças à intervenção de freis castelhanos, com o intuito de alcançar três interesses: conhecer a cultura alheia, extirpar as idolatrias e preservar os pontos em comum segundo a perspectiva do Catolicismo. A autora aproxima o sentido dos cantos ao campo literário, buscando compreender como estava constituído culturalmente o processo de transliteração fonética dos cantares

por meio dos rastros performáticos que foram encontrados na tradução desse texto oral para o português.

A resenha de Olindina Santos e Priscila Silva acerca da coletânea de Artigos intitulada: *Vozes, Performances e Arquivos de Saberes; que foi* organizada pelos professores pesquisadores Edil Silva Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves Araújo (Eduneb, 2018, 325 páginas), incursiona no universo das poéticas orais, como eixo comum e marcante da obra, delineando subjetividades, pensamentos e percepções dos autores a cerca da Cultura Popular, seus engendramentos, na concepção da diversidade de fatores históricos sociais. Esta publicação, mediatiza um caráter político, nas discussões que considerarão o pensamento e manifestos das comunidades narrativas.

Por fim, fechamos esse dossiê com uma entrevista realizada por José Luiz da Silva Lima com o Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, uma das maiores autoridades no Brasil em Literatura Oral e Popular, que tem como um dos seus campos de pesquisa as relações entre oralidade, sonoridade e literatura. Atual presidente da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), o entrevistado nos fala sobre “os desafios e enfrentamentos da pesquisa da literatura oral no Brasil de hoje”, trazendo sua trajetória de pesquisa. Frederico Fernandes nos fala também dos seus projetos, da sua gestão à frente da ANPOLL, da organização do Festival Literário de Londrina (Londrix), traçando um panorama das perspectivas da literatura oral e popular no Brasil, diante cenário político-econômico e cultural brasileiro. Esperamos que este dossiê proporcione momentos de reflexão e construção de novos conhecimentos. A todos, uma excelente leitura!

Jamile de Oliveira Silva
José Luiz da Silva Lima

LA CONSTRUCCIÓN DE UN LABORATORIO ESPECIALIZADO EN EL ESTUDIO DE MATERIALES ORALES: EL LANMO

Berenice Araceli Granados Vázquez¹

Resumo: He decidido organizar este texto en tres partes, en la primera trataré sobre algunas situaciones problemáticas para el estudio de las poéticas orales. En la segunda parte abordaré tres conceptos relativos al estudio de materiales orales y finalmente presentaré una serie de propuestas metodológicas del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) para documentar, procesar y almacenar y analizar materiales orales. El texto también toma una serie de videos y fotografías como ejemplo del quehacer del LANMO.

Palavras-Chave: Estudio de materiales orales. El Lanmo. Poéticas orales.

A CONSTRUÇÃO DE UM LABORATÓRIO ESPECIALIZADO NO ESTUDO DE MATERIAIS ORAIS: EL LANMO

Resumo: Decidi organizar este texto em três partes, na primeira tratarei de algumas situações problemáticas para o estudo da poética oral. Na segunda parte, abordarei três conceitos relacionados ao estudo de materiais orais e, por fim, apresentarei uma série de propostas metodológicas do Laboratório Nacional de Materiais Oraís (LANMO) para documentar, processar e analisar materiais orais. O texto também inclui uma série de vídeos e fotografias como exemplo do trabalho da LANMO.

Palavras-Chave: Estudo de materiais orais. Lanmo. Poéticas Oraís.

¹ Es Licenciada en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la misma Universidad y maestra en Letras Mexicanas por la UNAM.
Endereço eletrônico: bereniceagv@yahoo.com.mx.

Contar y cantar: los géneros literarios

Contar y cantar son dos de mis verbos favoritos, juntos pueden llegar a sintetizar la actividad social del ser humano. Todos somos contadores y cantadores por excelencia, la sociedad nos prepara para eso, vamos aprendiéndolo con el paso de los años.

Nuestra forma de decodificar el mundo es producto de un proceso de aprendizaje que comienza desde la infancia y que no termina hasta que acaba nuestra vida. La mayor parte de los conocimientos y habilidades para hacerlos aprendidos de forma oral y mediante procesos de imitación mediados por herramientas comunicativas no verbales como el gesto. Nos contaron y nos cantaron y de esa manera nos presentaron el mundo. En esta transmisión de conocimiento la memoria juega también un papel fundamental. Así pues, todo lo que producimos, lo que hacemos, está dado por una forma particular de ser, de estar, de habitar, de sentir, de pensar, que ha sido aprendida a lo largo del tiempo de forma oral y gestual y que continuamente se está reelaborando.

Cantar y contar en el ámbito de los estudios literarios son dos verbos asociados tradicionalmente con géneros. Lírica y narrativa en la academia se contraponen, terminan convirtiéndose en dos campos enemigos que pierden y ganan adeptos dependiendo de qué tan bueno es el profesor universitario en turno que imparte la cátedra de tal o cual género. En esos estudios abstractos el canto y la narración terminan por disociarse. Estudiar el canto en el canto o la narración en la narración terminaron por convencerme de que esa forma de abordaje para mí no era adecuada. Contar y cantar para mí no son enemigos irreconciliables sino amigos complementarios mal entendidos porque en los estudios literarios pocas veces tomamos en cuenta los contextos de producción. Cantar y contar estudiados desde la teoría literaria como lírica y narrativa entonces se convirtieron en un primer problema a superar. No es que el canto en la realidad surja espontáneamente, siempre está mediado por otros procesos discursivos o marcos de comunicación previos y posteriores que lo generan y alimentan su vigor.

Este video fue grabado en la Huasteca Veracruzana, en un pueblo nahua llamado Xochimilco, al oriente de México. La documentación videográfica fue hecha por Santiago Cortés y por mí, el 28 de mayo de 2015. En el video observamos el proceso de petición de lluvia que llevan a cabo los especialistas rituales en el *xochicalli*, la casa de la flor.



Especialistas rituales huastecos, durante el costumbre, Xochimilco, Veracruz
(Santiago Cortés, mayo de 2015)

La secuencia documentada en este video puede dividirse en tres etapas performáticas o momentos: la primera etapa consiste en la preparación del espacio ritual, mediante el copaleo de unas figuras de papel que representan a los númenes asociados a la vida agrícola y que se encuentran sobre el petate: el cerro, la lluvia, el rayo, las semillas. Los especialistas rituales las recortaron. En este primer momento se desarrollan una serie de charlas informales entre los participantes; el ambiente es relajado y suceden varios intercambios de sonrisas: los interlocutores bromean. En cuadro figuran algunos especialistas rituales y la autoridad de la comunidad, el jefe de tenencia.

El segundo momento inicia con el ritual y está marcado por la señal de la cruz; en él se establece un diálogo numinoso: hay un solo interlocutor visible, el especialista ritual más viejo que está de pie y habla encarecidamente a los señores del cerro del cerro, del agua y de las para que suelten las lluvias.

En un tercer momento comienza la oración colectiva; está marcada por el sonido de una campana. Cada uno de los cinco especialistas rituales habla con los señores del cerro, del agua y de las semillas para que se presenten, para que tomen las ofrendas que van a otorgarles. Sus rítmicos ruegos se convierten en una especie de cantosque acompañados por el copal y las campanadas sirven para llamar a las entidades numinosas: sonidos y olores de los dioses.

Para entender lo que hacen los especialistas tendríamos que comenzar por explicar que el agua para los pueblos mesoamericanos vive dentro de los cerros, en la época prehispánica a este sitio se le conocía como Tlalocan; los testimonios de los mesoamericanos registrados en el *Códice Florentino*, nos dicen que las aguas del mundo surgían de este sitio: era la diosa *Chalchiuhtlicue* la encargada de enviar y manipular las aguas terrestres. Los ríos, lagunas, lagos, manantiales, ojos de agua, mares emanaban de los cerros porque la diosa los soltaba de sus manos².

María Ángela Hernández Martínez, especialista ritual también de la misma comunidad de Xochimilco, narró algo similar sobre el sitio donde vive la sirena en la huasteca veracruzana:

De que hay sirenas, sí, sí hay sirenas, solamente que hay en un solo lugar, ese lugar llamado casa de piedra, porque ellos también tienen casa, porque dice tépetl. Porque según dicen que este Postectli algún día se va a destruir, ahí vive una sirena adentro de ese cerro, porque dice si algún día se va a destruir: nos vamos a perder de aguas, nos va a perder. Y ese

² Aquí la traducción que hace Alfredo López Austin del pasaje referido en el *Códice Florentino*: "La gente de aquí de Nueva España, los ancianos, decían: "Estos [ríos] vienen de allá, de allá parten hacia acá, de Tlalocan, porque son propiedad, porque salen de ella, de la diosa llamada Chalchihuitlicue. Y decían que los cerros tienen naturaleza oculta; sólo por encima son de tierra, son de piedra; pero son como ollas, como cajas están llenas de agua, que allá está. Si en algún momento se quisiera romper la pared del cerro, se cubriría el mundo de agua. Y por esta causa se daba el nombre de altépetl a los asentamientos humanos, se decía: "Este 'agua-cerro', este río, de allá mana, del interior del cerro, de allá surge. Chalchihuitlicue lo suelta de sus manos" (LÓPEZ AUSTIN, 2011, p. 184-185).

lugar es muy profundo, redondo, ahí vive la sirena. Algún día se va a destruir esa casa de piedra y pueden salir (GRANADOS, 2016, p. 201-202).

El cerro y el agua son concebidos entonces como seres multi-formes que pueden tener receptáculos, por eso los especialistas rituales les hablan a los papeles recortados que ellos fabricaron inspirados por estas entidades de la naturaleza: los papeles se consideran también formas del agua, de los cerros y de las semillas.

En este mismo evento se presentan varias formas de discurso. Cantar y contar, o contar y orar, como en este caso, estudiados en contextos específicos de producción cobran una vitalidad inusitada, los estudios de este tipo se convierten no en meras abstracciones, sino en modelos interpretativos de esa realidad específica.

De aquí una primera propuesta de trabajo: dejar de lado los géneros como etiquetas clasificatorias, para entenderlos como diferentes realizaciones en contextos de producción, como formas de recurrencias verbales, gestuales y de contexto que suceden en la realidad, en marcos o eventos específicos. Como vimos en el video, en estos eventos suceden varios discursos que pueden ser concebidos como distintos géneros.

Pensemos en eventos más cercanos, en un velorio católico, por ejemplo; a lo largo de la noche se ejecutan varios actos: se ora por el difunto, se narran anécdotas sobre su vida, se cantan alabanzas a Dios, a veces se cuentan chistes, relatos de aparecidos, etcétera. Esto es los géneros discursivos suceden en eventos comunicativos específicos:

La clasificación de los géneros literarios [orales] es al mismo tiempo una clasificación de los eventos socioculturales, por lo menos de aquellos en los que el habla y el canto tienen un papel central, que son muchos. Es claro que una clasificación de géneros literarios es imposible con base solo en la estructura lingüística, sino que debemos ir más allá de los

textos e investigar los contextos en los que ocurren (SHERZER, 1984, p. 142)³.

Literatura oral, artes verbales y materiales orales

Derivado de la inclusión del análisis del contexto de producción en los estudios literarios, surge un segundo problema: la forma de abordaje. Si se trataba de superar las divisiones tajantes entre lírica y narrativa o entre géneros y la solución radicó en el estudio de los discursos en sus contextos reales de producción, el abordaje — según los especialistas más conservadores — entonces dejó de ser literario para convertirse en antropológico. El texto, el mensaje poético es lo que importa, nos dicen con frecuencia. El contexto es algo secundario a la realización sublime de la palabra, nos dicen. Aquí entonces nos enfrentamos a una verdad: la realidad trasciende las fronteras disciplinares. Como investigador^{es} somos traductores de signos culturales, como bien apunta Levi Strauss, tratamos de decodificar información producida, para explicarnos el mundo. A nosotros nos toca interpretar, crear modelos de la realidad para entender significados. De esa responsabilidad nos habla Geertz:

La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estibar, como tan a menudo se acostumbra hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone [...]. Una buena interpretación de cualquier cosa — de un poema, de una persona, de una historia, de un ritual, de una institución, de una sociedad—nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación. Cuando esta no lo hace así, sino que nos conduce a cualquier otra parte, — por ejemplo a admirar la elegancia de su redacción, la agudeza de su autor, o las bellezas del orden euclidiano—dicha interpretación podrá tener sus encantos, pero nada tiene que ver con la tarea que debía realizar: desentrañar el significado (GEERTZ, 2007, p. 30).

³ Véase Cortés Hernández, 2014.

El problema de los abordajes termina por difuminarse cuando las aproximaciones se plantean desde la interdisciplina. Nuestra materia de trabajo, la llamada literatura oral, presenta una serie de características fundamentales: sirve para comunicar algo, tiene como soporte la voz, el gesto y la memoria, tiene una función social específica que la posibilita, y se presenta en realizaciones estéticas concretas únicas e irrepetibles, es decir, en una performance. Richard Bauman, importante teórico norteamericano, dice en su texto *Story, performance and event*, que su “interés ha sido ir más allá de una concepción de la literatura oral como una materia superorgánica incorpórea y considerarla contextual y etnográficamente, para descubrir los factores individuales, sociales y culturales que le dan forma y significado en el flujo de la vida social” (BAUMAN, 1992, p. 2).

Este video fue grabado en Ihuatzio, un pueblo purépecha del estado de Michoacán, al noroccidente de México, durante la celebración de san Antonio, en casa de Ismael García Marcelino, el carguero del santo, la persona que se encarga de cuidarlo durante un ciclo anual y que es el organizador de la fiesta del santo al terminar el ciclo. El video fue documentado por el equipo del LANMO: Andrés Arroyo, Yotzin Viacobo, Adela Rascón, Santiago Cortés y yo, el 13 de junio de 2013.



El uantari, durante la fiesta de san Antonio, en Ihuatzio, (Santiago Cortés, junio de 2013).

El video es el momento en que el *uantari*, palabra purépecha que significa ‘el que habla’, es un especialista de la palabra que se encarga de pronunciar los discursos ceremoniales, realiza su discurso para otorgar la custodia del santo al nuevo carguero. El *uantari*

en esa ocasión fue Tata Crescencio Morales. Se trata de una persona connotada de la comunidad que funge como juez. Vemos un conjunto de hombres guiados por el *uantari* que beben una botella de tequila, en el marco de la fiesta del santo la botella se convierte en agua bendecida de San Juan, una bebida sagrada. El discurso del *uantari* con su retórica particular transforma el espacio doméstico en un espacio colectivo, es decir, abre un umbral comunitario, cohesionando la vida en el pueblo. Su discurso dice: “donde tiene su capilla el santo san Antonio por lo menos un día que dura un año” (GRANADOS; CORTÉS, 2016). La apertura de estos umbrales comunitarios en espacios cotidianos hace que las distintas casas y familias se integren a una dinámica que vuelve habitables y dota de sentido todos los lugares del pueblo. Este discurso es sólo una de las manifestaciones poéticas de esta gran fiesta cohesionadora y transformadora de sentidos.

Con Bauman dejamos de lado la justificación del por qué una producción oral es o no literaria, dejamos de centrarnos solamente en su forma estética y textual para articularla en una poética cultural: una estructura abstracta que subyace a las distintas manifestaciones culturales, no sólo discursivas, sino también somáticas, rituales, musicales, etcétera, en las que se presenta de forma recurrente a través de símbolos y representaciones. Todas las culturas poseemos estas manifestaciones poéticas para expresarnos en nuestra vida cotidiana y ritual. Aceptamos entonces que las producciones orales trascienden lo literario y lo textual y entendemos que toda producción forma parte de un acto comunicativo normado por una visión de mundo. Estamos entonces en el campo de las artes verbales.

El concepto de artes verbales fue introducido en los estudios sobre folclor por el antropólogo William Bascom. En un artículo publicado en los años cincuenta en *The Journal of American Folklore*, Bascom utiliza el concepto de artes verbales para referirse a formas específicas del lenguaje tales como cuentos, leyendas, mitos, proverbios, adivinanzas y las diferencia de otras formas discursivas como costumbres, creencias y rituales, ambas abordadas en este

campo de estudio. Según Bascom, el término artes verbales enfatiza el carácter excepcional de estos materiales y su función poética, diferenciándolos del habla cotidiana y de sus funciones básicas referenciales.

En los años setenta, Richard Bauman retomó el término y lo relacionó al de performance. En su obra *Verbal Art as Performance* plantea que la performance y en sí las artes verbales son un modo de hablar que crea marcos de interpretación en los que los mensajes son entendidos y decodificados por los miembros de una comunidad, porque poseen los referentes culturales para hacerlo. Así, las artes verbales como un conocimiento cultural transmitido por vía oral, deben ser estudiadas a partir de su performance, de su ejecución y transmisión en actos comunicativos.

Todo marco interpretativo en el que se desarrollan estas formas de habla está constituido por convenciones culturales que pertenecen al campo de la metacomunicación y siempre estarán acotados a su performance, es decir, tanto al momento de su ejecución como al contexto histórico-cultural que las posibilita.

En un marco referencial urbano, en este video vemos una producción oral generada en un contexto específico: un enfrentamiento entre improvisadores de distintas tradiciones en un escenario creado ex profeso por el equipo del LANMO. El video fue grabado por Santiago Cortés y editado por Andrés Arroyo.



Danger vs. Díaz Pimienta en el Primer encuentro de improvisadores en Morelia, Michoacán (<https://www.youtube.com/watch?v=HazRxiug2Kc>, LANMO, 2016).

Uno de los participantes es Alexis Díaz Pimienta, famoso repentista cubano, el otro participante es un joven rapero mexicano. Este experimento consistió en reunir a estos grandes improvisadores en un foro informal, un bar, con un público heterogéneo: hip-hoperos y estudiantes e investigadores de la Universidad Nacional Autónoma de México. El resultado es un evento performático en el que los interlocutores desplegaron sus habilidades artísticas para mostrar al público su capacidad de improvisación. Así, el público terminó por incorporarse en gran algarabía festejando las ingeniosas elaboraciones verbales de los contrincantes.

Abordar las producciones orales desde la perspectiva de las artes verbales implica considerar una característica que las hace indisolubles de su contexto de producción: se trata de actos comunicativos que poseen siempre una función social práctica: lúdica, sapiencial, normativa, constitutiva, de cohesión social, adaptativa etc.

El laboratorio nacional de materiales orales

Siguiendo los planteamientos de la escuela norteamericana, en México, propusimos Santiago Cortés y yo el concepto de “materiales orales” para referirnos a

aquellas producciones de discurso que se generan en actos comunicativos en los que están presentes el emisor y el receptor en un mismo tiempo-espacio y que tienen como soporte la voz, el cuerpo y la memoria. Estas manifestaciones culturales son de naturaleza efímera y conforman un sistema en movimiento en el que se establecen relaciones y dinámicas complejas. Su significado depende no sólo de las emisiones lingüísticas que se producen, sino de la interacción entre lo verbal, lo no verbal y los factores contextuales en los que sucede su performance (lanmo.unma.mx).

Con este concepto tratamos de dejar de lado lo literario o lo estético, para trabajar del todo con el acto comunicativo; se trata de

ampliar nuestra perspectiva de análisis, generando múltiples cruces y atendiendo no sólo las palabras sino también los gestos, los procesos de memoria que detonan, y los contextos en los que se producen. Así los materiales orales son la base para entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes, prácticas tradicionales, manifestaciones artísticas, etc. De ahí que sean fundamentales para los estudiosos de la literatura, la antropología, la musicología, la lingüística, la sociología, y de ahí también la necesidad de crear infraestructuras, metodologías e instrumentos adecuados para estudiar estos materiales.

Llevamos estas premisas a la práctica en 2013 cuando fundamos el Laboratorio de Materiales Orales, una unidad especializada para el estudio multidisciplinario de los discursos orales y de las manifestaciones asociadas a ellos (sonoridad, memoria, corporalidad, ritualidad, expresiones musicales etc.).



Sede del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO, 2016).

En el 2015 con apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, nuestro laboratorio pudo participar en una convocatoria que le dio el carácter nacional y pudimos generar una infraestructura idónea para el trabajo con materiales orales de México: no sólo adquirimos equipo tecnológico de punta para documentar materiales orales — videocámaras profesionales, micrófonos y filtros de audio, grabadoras de cuatro y seis canales, drones y gps —, sino que diseñamos y construimos un espacio de investigación dedicado exclusivamente al

laboratorio con un estudio de grabación conformado por una cabina vocal, un foro de grabación y una sala de control, una sala de trabajo con ocho estaciones de procesamiento, una sala de edición de video y trabajo de la imagen, una sala multimedia, un aula teórica con cupo para 30 personas, una bodega de guarda para el equipo, un site con un servidor para el almacenamiento de los materiales orales y una unidad móvil, el Lanmóvil, que es un estudio de grabación y proyección ambulante.



Estudio de grabación y Lanmóvil (LANMO, 2017).



Estudio de grabación y Lanmóvil (LANMO, 2017).

Todos estos espacios tienen acondicionamiento acústico y equipos que cumplen con los requerimientos técnicos más rigurosos. Además de que esta infraestructura es fundamental para las tareas del Laboratorio, también puede ser aprovechable para una diversidad de fines que tienen que ver con la docencia, la investigación y la difusión.

Aquí la muestra de un video de las grabaciones que se hicieron en el Lanmóvil durante nuestra primera ruta inaugural a las huastecas hidalguense, potosina y tamaulipeca para realizar un sondeo de la música tradicional que circula en esta región cultural, que abarca seis estados de México: Hidalgo, Puebla, San Luis Potosí, Veracruz, Tamaulipas y Querétaro.

En el video aparece el Trío Juglar; fue documentado por el equipo del LANMO, Diego Romero, Adela Rascón, Andrés Arroyo, Santiago Cortés y una servidora, en Zacualtipán, Hidalgo, en abril de 2017. El trío ejecuta un son, La petenera, una pieza sobre la sirena, que a decir de Ricardo Olivares, músico tradicional de Huejutla, es la madre de todos los sones. Este son huasteco se ejecutó con dos voces intercaladas y tres instrumentos: un violín, una jarana y una guitarra sexta. Los cantos son cuartetos intercambiables que obedecen a un eje temático. En contextos naturales de producción, los sones se ejecutan en fiestas religiosas, serenatas y otras festividades.



Trío Juglar, Zacualtipán, Hidalgo (LANMO, 2017).

A la par del desarrollo de infraestructura hemos generado una serie de protocolos. Estos protocolos están organizados en función de las tres etapas de tratamiento de los materiales orales en el LANMO: documentación, procesamiento y almacenamiento, y análisis. Estas etapas han sido ampliamente desarrolladas en los protocolos del Laboratorio y se encuentran disponibles en línea en su página web (lanmo.unma.mx).

La documentación es el proceso de gestión y registro de información en trabajo de campo que llevamos a cabo en ámbitos

rurales y urbanos. Este tipo de información siempre se genera a partir de interacciones humanas en las que el documentador puede tener una participación directa o indirecta. Como estudiosos de estos fenómenos en los que la palabra y el cuerpo son indisolubles y en el que los materiales generalmente se acompañan por otro tipo de manifestaciones como música o rituales, hemos optado por documentar estos materiales en soportes audiovisuales mediante su registro con videocámaras profesionales. La documentación implica también la generación de metadatos y datos contextuales asociados a los mismos, ¿quién está al habla?, ¿dónde se documentó?, ¿cuándo?, ¿quién estaba presente?

Como parte de la estancia en campo se realiza una estrategia de entrada en la que se entera a las autoridades civiles y religiosas de la comunidad sobre la estancia del equipo de investigación y los objetivos de trabajo. Ahí se les informa sobre la devolución de productos una vez procesados los materiales obtenidos. También se realiza una estrategia de salida en la que se avisa a la comunidad al fin de la temporada en campo, se agradecen todas las atenciones prestadas al grupo y se fijan fechas para la devolución.

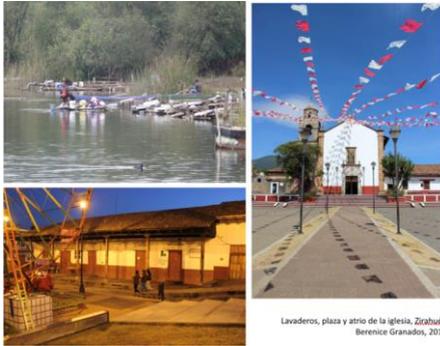


María Mercedes Lucas Flores en su casa de Ihuatzio
(Granados y Cortés, 2016).

La metodología del LANMO en trabajo de campo parte de un principio fundamental: la escucha activa de los interlocutores mediante conversaciones libres. El proceder metodológico varía dependiendo del objetivo de la investigación, cuando se trata de sondeos en campo para detectar materiales orales en un sitio, el proceder es mucho más libre, con el fin de verificar temas nucleares recurrentes. Cuando se quiere trabajar en una temática particular el proce-

der es mucho más dirigido. Antes de comenzar la documentación, se le pide a cada conversador autorización para ser grabado, se le informan previamente los fines de la investigación, se le entrega un tarjeta que contiene los datos del equipo de trabajo: nombres, teléfonos, correos electrónicos y la dirección página web del Laboratorio. La autorización se videografa.

A cada conversador se le toma una foto, que servirá como base para generar un índice de conversadores que aparece en todas las obras publicadas por el LANMO, esto para dar a cada quien el crédito que le corresponde. En una segunda estancia se entregan a los conversadores las fotografías tomadas y los DVD que contienen la entrevistas.



Lavaderos, plaza y atrio de la iglesia, Zirahuén.
Berenice Granados, 2013.

Lavaderos, plaza y átrio de la iglesia, Zirahuén.
(Berenice Granados, 2013).

Previo a cualquier interacción con la gente de la comunidad se realiza un recorrido de superficie en el que se verifica la organización espacial. Se distinguen los barrios, manzanas, colonias y calles y se localizan sitios e instituciones sociales que resultan trascendentes para la vida colectiva: plaza principal, iglesia, camposanto, escuelas, clínicas, tiendas de abarrotes, canchas deportivas, pozos, ojos de agua, manantiales, ríos y espacios de trabajo. Se marcan estos sitios con un GPS, se toman fotografías y se realizan tomas sueltas con la video cámara. En resumen, durante el proceso de documentación se realiza el registro de información y se consig-

nan también datos etnográficos, datos de georreferenciación y se toman fotografías.

A la par que se realiza la documentación y como parte de las actividades en campo se desarrollan actividades lúdico recreativas para la gente de la comunidad. El cine itinerante para niños y para personas mayores es una actividad indispensable. Así como la realización de teatro guiñol y talleres de fotografía, hula-hoop y cine. Todas ellas sirven para acercarnos a la comunidad de una manera distinta, mucho más entrañable. De uno de esos talleres emanó un cortometraje de ficción, *Mirinkua*, que fue realizado por los jóvenes de una comunidad llamada Pacanda, una isla del lago de Pátzcuaro; ellos eligieron el tema, hicieron el guión, escogieron los escenarios y participaron en la grabación. *Mirinkua* es una entidad femenina sobrenatural que seduce a los borrachos y los ahoga en el lago.



Mirinkua (<http://www.lanmo.unam.mx/publicaciones.php>, LANMO, 2015).

Hemos denominado a la segunda etapa con el trabajo de materiales orales “procesamiento y almacenamiento”, se desarrolla en parte también durante la estancia en campo: todas las noches el material documentado de día se almacena y ordena.

Al regresar de campo, ya en trabajo de gabinete, todo el material se sistematiza y se almacena en el site. Todas las grabaciones con materiales orales se transcriben. Para la transcripción de materiales orales se parte de dos ideas básicas: primero, que toda transcripción es una herramienta y un método de análisis en sí misma. Segundo, que la manera correcta de transcribir un material oral depende del propósito para el que se haga este ejercicio. Cada

transcripción deberá estar acompañada por una ficha de datos de los conversadores y de la grabación en campo. Esta transcripción se realiza completa con las intervenciones de todos los participantes. Trata de ser fiel al habla. Se registran los nombres de los distintos interlocutores que participan en la conversación antes de sus respectivas intervenciones, como en una obra dramática. La puntuación se establece en función de las pausas que hace el interlocutor cuando habla, sin cancelar la puntuación gramatical.

**La muchacha que se volvió sirena
por desobedecer a sus papás**

Fragmento narrativo
(00:03:23)

Teresa: Y ya, le digo, que aquí la sirena, pues, bueno, eh, es una, ¿verdad?, este, que una vez, esta era una muchacha con sus papás [mjm], ese es una, que no la dejaban salir a ninguna parte, que este, que ni, ¿no ve que en Semana Santa no dejan a uno que haga travesuras, que se vaya bañar? Que le decían: --Hija, mira que el jueves santo, el viernes santo no es día de que se ande uno ahogando, que se ande metiendo al agua, porque si se meten al agua, los castiga, los vuelve animal o los vuelve otra cosa y si se meten al agua se van a volver pescados, o un animal, pues, con cola de pescado.

Se identifican los distintos fragmentos narrativos y fragmentos conversacionales que constituyen un material oral y se les asigna un subtítulo acorde a la temática tratada en cada uno de ellos; esta primera asignación debe ser muy descriptiva. Cada fragmento tiene un marcaje temporal: el momento exacto en el que inicia cada secuencia narrativa o conversacional de la entrevista.

Las grabaciones, sus transcripciones cuando las hay, junto con los metadatos básicos: lugar, fecha y hora de la grabación, conversadores y documentadores, así como una descripción básica de los contextos de producción, se almacenan en el Repositorio Nacional de Materiales Orales, un archivo electrónico creado por el Laboratorio cuyo propósito es permitir la consulta de esos materiales a un público amplio, tanto a especialistas de diversas disciplinas, como a las personas de las distintas comunidades en las que se documentaron. El repositorio alberga materiales orales en todas las lenguas habladas en México: no sólo el español y las lenguas de los

pueblos indígenas, sino también una serie abundante de lenguas que se hablan en el mismo territorio como resultado de distintas migraciones.



Repositorio Nacional de Materiales Orales (<http://www.lanmo.unam.mx/rn/>).

Esta forma de proceder sirve como base para generar distintos montajes interpretativos, es decir, modelos analíticos que intentan explicar una realidad a partir de los materiales orales que se obtienen en campo, pasando por un proceso creativo.

Después del trabajo de campo, de la recopilación, es necesario sistematizar la información obtenida, elaborar hipótesis, hacer interpretaciones, convertirse en el traductor de signos culturales del que hablamos líneas arriba: hay tratar de decodificar información producida por un grupo social determinado, tomando como parámetros los que pertenecen a ese grupo, para llevarlos a otro, en el que se verterá esa información a modo de interpretación, convirtiendo esos signos culturales desconocidos en textos familiares (GRANADOS, 2012, p. 21).

Estos montajes pueden ser textuales — libros, revistas, artículos —, audiovisuales — video documentales, cortometrajes, reels —, sonoros — paisajes, recopilaciones musicales, audios sueltos —, visuales como exposiciones fotográficas, etcétera. Todos ellos están destinados a un público específico y se presentan con objetivos distintos, algunos funcionan como material de divulgación, otros en cambio toman formas académicas que están destinados a un públi-

co especializado, otros más son montajes artísticos. Funcionan como trasvases de la documentación en campo y terminan por convertirse en algo distinto, algo filtrado por el investigador o por el equipo de trabajo. Así, el LANMO cuenta con una línea editorial especializada en materiales orales, una revista electrónica, un sello discográfico y sello de cinema.



Algunos de los productos del LANMO

Tendría que aclarar que todas las actividades del Laboratorio se sustentan en su Código de ética, un documento que emana de la experiencia del trabajo de sus miembros y que responde a la necesidad de generar formas académicas de proceder mucho más equitativas, que incorporen prácticas justas y, a su vez, consentidas por todos los participantes de la documentación, procesamiento y almacenamiento de materiales orales.

El LANMO es un equipo de trabajo conformado por profesores-investigadores, técnicos y alumnos. Su sede física se encuentra en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, unidad Morelia. La coordinación está a cargo de Santiago Cortés y mía, y trabajamos con una serie de colegas de varias instituciones, con puntos de vista muy diversos y muy valiosos: literatos, lingüistas, antropólogos, especialistas en humanidades digitales, estudiosos de literaturas orales, filólogos, estudiosos de culturas indígenas, especialistas en estudios novohispanos, diseñadores, músicos. También están en el equipo tres técnicos académicos en el área de audio, de video y de sistemas; así como una gestora y un editor. La base de nuestro trabajo está también un nutrido y entusiasta grupo

de auxiliares de investigación, becarios y voluntarios estudiantes de diversas carreras como literatura, ciencias ambientales, arte y diseño, historia de arte, tecnologías para la información, enseñanza de las artes, etc. que hacen avanzar muchos de los proyectos. Nuestras ideas, propuestas y avances tienen también el apoyo de dos grandes investigadores que funcionan como un grupo asesor: Margit Frenk, la precursora de los estudios sobre literatura oral y popular en México y Alfredo López Austin, el destacadísimo especialista de la cosmovisión mesoamericana.

Contar y cantar son dos de mis verbos favoritos, a ellos tendría que agregar el verbo escuchar para completar esta trilogía que da sentido al quehacer del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, y que a mí me ha permitido realizarme de manera profesional y personal.

Fuentes consultadas

BASCOM, William. "Verbal Art". En *Journal of American Folklore*. American Folklore Society, 1955.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Estados Unidos de América: Waveland Press, 1984.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. "Sobre el concepto de género en la literatura oral". En *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. Mariana Maseara (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2007.

GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice Araceli. *La jícara y la sirena: materiales orales, ritualidad e iconografía en torno al lago-mujer Zirahuén*, tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice y Santiago Cortés Hernández (coord.). *Que el Santo tenga perfume y la vela no se apague*. Morelia: Laboratorio Nacional de Materiales Orales, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Laboratorio Nacional de Materiales Orales (lanmo.unam.mx), 2016.

LÓPEZ Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

SHERZER, Joel. "Cuna Ikala: Literatura in San Blas". En *Verbal Art as Performance*. Ed. Richard Bauman. Illinois: Waveland Press, 1984.

Materiales videográficos

Costumbre huasteco, fragmento (LANMO, 2015).

Discurso del *uantari*, fragmento (LANMO, 2013).

Danger vs. Díaz Pimienta en el *Primer encuentro de improvisadores* en Morelia, Michoacán (<https://www.youtube.com/watch?v=HazRxiug2Kc>, LANMO, 2016).

Trío Juglar, Zacualtipán, Hidalgo (LANMO, 2017).

Mirinkua (<http://www.lanmo.unam.mx/publicaciones.php>, LANMO, 2015).

Todos los materiales gráficos y de video pertenecen al Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

[Recebido: 22 jun. 2019 — Aceito: 8 ago. 2019]

TORÉ: UM FENÔMENO DA TRADIÇÃO DO POVO KARIRI-XOCÓ

Elizabete Costa Suzart¹

Resumo: a tradição oral do Povo Kariri-Xocó tem como base da resistência do seu povo, o Toré que guarda há séculos toda a raiz de saberes ancestrais. Sendo assim, transformou-se na contemporaneidade, o símbolo maior de identidade étnica do indígena do Nordeste. Através de leituras e observações, surgiu o interesse em utilizar a fenomenologia como método de abordagem para investigar o "Toré"² e a partir dela constituir o objeto da pesquisa dentro de uma outra perspectiva de investigação para descobrir as diversas camadas que revelam o Toré como um fenômeno. Por isto, vale considerar todos os sentidos e possibilidades que transcendem o aspecto físico de performance para vir a ser uma manobra de resistência desse povo, levando em conta as suas experiências transcendentais e espirituais.

Palavras-chave: Fenomenologia. Toré. Tradição. Kariri-Xocó

TORÉ: A PHENOMENON OF THE KARIRI-XOCÓ PEOPLE'S TRADITION

Abstract: The oral tradition of the Kariri-Xocó People is based on the resistance of its people, the Toré that has kept for centuries the root of ancestral knowledge. Thus, it became contemporary, the greatest symbol of ethnic identity of the Northeast Indian. Through readings and observations, the interest arose in using phenomenology as a method of approach to investigate the "Toré" and from it to constitute the object of the research within another perspective of investigation to discover the several layers that reveal the

¹ Mestrado em andamento em Crítica Cultural (Pós-Critica/UNEB), graduada em Letras lic. Plena C/Hab.Port., Lit.Ing, Literaturas (UNEB). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Inglesa e Alemã. Endereço eletrônico: lisasuzart@hotmail.com.

² Cantos e danças sagrados, na língua Kariri; no dialeto Kipeá significa *um susurro silencioso!*

Toré as a phenomenon. Therefore, it is worth considering all the senses and possibilities that transcend the physical aspect of performance to become a maneuver of resistance of this people, taking into account their transcendental and spiritual experiences.

Keywords: Phenomenology. Toré. Tradition. Kariri-Xocó.

Introdução

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos decifrar essa subjetividade: decolar as camadas de memória, cavar fundo em suas camadas sombrias, na expectativa de atingir a verdade oculta (THOMPSON, 1992, p. 197).

Diante das abordagens feitas com teóricos da tradição oral, houve uma provocação para discutir em forma de artigo a inquietação em falar mais do símbolo maior de identidade étnica do Povo Kariri-Xocó, o qual nos é apresentado na forma de danças e cânticos sagrados: o Toré, que se tornou, principalmente entre os anos 1970 e 1980, a manifestação e distinção desse povo e os demais no Brasil, destacando a etnicidade dos indígenas do Nordeste.

Girando em torno da história de hegemonia epistêmica ocorrida desde o início da colonização, onde se manteve o europeu no centro do poder e do domínio do saber, cabe neste contexto contemporâneo, fazer surgir um diálogo que prisma pelo campo decolonial para assim decolarmos à uma realidade descolonial. Como afirma Mignolo (2007): “[...] a desobediência civil sem desobediência epistêmica permanecerá presa em jogos controlados pela teoria política e pela econômica política eurocêtricas”. Portanto, a identidade vem a ser um aspecto intrínseco para a existência de um povo que luta pela sua ancestralidade e somente através dela pode, disciplinadamente, manter-se no controle da tolerância para a manutenção da sua tradição oral e com ela ressignificar a sua cultura (Kariri-Xocó), alimentando os cânticos ancestrais e através deles a sua própria língua, submetida no processo colonizador ao “glotocí-

dio”³ substituindo a língua nativa, pela língua portuguesa, consequente, também, do extermínio de outros povos pré-colombianos.

Seguindo o conselho de Husserl⁴ (1907): “Em todo caso, sejam apenas muito cépticos ou, antes críticos”. Isto induz ao pesquisador o rigor da análise, visto que a Fenomenologia “começa sempre na percepção”, em ver, analisar e interpretar com os próprios olhos, dentro de um processo de cognição que o leva a envolver sua atenção, imaginação, memória, linguagem e ação. O autor aborda em sua obra, *A ideia da Fenomenologia*, uma questão peculiar desta ciência dos fenômenos que não se aporta na objetividade, mas na consciência, onde a *fundamentação* é a base de tudo:

Fenomenologia — designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas ao mesmo tempo e acima de tudo ‘fenomenologia’ designa um método e uma atitude intelectual: a *atitude intelectual* especificamente *filosófica*, o *método* especificamente *filosófico* (Ibidem, p. 46).

Por esta visão não se pode conter uma ideia universal apenas com as experiências práticas, do momento em que se vivencia determinado fenômeno e assim Husserl entendeu que há um momento anterior aos fatos e que faz a coisa ou uma pessoa estar presente na representatividade. Assim, o Toré se fez sempre presente no meio indígena do Povo Kariri-Xocó que mesmo a contragosto do Estado, quando expropriados de suas terras, continuaram utilizando de maneira disciplinar, seu Espaço Sagrado do Ouricuri⁵ para manterem a unidade e a orientação do espírito ancestral que o rege e é mantido como a base cultural.

3 Vide busca eletrônica: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/glouc%C3%ADdio>: Linguística, processo de marginalização de uma língua no seio de uma comunidade de falantes, em favor de outro(s) idioma(s), resultando no gradual desaparecimento dessa língua.

4 Introdução a Fragmentos da Fenomenologia e da Crítica da Razão (Pronunciada por Husserl em Gotinga, 26 Abr. a 2 Mai.1907- em *As Cinco Lições*.

5 Ritual Sagrado da Disciplina dos Kariri-Xocó: “O Segredo do Ouricuri”; espaço sagrado, com área de preservação ambiental de mata verde de preservação da fauna e flora. ONG THYDÊWÁ. MEMÓRIA, 2012. Disponível em: <www.thydewa.org/memória>. Acesso em: 28 ago. 2018.

Desta forma, apresentaremos este artigo em 3 seções que possibilitará um melhor entendimento acerca do tema proposto. Em primeiro: NHENETY, “O Guardião das Tradições Kariri-Xocó” será abordado o percurso de um tradicionalista desta etnia que reúne esforços para esclarecer, arquivar seus registros, narrando-os para garantir que as futuras gerações tenham acesso a tudo o que for possível para garantir que a tradição oral seja mantida na forma também escrita e assim não seja esquecida.

Nhenety, “o guardião das tradições kariri-xocó”⁶

Memória é tudo aquilo que a gente vê e escuta, e mais, ela tem sabor! (José Nunes de Oliveira, Nhenety KX).

Este, com nome de registro: José Nunes de Oliveira, nascido no ano de 1963, Nhenety KX (1999), traz em seu texto: “Um pouco da minha infância”⁷ registros de sua memória individual, reunindo-os à memória coletiva para contar sua história de indígena, escritor e historiador da tradição oral do seu povo. Nesta biografia, relata ser o tataraneto de Inocência Pires, chefe tribal que conduziu seu grupo no século XIX, após a extinção dos aldeamentos indígenas no Estado de Alagoas, 1873⁸. A expropriação levou os indígenas a irem se alojar na periferia da cidade, na Rua dos Caboclos, passando assim para um território que não era o desejado, mas o que lhes cabia aceitarem. Conforme cita Nhenety (Ibidem p. 89): “A aldeia dos índios situada na rua da cidade de Porto Real do Colégio foi cenário da vida em comunidade de nosso povo sofrido, junto com o Ouricuri, unindo a todos na preservação de nossas crenças, costumes e cultura”. Quanto a esta explanação, vejamos o que Hall (2003, p. 247) cita: “É certo que *outras* forças também têm interesse em definir “o povo” de outra forma: o “povo” que precisa ser mais disciplinado, melhor governado, mais efetivamente policiado,

⁶ Acompanhe o blog com sua história de vida e trajetória na tradição do Povo Kariri Xocó: <http://kxnhenety.blogspot.com.br/>.

⁷ Revista Estudos Avançados – USP – v.13, nº 37, 1999.

⁸ Conforme consta em documento provincial de Clóvis Antunes.

cuja forma de vida precisa ser protegida das “culturas estrangeiras”, e daí por diante”.

Na aldeia da mata, com toda a cosmogonia ancestral, através do Ritual do Ouricuri, onde, segundo Nhenety aborda em seu texto, há casas feitas ao modo ancestral, de palha e material recolhido da natureza. Nesse texto ele revela que apesar de terem sido expropriados das suas terras, insistem em estarem “dentro” da cultura, praticando os rituais e relevando o preconceito racial, desde a discriminação, trocando o nome “índio” por “caboclo”⁹ à localização que se encontravam (á “Rua dos Cabocos ou dos Índios” é a atual Rua São Vicente), no meio dos brancos, não-índios. Hall continua a esclarecer:

“Às vezes, podemos ser constituídos como uma força contra o bloco do poder: esta é a abertura histórica pela qual se pode construir uma cultura genuinamente popular. Mas, em nossa sociedade, se não somos constituídos assim, seremos constituídos como o oposto disto: uma força populista eficaz, que diz “sim” para o poder” (Ibidem, p. 247).

Nesse território dominado pelo poder hegemônico, predominava a discriminação aos moradores, indígenas, procurados apenas por negociantes ou fazendeiros a procura de trabalhadores com preço abaixo do mercado. Em relato, Nhenety (1999, p. 92) ouviu da mãe dizer que antes do SPI¹⁰ era bem pior. Principalmente a polícia que perseguiram os indígenas, proibindo-os de dançar o Toré na rua que moravam; outros vinham, “por volta das 18h e mandavam seus parentes irem dormir cedo. “Não podiam ouvir choro de menino”; “Esse pessoal era malvado. Espancava índios com chibata, montavam no índio (homem), como se fosse animal, com esporas nos pés e feriam aqueles que não tinham quem os acudisse”.

⁹ A saber mais em: PIMENTEL, S. O Índio que Mora em Nossa Cabeça. Prumo: São Paulo, 2012.

¹⁰ Serviço de Proteção ao Índio, SPI (criado em 1910).

Acompanhando a ideia de “Desterritorialização à Multiterritorialidade”, segundo Haesbert¹¹ (2005, p. 4):

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois epistemologicamente aparece tão próximo de *terratoritorium* de *térreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo — especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra ou do “*territorium*” são impedidos de entrar.

Na sua história de vida e boa memória de tudo o que os mais velhos lhe contavam, cresceu Nhenety com a sabedoria de recontar tudo o que via e ouvia. Além dos pais, na formação de sua personalidade e exemplo de vida, tinha o Cacique Otávio Queiroz Nidé (bisneto de João Maromba, chefe religioso dos Xocó – 1899-1913), irmão do Pajé Francisquinho, pai do atual Pajé Suíra (6ª geração Kariri-Xocó) escolhido em 1944, após a morte do seu parente, Kari-ri, Jonas. O cacique Otávio era exemplo vivo de guardião das tradições e respeito pela comunidade indígena. Assim, declara BÃ (2010, p. 178):

Se o tradicionalista ou “Conhecedor” é tão respeitado na África (ou em outro lugar, em um grupo social, grifos meus!), é porque ele se respeita a si próprio. Disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, é um homem “bem equilibrado”, mestre das forças que nele habitam.

Acrescentando a ideia de Nhenety: “[...]o cacique é aquele que ouve as decisões dos órgãos internos (Conselho tribal), chefes de família... junto com o pajé examina o ponto de vista viável, executando a ordem estabelecida” (Conversa informal em outubro 2018, relatando texto do seu blog de 28 nov. 2010). Assim, seguiram os moradores indígenas, transformando aquela rua da cidade a sua aldeia urbana, “onde era possível viver como índio; a união nos

¹¹ Trabalho apresentado nos Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – USP, 20 a 26 março 2005.

dava resistência” [...] “nossa comunidade viva e ativa”. Talvez, por esse povo estar ligado diretamente à sua cultura, espiritualidade, pela disciplina dos rituais sagrados, foi e está sendo possível em dias atuais, continuarem na tradição e manter os fatos com testemunho vivo, na história. Conforme BÂ (2010, p. 168):

O que se encontra por traz do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.

A articulação entre os dois territórios pelo sentido de apropriação “sociedade-espaco” e seu uso simbólico, principalmente do Espaço do Ouricuri, que alimenta por séculos a cultura pluriétnica do Povo Kariri-Xocó, com ampla dimensão de fronteira na tradição oral, mantida no Toré. Partindo da constituição pluriétnica, em que possuem uma língua, todavia pouco estudada, tida pelos seus estudiosos e falantes nativos como sendo “uma língua labiríntica”, no seu histórico de glotocídio, houve um processo de hibridismo que juntou à Língua Kariri (com tronco linguístico Macro-Jê ao tronco Tupi — Língua Geral, falada pelos Xocó, séc. XVIII), os dialetos: Dzubukuá (falado pelos Kariris — Alagoas), Kipeá (pelos Xocós-Sergipe), Kamurú e Sapuiá e com o próprio português. Frente a este vasto horizonte sem fronteira linguística, é possível compreender que no Toré se faz a manutenção da língua e desta cultura.

Ressignificando Canções do “Toré”

No tópico anterior ficou revelada a característica pluriétnica do Povo Kariri-Xocó, formada pela negociação entre etnias que se uniram aos Kariris por questões políticas, sociais e principalmente culturais. No intuito de juntarem as forças para uma luta coletiva, foram ao longo dos séculos XVIII e XIX se unificando e buscando nos rituais sagrados: Toré e Ouricuri, a base da cultura e manutenção da tradição oral para todos dessa comunidade indígena e dos que

mesmo pertencendo a outras etnias, participam destes rituais¹²
Vide Hall (2003 p. 247):

A capacidade de *construir* classes e indivíduos enquanto força popular — esta é a natureza da luta política e cultural: *transformar* as classes divididas e os povos isolados — divididos e separados pela cultura e outros fatores — em uma força cultural popular-democrática.

A luta incansável do povo indígena se dá pelo recobro nas retomadas das terras ancestrais e é neste contexto que quanto pesquisador e sob uma análise contextual é possível se observar na própria performance dos cânticos e danças ancestrais, no bater firme dos pés ao chão (“Torá”) como uma expressão de decisão e sentimento de pertencimento à terra e de união. Diz Nhenety:

O homem branco nos deu nomes para nos dividir e tentou eliminar nossa Cultura e religiosidade. Mas sobrevivemos e temos o dever de restaurar a nossa unidade Cultural; Tradições (Texto enviado via mensagem no Whats.App, Nhenety Kariri-Xocó, em 28/11/2018).

No aspecto das negociações feitas desde o século XVI, foram observadas as trocas injustas (metais e pedras preciosas, madeira Pau-brasil, elementos da fauna e flora, trocados por ínferos materiais provindos da Colônia: metais, machado, tecidos, espelho, etc.), mas mantidos na relação recíproca de acordos que ora eram combinados por decisões conciliadoras de ambas as partes e por vezes muito mais sob pressão e imposição dos colonizadores aos nativos. Canclini (2006, p. 198) diz que: “Com frequência, os indígenas são ecléticos, porque descobriram que a pura preservação das tradições nem sempre é o caminho mais apropriado para se reproduzirem e melhorarem sua situação”. Além de que o espírito de alteridade parece emanar da essência indígena e o acolhimento ao estrangeiro não se dá pelas diferenças, mas pela representação natural do visitante ser tratado com honras.

¹² O Ritual no Ouricuri Sagrado acontece a cada quinze dias ou de acordo com as conveniências do pajé geral, Suira e do Conselho Tribal, formado por lideranças e anciãos escolhidos por seus membros!

Nesse contexto, vale ressaltar o sentido que nos traz a palavra Colonos, Torrinha (1945, p. 163) apud Saviani (2010, p. 26): Diz o autor que a palavra “colonização” derivou do significado das duas primeiras palavras: *colo* e *colui*; “*Colonus* é o que cultiva uma propriedade rural em vez do seu dono; o seu feitor no sentido técnico da palavra”.¹³ E conclui: “Não por acaso, sempre que se quer classificar os tipos de colonização, distinguem-se dois processos: o que se atém ao simples povoamento, e o que conduz à exploração do solo (Reforçamos aqui um diálogo com Haesbert (2005): “Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica”) *Colo* está em ambos: eu moro; eu cultivo” (BOSI, 1992, p. 11-12 Apud SAVIANI, 2010, p. 26). Deste esclarecimento se firma o sentido maior do Toré (no dialeto Kipeá quer dizer “*um sussurro silencioso*”) que embora possa ser vivenciado nos momentos mais distintos: de vitória, alegria, tristeza e elevação transcendental, vem a ser “um fenômeno da tradição oral do Povo Kariri-Xocó”. Este se torna verdadeiramente representativo quanto a sua poética de se transformar em uma metáfora de profunda interpretação que para se compreender sua essência, é necessário o distanciamento para que suas camadas cheguem à superfície e sejam relidas dentro de uma visão mais ampla que inclui a filosofia, astrologia, antropologia e demais ciências que se interligam no cirandar rítmico dessa performance que acontece em cada ritual.

Por este motivo o foco direcionado aos rituais através do Toré, mantém a cultura ancestral e a língua nessa dinâmica cíclica e tão bem representado pelos membros que num processo natural se organizam e mostram na formação celular, o seu núcleo formado pelas crianças que indicam perpetuação da cultura, em volta delas a camada protetora de mulheres provedoras do fortalecimento, físico e mental; além da camada que reveste ambas, formada pelos homens guerreiros que sustentam na voz e na maracá a resistência de

¹³ Alfredo Bosi citando o Dicionário etimológico da língua latina, de Augusto Magne.

um povo que fenomenalmente se mantém resiliente na sua “reexistência”¹⁴ e identidade étnica.

Seguem alguns trechos de cânticos de Toré que a princípio pareceram enigmáticos e sem nexos ao entendimento de quem os ouve sem o auxílio da interpretação de um dos guardiões da Tradição Oral:

“**Toré no pé cruzeiro Jurema**” — Nhenety esclarece o sentido intrínseco do fenômeno ocorrido há séculos, quando se deu a heresia dos jesuítas aniquilarem suas crenças, trocando seu símbolo sagrado da árvore medicinal para o indígena que da raiz se extrai a bebida sagrada, que tem também o mesmo nome, utilizados em alguns rituais sagrados — além da entidade “A cabocla Jurema” — para confeccionar e edificar o símbolo do Cristianismo: a cruz.

“**Nhinho nu Wonhé**” (ÍNDIO QUER CANTAR) — Neste canto há uma espécie de rebelião pela falta do diálogo; de dar a palavra ao Outro que também quer dizer algo (cantando o Toré) do que pensa e sem espaço para este empoderamento, se coloca na posição de sujeito autor de sua narrativa; vale a pena ler a estrofe inteira: ***O baiano quer dança*** — na Bahia há um outro fenômeno que enigmaticamente parece uma roda de festa com palmas e “dança”, com jogo de pernas: a capoeira. O índio viu no negro o seu reforço para unirem-se na luta pela libertação; ***Me respondeu a Cauã*** — Cauã é um pássaro que traz notícias do além. ***O passarinho tá chamando*** — neste momento, ele confirma a aliança do povo nativo (índio) com o outro estrangeiro, povos africanos (negro); o passarinho chama os dois povos à luta.

“**Fita Verde**” — substitui a língua falada pelo nativo pela do colonizador; ***Minha gente venham ver/Os caboco como canta!*** — os índios não falam mais a sua própria língua e utilizam o cântico do Toré (“*um sussurro silencioso*”) para manter sua tradição oral ativa; ***Com um laço de fita verde, /Amarrado na garganta*** — “o laço de fita verde” representa um impedimento; um nó que alguém amar-

¹⁴ Citação criada e proferida em obras pela Prof. Dra. Ana Lúcia Silva Souza (2010).

rou, impedindo de falar sua língua...assim seguem estes compactos textos que são munidos de armas e estratégia de resistência para tornar audível a consternação de estar preso pela palavra que não pode proferir.

O Toré, para alguns é apenas um show folclórico que no final da apresentação recebem aplausos e vão embora, sem questionar nada a mais da envolvente performance. Assim se deu desde o período da colonização, mas apenas como essa manobra para distanciar os interessados no seu apagamento como manifestação da espiritualidade do Povo Kariri e sua base cultural. Esse fenômeno que apreende, instiga e desperta à quem o objeto possa interessar, driblou a atenção dos jesuítas para assim poder ser articulado uma estratégia de assimilação do Outro que parecia manter uma “obediência epistêmica” e se entregando ao domínio eurocêntrico sem nenhuma objeção. Essa atitude posicionou o sujeito indígena na articulação da resistência de forma lúcida e assertiva. Conforme Nhenety descreve: “A forma de dançar o canto acompanha os movimentos dos fenômenos, a estrutura arredondada da Terra, Sol e Lua. Com as mãos dadas no Toré temos a união grupal pela tradição, pisando no solo sagrado, no esforço coletivo de afirmação de etnia Kariri-Xocó”. Nhenety KX (2012). A dinâmica dos fenômenos da natureza explica com clareza que a lua, astro reluzente e propulsor da vida e renovação, conduz voluntariamente todos os seres à uma caminhada coletiva.

Toré uma manobra na preservação do Ritual do Ouricuri

Nada abalou tanto a cultura europeia quanto a descoberta da América. Os corpos nus e pintados dos índios fizeram os homens vestidos brocharem [...] O que pode um corpo? O que fizeram com o corpo? Até que ponto o corpo foi separado daquilo que ele pode? (MOREIRA, 2002).

Frente à atrocidade praticada sobre os povos originários no Brasil, houve muitas formas perversas de impor o poder hegemônico, banindo — de forma sucinta e muitas vezes drástica-qualquer

forma de pensamento adverso ao do colonizador. Desta forma, relata NHENETY — uma das lideranças tribal Kariri-Xocó e tradicionalista, além de escritor e historiador — que os povos aldeados pelos jesuítas foram levados a entregar todos os elementos ritualísticos, bem como despojarem-se das suas tradições por serem vistas pelos europeus como elementos de ritual pagão e não aceitos pelos cristãos. Portanto, precisaram renegar a sua ancestralidade através do ato da entrega dos pertences da cultura indígena. Assim, os Kariris de Alagoas (já por volta do século XVII) participaram de forma induzida, na frente da Igreja Nossa Senhora da Conceição, Porto Real do Colégio, da incineração à fogueira de suas tangas, búzios, colares, maracás, argolas, cocares, etc. Imaginando com isto, os missionários, terem erradicado mais uma vez, um traço da cultura nativa para a introdução à nova religião católica. Para Gambini analisando a visão eurocêntrica de Nóbrega, apenas há uma semana ao entrar em contato com indígenas, percebe que: “Se “Tupana” era a única palavra disponível, bastava acrescentar um “Pai” e o problema prático de dar nome aos bois ficava resolvido “Salienta ainda que “Esse pode ser considerado o primeiro ato de sincretismo religioso forçado no Brasil” (1988, p. 136, 137).

A partir dessa visão eurocêntrica, foi exigido nos aldeamentos o comportamento voltado para os princípios cristãos, difundidos pela catequese e na língua, exigindo o Tupi como Língua Geral para os povos nativos; desde as vestimentas até o ritual católico com as trocas dos símbolos por crucifixos, batismos com nomes cristãos, casamentos, primeira eucaristia e os mandamentos da Igreja, em nome de Deus, desestruturando assim toda forma de organização social e hierárquica, forçando a monogamia, trocando o pajé pelo padre e o cacique pelo Capitão-mor. Assim, a espada acunhada em outra base, aquela cantada no “Toré no pé do cruzeiro” ganha outra forma revertida de cruz, redenção, conversão e outra forma de violência que não configura mais em uma arma branca, mas em uma potente arma ideológica. Conforme Gambini:

Os cientistas sociais já demonstram plenamente que o que mantém vivo um grupo é a sua cultura, sua mitologia, sua identidade [...] esse nível simbólico, ao nível de

epifenômeno ou mera superestrutura de representações, é na verdade a perda angular de qualquer grupo social, permeando todos os aspectos materiais da existência e correspondendo a um determinado território (Ibidem, p. 191).

Mas é claro que os nativos não entregaram o “ouro — definitivamente — aos bandidos”! Esses elementos culturais da tradição do Toré, não seriam os elementos do Ritual Religioso do Segredo do Ouricuri, praticado no santuário, dentro da mata. Isto nos é mostrado através de uma relação feita por Halbwachs (Apud OLIVEIRA; MESQUITA, 2015): que fez uma “importante relação entre a memória e busca de consolidação das religiões em determinados espaços”. O autor afirma:

A religião se expressa, portanto, sob formas simbólicas que se desenrolam e se aproximam no espaço: é sob esta condição somente que asseguramos que ela sobreviva. Por isso é preciso derrubar os altares dos antigos deuses e destruir seu templo se quisermos apagar a memória dos homens e a lembrança dos cultos ultrapassados (HALBWACHS, 1990, p. 157).

Essa seria, provavelmente, uma estratégia utilizada de manter em segredo, absoluto, tudo o que pertencia de fato, aos ritos ancestrais de tradições e crenças nativas, através da permanência de suas práticas ocultas? Desta forma ainda é possível ser preservado o Ritual do Ouricuri sem ter passado por julgamento inquisitório, de renegar o mundo, a cosmologia e cosmogonia nativa, perante o poder hegemônico. Conforme Halbwachs:

Ora, seria muito difícil evocar o acontecimento se não imaginássemos o lugar que conhecemos geralmente não porque o vimos, mas porque sabemos que existe, que poderíamos vê-lo, e que em todo caso, sua existência está garantida através de testemunhas. É por isso que há uma geografia ou uma topografia religiosa (Ibidem, p. 157).

Talvez por isto, ainda hoje o Ritual do Ouricuri é fenomenalmente mantido e praticado, há cada quinze dias, por toda a popula-

ção indígena da Aldeia Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio-AL e outros povos convidados de outras regiões: Fulni-ô, de Pernambuco, Tingui-Botó e Karapotó de Alagoas.

Para os Xocós, povo que se uniu aos Kariris no século XIX, (OLIVEIRIA; MESQUITA, 2015, Apud DANTAS; DALARI, 1980): “Já no ano seguinte à morte de Frei Doroteu¹⁵, o poder municipal reivindicava ao Imperador as terras pertencentes ao “extinto aldeamento” de São Pedro (SE). Assim, segundo Oliveira; Mesquita “[...] Uma parte destes seguiu para Alagoas [...] Sendo expulsos violentamente de suas terras. Enquanto muitos indígenas fugiram (chegando a abrigar-se na aldeia dos Cariris em Alagoas) ou foram mortos em combate [...]”. Conforme afirma Oliveira; Mesquita (2015, Apud BARRETO, 2010):

Os Xokó lembram do último capuchinho, Frei Doroteu, que ficou na memória como um santo, mas que proibia o Toré e seus ritos religiosos realizados na mata. Estes eram praticados às escondidas, chegando os índios a ocultar embarcações, visando impedir a travessia do religioso para a Caiçara (BARRETO, p. 42).

O Toré representou desde o início do século XX a autoafirmação de identidade étnica desse povo, demonstrada nos seus cantos ritualísticos, danças, indumentárias, pinturas corporais e instrumentos musicais, acompanhados com sonoridade da língua nativa. Ele vem a revelar um caráter marcante, presente no indígena nordestino que de certa forma resistiu ao etnocídio em confronto ao etnocentrismo com o europeu; é ele um elemento revelador de sua identidade. O termo na língua xocó (com raiz Tupi): “TO”, quer dizer “SOM” e “RÉ”, significa “SAGRADO”, então significa: “Som Sagrado”; no dialeto Kipeá (um dos quatro que compõem a língua kariri-xocó) a tradução quer dizer, “Sussurro silencioso”. A forma do povo Kariri, considerado um povo calado, pelos portugueses e outras etnias, vem fazer jus a este termo.

¹⁵ Frei Doroteu de Loreto foi o último jesuíta franciscano, missionário a atuar na Ilha de S. Pedro, em Porto da Folha, Sergipe, segundo Borges (2003).

Sendo assim, o Toré passa a ser a tradição aberta aos que pertencem à ancestralidade indígena, bem como aos não índios, deliberadamente. Cantar e dançar Toré significa pertencer e manter as tradições e perpetuar a ancestralidade. Toda essa prática apresentada no Toré é também permitida ao homem branco e inclusive a sua inserção na roda de cantos e danças sagradas. Contudo, sua inserção ao Espaço do Ouricuri é permanentemente proibida ao não índio. Sendo assim, o Toré é o ponto da fronteira entre os dois universos que une e ao mesmo tempo diferencia quem pertence ou não à cultura indígena.

Conclusão

As memórias individuais e coletivas são recursos poderosos na manutenção da tradição dos povos tradicionais, incluídos na investigação os indígenas, marcando com o Toré a presença ancestral que traz a força da união e resistência através desse fenômeno, de geração à geração, na perpetuação dos seus saberes ancestrais. O Toré é uma conexão entre os humanos e o divino, Tupã e o Grande Espírito, Warakidzã, os seres invisíveis da mata, cultuados na espiritualidade desse povo, não levando em conta o período de invisibilidade abordado pelos historiadores e mantendo na ancestralidade o mesmo sentimento de pertencimento dos seus pais e avós e com o devir arraigado nas suas tradições que se realiza no processo contínuo de firmar a sua identidade, obedecendo a linearidade do tempo, mas sem perder o foco na ascense que reestabelece a sua base cultural, seja através da indústria cultural ou outros dispositivos que avancem os processos de visibilidade para que esta e outras culturas possam transitar no meio que também lhe pertença e o faça reexistir quanto povo de tradição milenar, no coração da cultura popular, pelo poder da palavra e, principalmente, as preferidas pelas narrativas indígena, na reativação da língua nativa e na constituição do bilinguismo como um recurso de crescimento coletivo. É preciso levantar e validar as possibilidades das mídias de massa, seja através da indústria cultural ou outros dispositivos (tais como as redes que incluem a mídia e seus recursos tecnológicos)

que façam avançar os processos de parceria e negociação para as populações indígenas e que as suas diferenças sejam reavaliadas e quem sabe vistas, senão como patrimônio imaterial, mas como uma riqueza cultural, peculiar à um país com dimensões continentais como o Brasil e pluricultural; originário de centenas de populações que formavam nações independentes e potencialmente resilientes.

Que o mundo das ideias continue a reconstruir o mundo sensível, o mundo dos fenômenos tão sonhado por Platão e filosoficamente perfeito. É nesta perspectiva que na cosmologia indígena, ao som da maracá e nos movimentos cíclicos da vida se constrói um mundo mais humano e quase perfeito, onde a vontade da coletividade ecoa como em uma única voz e faz de cada Ritual do Toré um momento ímpar e harmonicamente perfeito.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. *A Tradição Viva*. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África/ediado por Joseph Ki-Zerbo. Capítulo 8, 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-214.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização; "Negociação da Identidade nas Classes Populares?"*. Tradução Maurício Santana Dantas. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p. 197-210.

COSTA, Edil Silva. *Narrativas orais na contemporaneidade: conexões e fissuras*. Belém-PA: Sentidos da Cultura, ANO 2, N.2, p. 05-21, JAN/JUN, 2015.

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

FERRARI, Alfonso Trujillo. *Os Kariri, o crepúsculo de uma povo sem história*. Revista "Sociologia", 1957.

GAMBINI, Roberto. *O Espelho Índio: Os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Espaço e Tempo: Rio de Janeiro, 1988.

GONÇALVES DIAS, A. *Dicionário da língua Tupy: Língua Geral dos Indígenas do Brasil*. Lipsia F.A. Brokhaus, Livreiro de S.M. Imperador do Brazil, 1858.

HAESBERT, R. *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – USP*, 20 a 26 março 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*; traduzido do original francês “LA MEMOIRE COLECTIVE por: Laurent León Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidade e mediações Culturais*; tradução Adeline La Guardia Resende; Organização Livsovik; Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília; Representação UNESCO no Brasil, 2003.

HUSSERL, E. *A ideia da fenomenologia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed 70, 2000.

LUCIANO, Gersem dos Santos. *O que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006. Coleção educação para todos. Série vias dos saberes, n.1.

MOREIRA, Osmar dos Santos. *Folhas Venenosas do Discurso*. Salvador: Quarteto, 2002.

NUNES, Antonietta d’Aguiar. *Conhecendo a História da Bahia: da pré-história a 1815*. Quarteto: Salvador, 2013.

OLIVEIRA, José Nunes de. *Revista Estudos Avançados*. V 13 – nº 37. p.87 – 103. 1999. Disponível em: <<http://cev.org.br/biblioteca/estudos>>. Acesso em: 31 jan 2019.

OLIVEIRA, Valéria Maria Santana; MESQUITA, Ilka Miglio de. *Nos tempos do antigo aldeamento: os Xokó da Ilha de São Pedro de Porto da Folha (1849-1878)*. XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis-SC, 27 a 31 de Julho de 2015.

ONG Thydêwá. *Memória: índios na visão de índios*. p. 14-15, 17. ed. Coleção, 2012.

ONG Thydêwá. “Cantando as Culturas Indígenas”; da coleção: índios na visão de índios. 2013.

[Recebido: 12 jun. 2019 — Aceito: 18 ago. 2019]

A TRADIÇÃO ORAL E SEUS LUGARES DE ENCONTROS, DE MEMÓRIAS E AFETIVIDADES

José Luiz da Silva Lima¹

Resumo: Neste texto, apresento aspectos socioculturais e psicoafetivos estabelecidos a partir de um recorte das minhas experiências institucional e profissional, ancoradas na Cultura Popular, em comunidades rurais da região sisaleira da Bahia, mais especificamente na cidade de Santa Luz a 258 km de Salvador. Descrevo um recorte de um conjunto historiográfico dessas experiências narrativas memorialistas, no sentido de ilustrar uma parte destes registros iconográficos e documental disponibilizados pela instituição a qual faço parte. Busco discutir aspectos contextuais contidos nas manifestações de tradição oral, e seus agenciamentos performáticos, para construção mnemônica individual e coletiva e fortalecimento das relações interpessoais. Em especial, também apresento um narrador que é reconhecido em sua comunidade como um fabuloso performer sugerindo um papel de facilitador na efetivação de um lugar comunitário acolhedor na mediação do exercício memorialista, de trocas psicoafetivas, de validação, de resistências e fortalecimento sociocultural.

Palavras-Chave: Oralidade. Narradores. Memórias. Afetividade.

THE ORAL TRADITION AND ITS PLACES OF ENCOUNTERS, MEMORIES AND AFFECTIVITIES

Abstract: In this text, I present sociocultural and psycho-affective aspects established from a clipping of my institutional and professional experiences, anchored in Popular Culture, in rural communities in the sisal region of Bahia,

¹ Mestrando em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro fundador e Diretor do IMAQ – Instituto Maria Quitéria – Feira de Santana-BA. Endereço eletrônico: joseluizlima.imaq@gmail.com.

more specifically in the city of Santa Luz, 258 km from Salvador. I describe a section of a historiographic set of these memorialist narrative experiences, in order to illustrate a part of these iconographic and documentary records made available by the institution to which I belong. I seek to discuss contextual aspects contained in the manifestations of oral tradition, and their performance agencies, for individual and collective mnemonic construction and strengthening of interpersonal relationships. In particular, I also present a narrator, who shows himself to be a fabulous performer suggesting, to constitute himself as a mediator for the construction and realization of a welcoming community place for the memorialist exercise of psycho-affective exchanges, validation, resistance and socio-cultural strengthening.

Keywords: Orality. Storytellers. Memoirs. Affectiveness.

Narradores, Narrativas e suas Performances

Neste exato momento, há alguém em algum lugar do planeta contando um conto, uma história, uma lenda ou fazendo alguma narrativa de algo significativo para ela que, talvez, desperte o interesse de alguém em escutá-la. Neste sentido, apresento-lhes um ensaio textual em que busco narrar parte de uma experiência pessoal e profissional inserida no universo das narrativas de tradição oral.

Através das minhas incursões realizadas junto ao IMAQ – Instituto Maria Quitéria² em comunidades rurais da região sisaleira da Bahia, entre os anos de 2004 a 2019 aqui, especificamente, apresento-lhes e destaco a figura singular de José Dantas de Ataídes, mais conhecido como “Seu Zé de Souza”; um dos colonos fundadores do Assentamento e Comunidade do Rose³, zona rural de Santa

² O Instituto Maria Quitéria é uma entidade social do 3º Setor, fundada em junho de 1998, sediada na cidade de Feira de Santana-BA, que empreende projetos sociocomunitários nas áreas da cultura popular, esporte educacional e educação popular em contextos periféricos e rurais. site: www.imaq.org.br.

³ O nome povoado de Rose é uma homenagem a Roseli Celeste Nunes da Silva, líder camponesa que morreu num conflito de terra logo no início do Movimen-

Luz, município localizado a 258 quilômetros de Salvador. São descritivos abrigados no meio do sertão baiano que, agora, estão sendo revisitados e teorizados em meu projeto de pesquisa e dissertação em curso no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – DEDC *Campus II* – Alagoinhas-BA.

Grande performer e cronista do seu cotidiano rural, Seu Zé de Souza é um senhor de mais de 70 anos de idade, típico homem sertanejo, com pouca leitura formal, mãos calejadas e semblante marcado pelo sol escaldante da lida e lavra da terra árida. Aprendeu a contar causos, contos populares e histórias ainda era criança, ouvindo seus avós e pais que, respectivamente, estabeleceram um ciclo transmissivo intergeracional herdado dos seus antepassados e que, agora, tem em Seu Zé de Souza a continuidade deste saber e fazer narrativo ancestral.



Foto: " Seu Zé de Souza" — (IMAO, 2017)

Transportando-se para um lugar neste mundo de narrativas e narradores, imagine que você está em um salão comunitário, na Escola 10 de Julho da Comunidade do Rose, juntamente com mais de meia centena de crianças, jovens e adultos à espera da apresentação das performances e dramatização de Zé de Souza. Há um

to dos Sem Terra, nos anos 80, no Rio Grande do Sul – RS / Brasil. A comunidade foi fundada em 10.07.1988, quando da posse da terra e sua ocupação, e fica localizada a 7 km da sede do município de Santa Luz-BA.

clima de expectativa e suspense quando “o maior mentiroso da região”, como ele mesmo se autointitula, abre o sorriso tão peculiar e começa sua “contação de causos. Elegemos como narrativa eixo a fábula o “Casamento de Dona Barata” que, segundo ele, conta a história que:

Na serra do pintado, município de Valente-BA, está pra acontecer o maior casamento do ano. Na toca do urubu onde mora a noiva Barata e sua família, está acontecendo o maior preparativo de casamento do ano.

A noiva, muito feliz, já tinha convidado todos os bichos para seu casamento. Faltando um dia para casório, a Barata foi dar a última experimentada no seu lindo vestido que estava guardado em uma mala. Ao tocar na mala, uma voz estranha e assustadora abalou a serra:

— *Sou eu zúis meu nego,
sou eu zamaná,
sou eu tatá glóriá de marinzá,
sou eu tatá de gloriá de marinzá.*

A Barata tomou um susto, ela e sua família saíram da toca às pressas. A Barata saiu pela floresta chorando até encontrar o amigo Bode. Este vendo o desespero da Barata pergunta:

— *O que foi, amiga, o que está acontecendo com você?*

— *É, amigo Bode, como você está sabendo, o meu casamento é amanhã. E hoje fui experimentar o meu vestido e, ao tocar na mala, um bicho horroroso começou a cantar uma música estranha.*

O amigo Bode se ofereceu em ajudar a barata. Foi até o local onde estava a mala e, tão logo a viu, o tocou, o bicho novamente soltou sua voz estrondosa que quase o deixou:

— *Sou eu zúis meu nego,
sou eu zamaná,
sou eu tatá glóriá de marinzá,
sou eu tatá de gloriá de marinzá.*

O Bode saiu em disparada e, ao encontrar a Barata, informa ofegante:

— *Amiga, procure outro que possa lhe ajudar, pois eu não posso enfrentar aquele bicho ferroz! Só sua voz assusta qualquer um, imagine o seu tamanho.*

A Barata, tristonha, saiu chorando em busca de alguém para lhe socorrer. Ela chamou o boi, o cavalo, o burro, o jegue, o porco, o tatu, a cobra mais venenosa da região. Enfim, já tinha chamado todos os bichos que ela achava que poderia ajudá-la, contudo, todos fracassavam ao ouvir o canto tenebroso vindo da mala:

— *Sou eu zúis meu nego,
sou eu zamananá,
sou eu tatá gloriá de marinzá,
sou eu tatá de gloriá de marinzá.*

A Barata, dando o caso por encerrado, sentou-se debaixo do juazeiro em prantos, quando de repente chega uma pequena formiga, a menor de todas as espécies e pergunta:

— *Olá, amiga Barata! Posso ajudar? O que você tem que está tão triste?*

— *Não, amiga Formiga, você não pode me ajudar. Obrigado por querer me ajudar.*

Porém, a Formiga insiste em querer saber qual era o problema que estava afligindo a Barata, estando disposta em ajudar a resolver a questão, insiste:

— *Me conte amiga Barata, não vai lhe custar nada, deixe-me tentar.*

A Barata então falou o que estava acontecendo.

— *Olhe amiga, já chamei todos os animais fortes e grandes, mas nenhum deles pode solucionar o meu problema, como você poderia me ajudar sair dessa, logo você que é o menor do nosso reino?*

Com um ar atrevido a formiguinha retruca:

— *Olhe amiga Barata, sou pequena, não sou muito forte, mas tenho uma grande vontade de trabalhar e de colaborar, carrego peso além do meu, mas, por favor, deixe-me tentar ajudar.*

A Barata, percebendo que não iria ficar em paz, decidiu levar a Formiga até sua casa. Chegando ao quarto da Barata, a Formiga se aproximou da mala e disse:

— *Quem está aí?*

A voz misteriosa responde:

— *Sou eu, zúis meu nego,
sou eu zamananá,*

*sou eu tatá glóriá de marinzá,
sou eu tatá de gloriá de marinzá.*

A Formiga não se intimidou com aquela voz e entrou por um dos buracos da mala. Logo ouviu-se de fora um uma briga danada dentro da mala até que a Formiga saiu da mala e foi mostrar a Barata, o bicho assustador: um grilo cantante que ficou preso na mala e não conseguia sair! Todos os bichos ficaram assustados com a coragem da Formiga e ao mesmo tempo envergonhados em se tratar de um grilo que não oferecia perigo a nenhum deles. No dia seguinte, aconteceu o grande casamento da dona Barata, que fez uma festa de comes e bebes e reuniu toda bicharada para viver aquele momento maravilhoso. Imagine que até o grilo estava na festa...cantando que só ele!

*— Sou eu, zuís meu nego,
sou eu zamaná,
sou eu tatá glóriá de marinzá,
sou eu tatá de gloriá de marinzá.*

Alguns meses depois a Barata e o Baratão tiveram um monte de baratinhas e foram felizes para sempre (IMAQ, 2017).

A plateia presente é arrebatada por uma atmosfera de expectativa e mistério que são demonstrados nas expressões faciais e gestos de corpo que tomam uma dimensão de encantamento e fascínio coletivo. Esta fábula assim como várias outras narrativas, são advindas das rodas comunitárias de contação de causos, contos populares, lendas, histórias e mitos que foram coletados junto a Seu Zé de Souza e vários outros mestres e mestras de tradição oral, “verdadeiros arquivos vivos” dos registros orais locais.

Este conto específico ou caso como eles mesmos nomeiam essas formas de narrativas, apresenta uma produção de aspectos subjetivos que permitem uma relação entre o imagético e a vida real, pois o evento em que ilustra o dilema e o impasse de toda uma “comunidade dos bichos” aterrorizada com um “elemento” estranho e desconhecido que se apresenta enquanto uma ameaça a existência deles.

Supostamente, na comunidade dos bichos em questão, os que são reconhecidos como os mais fortes e destemidos, sucumbem a toda uma rede de informações e narrativas constituídas a partir de sugestões estereotípias e equivocadas daquilo que se apresentado como até então enigmático: “uma mala a qual parece abrigar um monstro que faz barulhos intimidadores”! Contudo, aquele que pode ser tido ou considerado como o “mais fraco”, revela e desmitifica o segredo que até então se apresenta como um mistério que põe em risco o estado de equilíbrio de bem-estar de todos. A “*formiguinha*”, apesar de ter uma autopercepção de ser fisicamente mais frágil, apresenta-se enquanto um indivíduo detentor de uma coragem que supera essa suposta carência e potência física.

Estas rodas comunitárias inspiraram e possibilitaram muitos desdobramentos interpretativos nos quais os ouvintes e partícipes são provocados para uma reflexão crítica dos meandros ocultos subjacentes nesta e em outras narrativas. São explorados vários conteúdos e currículos do arcabouço imaterial e da memória oral destas populações, que produziram novos contornos e formas de agenciamentos social, político, econômico e cultural; são um referencial muito importante para o Assentamento do Rose e comunidades próximas.

Estes desdobramentos em especial estão intrinsecamente ligados a identificação e tratamento destes arquivos de oralidade que permitiu a produção de um fato material autoral editados através de diversos livros de cordel e vários outros textos que foram transformados em livros de literatura infanto-juvenil com contos e histórias locais; radionovelas narradas por um grupo de crianças do Rose, além de livros de culinária alternativa, gravações de cantorias, roteirização e encenação de peças de teatro tendo, o “Casamento de Dona Barata” enquanto uma apresentação que atrai e diverte vários expectadores.

São formas de produção de conteúdos socioculturais que fazem parte do acervo bibliográfico e documental do IMAQ que, em boa parte, foram editorados e ganharam guarida e referencial em

espaços escolares e centros comunitários locais, servindo de modelo para formatação de projetos político-pedagógico de educação contextualizada e alfabetização.

As narrativas abrigam lendas e mitos que possuem elementos simbólicos imagéticos que intercomunicam fatores gregários existentes na memória coletiva e individual em diferentes lugares e em diferentes momentos, evocam a possibilidade real em estabelecer o desenvolvimento civilizatório humano através do tempo. Aqui temos parte de vivências reconhecidas em uma linha de espaço-tempo que foram exploradas nas incursões dos projetos socio-comunitários⁴ empreendidos pelo IMAQ junto a comunidades cam-pesinas da região sisaleira da Bahia.

São encontros coletivos que contém elementos memorialistas atemporais nos quais os ouvintes são conduzidos a um universo de encantamento e deslumbramento imagético com signos e significantes peculiares, pertinentes a cada contexto sociocultural, que estão abrigados no *inconsciente coletivo*⁵ de pessoas e lugares. Narrativas e narradores, brinquedos e brincantes, estão interagindo e sendo tematizados e encenados através de ações performáticas que estimulam a criação de imagens, individuais e coletivas, que produzirão cenas internas que serão reescritas de acordo com a idiosincrasia e percepção de mundo que cada um possui.

4 Projetos Expressões Sertanejas, Recriando e Criando Lendas e Mitos e Expressões Sertanejas e Griôs Sisaleiros que atenderam diretamente cerca de 3000 pessoas, entre 2004 a 2012, em 4 comunidades rurais dos municípios de Conceição do Coité, Santaluz e Queimadas, todos na região sisaleira da Bahia, identificando, inventariando, editorando e socializando acervos, currículos e conteúdos da cultura popular tradicional local.

5 Na teoria analítica de Jung, o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, ele é herdado. É um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade. É um reservatório de imagens latentes, chamadas de arquétipos ou imagens primordiais, que cada pessoa herda de seus ancestrais. Encontra-se na camada mais profunda da consciência, abaixo do subconsciente e é evocado das experiências e aquisições socio-culturais das relações humanas coletivas- ancestralizadas (JUNG, 1991).

Dentro do campo performático, falando de Seu Zé de Souza, temos uma personagem que representa o típico contador de história o qual Magda Pucci (2002), descreve:

[...] o contador dramatiza a exposição, reproduzindo sons da natureza — o trovão, a chuva, o vento — e anima o diálogo dos bichos com voz peculiar, conferindo a cada evento ou personagem uma marca distintiva. Gestos, assovios, pausas ajudam a recriar uma atmosfera alegre ou amedrontadora, cômica ou triste, enfim a que mais convenha a cada passagem. É um teatro em que um só artista desempenha todos os papéis, além de cuidar dos efeitos especiais. (PUCCI, 2006 Appud. CARMEM JUNQUEIRA, 2002, p. 61)

É um intérprete que se reinventa a cada apresentação pública nas quais alinha elementos gestuais na voz que são transmutados continuamente a depender do tempo, do público, do espaço e da atmosfera integrativa que envolve estes elementos que dão contornos a sua apresentação performática deste mestre de tradição oral.

Para Paul Zumthor (2010) o mestre popular é um intérprete que, através de sua voz, seu gesto, sua performance, pelo ouvido e pela vista, transmite a tradição. Ele pode ser, ao mesmo tempo, um compositor ou um elemento que faz parte do texto que narra ou canta (ZUMTHOR, 2010).

Os contos e narrativas destes cronistas do cotidiano é ilustrativo de um passado-presente que tem uma voz poética em que as palavras estão dispersas no leito do tempo e que, nos encontros narrativos — de performances, produz memória coletiva advinda das interações de grupo e se faz fonte de saber para a memória individual, ganhando significado a partir do momento em que se conecta às suas percepções, sentimentos, emoções, lembranças e cognições.

Aspectos Básicos da Memória e Seus Agenciamentos Subjetivos

Todo esse conjunto narrativo ora exposto tem como um dos elementos vertebradores centrais a *Memória*. Talvez essa leitura possa estimular no leitor um alinhamento de percepções, sentimentos e cognições recorrendo à sua lembrança fatos que podem ser contextualizados neste aqui-agora, ou mesmo, a possibilidade de alinhar outros pensamentos totalmente difusos e adversos ao que se lê neste momento, ou seja: a pessoa pode estar lendo e com atenção no WhatsApp ou em outras formas de redes sociais!

Outro exemplo seria imaginar quantas vezes nos deparamos com pensamentos que nos remetem para um tempo passado pelo simples fato de ouvir uma música; sentir um cheiro; degustar uma comida; assistir a um filme antigo; reencontrar uma pessoa; arrumar o armário e dar de cara com um álbum com fotos que trazem imagens perdidas no tempo? Essa rememoração ativa áreas específicas do cérebro que trazem para consciência as lembranças que são o produto da memória que vamos descrever sucintamente sob 2 pontos de vista distintos e integrativos: a *memória individual* dentro de uma perspectiva neuropsicológica e a *memória coletiva* vista sob a visão antropológica de Maurice Halbwachs.

A Memória Individual, segundo Godoy (2010) consiste na capacidade de armazenar seletivamente informações que possam ser recuperadas e utilizadas no aqui-agora ou no futuro, de forma consciente ou não. Ela agrega um conjunto de habilidades que são mediadas por diferentes núcleos do sistema nervoso que garante o armazenamento de um grande número de informações (GODOY, 2010). Há duas formas que o cérebro armazena essas informações: a *memória de procedimento* e a *memória declarativa*.

A *memória de procedimento*, chamada também de memória implícita, guarda dados que são oriundos de atividades que tem uma forma repetitiva com o mesmo padrão requisição de habilidades (motoras, cognitivas, intelectuais, sensitivas etc.). Ela se processa de forma automática, independente da consciência, em que é

possível executar até muitas tarefas complexas tendo o pensamento voltado para algo completamente oposto.

Podemos pedalar uma bicicleta, dirigir um carro, dançar e várias outras ações tendo o pensamento dissociado destas atividades em si. Já a *memória declarativa*, ou explícita, caracteriza-se como a que traz para consciência registros de dados e informações retidos, através de processos internos do cérebro, associando esses elementos que são processados de forma dedutiva na criação de ideias. Essa memória abarca lembranças de fatos vivenciados, situações vividas, eventos, histórias ouvidas, cheiros, sons etc. reavivadas quando desejado.

Quanto ao tempo de armazenamento de informações, a memória também pode ser classificada enquanto *memória de curto prazo* (de trabalho) que retém dados por alguns segundos ou minutos e atua no momento que a informação está sendo adquirida (guardar um número de telefone, nome ou feições de uma pessoa que acabamos de conhecer, frase e etc.); a *memória de longo prazo* como o nome já diz retém de forma duradoura ou definitiva as informações e dados relevantes, guardando-os em centros cerebrais específicos que permitem sua recuperação quando preciso for e possui uma capacidade praticamente ilimitada, pois armazena conhecimento pessoal, lembranças significativas, dados autobiográficos etc.

Dentro de outra visão epistemológica, temos a *Memória Coletiva* que Maurice Halbwachs diz que é construída a partir de uma memória de grupo, formada no interior de uma coletividade, por suas experiências dispostas com as quais o sujeito partilha e experimenta vários sentimentos, reflexões, paixões, ideias, percepções das referências e lembranças próprias do grupo (HALBWACHS, 1990).

A memória individual é, na realidade, constituída de fatos e eventos construídos a partir da nossa interação e vivências com grupos sociais (outras pessoas) que possibilitam experiências difusas com as quais, no decorrer da nossa vida, evocamos de forma

explícita ou implícita. Assim sendo, são lembranças próprias do olhar de grupo. Para Halbwachs, é fundamental que este olhar esteja alinhado de acordo e levando-se em consideração o lugar ocupado pela pessoa dentro do seu grupo e das relações mantidas com outros meios (HALBWACHS, 1990).

Segundo o autor, as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas a partir das nossas interações em grupo no qual “podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança é uma imagem engajada em outras imagens...” (HALBWACHS, 2004, p. 75-76).

As lembranças, por vezes, nos tomam de forma abrupta e vêm carregadas de emoções e sentimentos e daí podemos nos perguntar: “como pude me lembrar disso tudo que vivi com tanta riqueza de detalhes e, como elas me fazem sentir emoções tão diferentes de outrora?!”. Para Maurice Halbwach a lembrança reconstrói o passado com a colaboração ativa de dados que são recrutados no presente dado (registros de memória) que são reconstruções feitas em um tempo anterior onde as imagens de outrora manifestam-se já bem alterada (HALBWACHS, 1990).

Com o decorrer do tempo, as lembranças vão se transformando e incorporando formas e significados diferentes, sempre tendo no outro a legitimidade da formação da nossa memória já que, como anteriormente foi dito, ela é fruto da construção coletiva em que nossas percepções individuais (memórias) são criadas. Quando o grupo tenta reorganizar nossas lembranças, pode ocorrer que elas não sejam condizentes com as que o indivíduo tem. Ou talvez sejam ricas e de exatidão e detalhes que reorganizem as nossas.

A fábula⁶ “O Casamento de Dona Barata” é tomada aqui como um referencial de compartilhamento coletivo que ilustra esse

⁶ A Fábula é composição literária em que os personagens são animais que apresentam características humanas, tais como a fala, os costumes, etc. quase

sentimento e percepção de memória pessoal, individual, pois, quando a revejo aqui, relendo-a, relembro dos rituais que precederam as sessões de “contação de contos populares e causos” desta experiência vivida no coletivo com aquelas pessoas que estavam presentes na sessão comunitária na Escola 10 de Julho há mais de 10 anos passados.

Certamente, se for ouvi-la novamente em outra performance de seu Zé de Souza, eu e todos aqueles outros ouvintes teremos alterados nossos registros idiossincráticos, havendo a recomposição de imagens e significados que se juntarão aos registrados existentes na memória anterior e formarão novas conexões de armazenamento. Assim, as imagens, sensações e percepções de cheiros, temperatura, estado de humor que são recrutados de um passado para um “aqui-agora” terão um outro significado que sempre estará sujeito a recomposições, tendo em vista que a memória está sujeita a reconfigurações.

Segundo Reily (2014, p. 8) “a memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram. Elas podem estar assentadas nos indivíduos, mas elas adquirem significados quando são integradas à vida em sociedade”. Conceitualmente, a memória nos conduz a um universo das experiências humanas e das formas cotidianas de invocar o passado. (REILY, 2014 – Appud ASSMANN, 2006, p. 8-RICOEUR, 2000).

Já em Hampâté-Bá (1982) ao se referir à inferência da ideia a respeito da memória e a função das narrativas, assevera que:

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte [...] Ele é a palavra que encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão

sempre terminam com um ensinamento moral de caráter instrutivo. A fábula é uma narrativa em prosa ou poema épico breve protagonizado por animais, plantas ou até objetos inanimados. Contém geralmente uma parte narrativa e uma breve conclusão moralizadora, onde os animais se tornam exemplos para o ser humano, sugerindo uma verdade ou reflexão de ordem moral.

da sociedade repousa no calor e no respeito pela palavra [...] (HAMPÂTÉ-BÁ, 1982, p. 182).

Pude verificar que nas oitavas orais comunitárias realizadas em espaços de performances locais (escolas, associações, casas, igrejas), a narrativa, o uso da palavra falada, sugere um encontro de um ambiente propício para que os narradores de forma natural, talvez inconscientemente, utilizem-se da palavra e da voz com uma preocupação estética no intuito de levar o ouvinte a uma atmosfera de mistério e de expectativas pelo ainda “o não dito — o por dizer” e uma necessidade latente em o ser ouvido”. Percebe-se de forma subliminar todo um desejo oculto pelo prazer que o mistério da palavra abriga e evoca outras atitudes performáticas (dança, dramatização, música, releituras temáticas, produção artístico-cultural etc.) e que dão vida a lendas e mitos que servem de anteparo às agruras do cotidiano imposto pelas dificuldades enfrentadas por populações historicamente excluídas socialmente.

Reforçando e reavendo o papel da tradição para a memória, Paul Zumthor (1993) pontua que a tradição tem um papel importante no desempenho do jogo da memória, tendo em vista que é na tradição que a voz poética se eleva e se manifesta de forma mais diretiva, é nela que se percebe um lugar próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor: linguísticos, rituais, morais e políticos. O autor afirma que os textos da poesia de audição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos às vezes muito extensos, e em que cada elemento semantiza — segundo a cronologia das performances (ZUMTHOR, 1993).

É possível verificar que essas narrativas reavidas na memória individual dos narradores comunitários, exercem um chamamento sensível em função do agrupamento de pessoas em ambientes de partilha; se apresentam como facilitadores para um despertar de senso de pertencimento identitário. Nesta reunião de diferentes atores sociais, sensibilizados para esse mergulho mnemônico, há a possibilidade de se reconhecerem e se enxergarem, na produção de bens autorias imateriais, evocados pelas sessões de contação de

histórias, contos, causos e lendas narradas pelos mestres(as) de tradição que, noutro momento, são transformados em bens culturais imateriais e materiais tais como: xilogravuras, desenhos, pinturas, roteiros de teatro, novelas, músicas, cordéis etc. Dão conta de suas origens e raízes ancestrais donde há um despertar da “criança adormecida” em que cada um se reencontra no outro; relembram hábitos de convivência e um jeito peculiar que estabelecem referenciais psicoafetivas e matrizes de identidade renovadas.

Para Moreno (1975), a matriz de identidade é a “placenta social da criança”, um *lócus* no qual ela mergulha em suas raízes em que faz a representação do seu grupo social e, ao mesmo tempo, configura-se enquanto um ambiente que a acolhe e satisfaz suas necessidades psicossociais e fisiológicas. É neste ambiente matricial que se cria, gera e que se dá origem a algo que possibilitará modelos de conduta que são transmitidos pela herança cultural do grupo: treinando-a para a adaptação societária (MORENO, 1975).

Integrativamente e inserido nas sessões e oitavas das narrativas poéticas orais no Assentamento do Rose, o elemento musical está presente e reconhecido no que eles chamam de “samba duro”, se traduzem como performances que se alinham com todo o conjunto contextual e, que, a partir de todo um processo de validação e reconhecimento das agências e órgãos de fomento sociocultural, possibilitaram que esses mestres e seus fazeres de tradição e comunidades-matriz ampliassem seus repertórios de currículos e afazeres, do refinamento, do leque de performances e efeitos difusos nos ouvintes que dão a escuta às vozes.

A expressão da palavra, da voz e do corpo estão abrigados e se intercomunicam nestes espaços comunitários rurais de representações simbólicas nos quais signos e significantes ritualísticos, étnicos, gestuais e territorialistas são evidenciados para expressão do “eu-tu-nós” singularizando, pessoas e povos. Como uma “colcha de retalhos”, as narrativas e performances difusas vão tecendo e ligando lembranças e testemunhos de vida; compondo sentimentos e afetos que simbolizam e permeiam as relações sociais destas pessoas consigo mesmas e com o mundo!

Memória e lembranças estruturam e abrigam constructos das conquistas sociocultural, política, histórica e identitária destas populações realocando de forma afirmativa o passado no presente, contrapondo-se a um pensamento de “menor valia” que por vezes tem rotulado as formas “não canônicas” de produzir Saber e Cultura destes povos e civilizações tradicionalistas. Neste sentido, essas tradições e vivências orais ainda persistem em (re)existir no Assentamento do Rose e em outros lugares pelo mundo, onde a cada dia é travada uma luta para preservar tradições ancestralizadas, diante e apesar de todo avanço, indução e sugestão de controle tecnológico existente na contemporaneidade.

As Vivências Orais e Encontros Afetivos: Um “Fazer-se Pessoa”

Reavivando memórias e (re)encontros, em Fevereiro de 2019, retornei ao Assentamento do Rose para rever àqueles afetos, mestras e mestres, que há mais de 5 anos não os via. No percurso da sede do município de Santa Luz até o Rose, conforme o carro “levanta poeira” na estrada cheia de ondulações, vou recobrando memórias passadas e revendo imagens, percepções e sentimentos internos que eram eclodidos a cada paisagem que passava diante dos meus olhos. Penso: como vou encontrar meus queridos amigos e como estará o “maior mentiroso do sertão”, Seu Zé de Souza??? Na parte final deste texto, farei uma narrativa breve do meu reencontro com Seu Zé...

Voltando para o caminho do Rose. Em poucos minutos passa um “filme de curtíssima metragem” que naquele exato momento, “naquele aqui-agora”, essas lembranças são reorganizadas em imagens; sensações e percepções de cheiros, temperatura, estado de humor e de sentimentos afetivos que foram gestados e produzidos na interatividade com aquela plateia. Há uma volta no tempo-espço o qual me revejo em uma das muitas sessões de “contação de causos” abrigadas na Escola Municipal 10 de Julho.

Envolto nesta e outras lembranças e sentimentos, recorro a outras memórias para produzir um texto que, de certa forma, dis-

corra e dialogue sobre aspectos e constructos narrativos que se aproxime da singeleza e riqueza estética literária que reconheço existir nas oitavas de tradição oral que tive o prazer de conviver e compartilhar. Essa preocupação específica em dar conta dos conteúdos da minha memória individual, formada com e neste coletivo de pessoas, não se contrapõe ao rigor técnico/científico que este trabalho exige. Muito pelo contrário! A intenção é aproximar e democratizar a compreensão textual para um universo grande de pessoas que, diante de muitos textos científicos “inteligíveis”, não conseguem compreender as nuances dialógicas e, com isso, contextualizá-las em um lugar de significação em sua memória individual.

As narrativas e vivências orais tem nestes mestres(as) de tradição, que se autointitularam e se reconheceram como “griôs sisaleiros⁷”, salvaguardares de memórias ancestralizadas de performances musicais (cantos de sambas, chulas, cirandas, reisados, repentos, aboios, etc.) que resistem ao tempo e ao avanço tecnológico que se impõe de forma avassaladora no meio urbano e rural. Configuram-se enquanto verdadeiros “arquivos vivos” de currículos e conteúdos socioculturais e histórico contidos nas narrativas literárias orais e escritas que registram aspectos autobiográficos e territoriais, descritivos da fundação da sua comunidade.

Facilmente, pode ser identificado e reconhecido todo um arcabouço de habilidades e competências nas narrativas estetizadas estruturas e performatizadas, que tecem numa linha de tempo-espaco as tradições coletivas oralizadas, repassadas de forma lúdica e inspiradora, de um “modus vivendi” peculiar que articula e mo-

⁷ A palavra *griot* é de origem francesa, significa mestre do saber oral, e passou a ser empregada na África para conceituar os *animadores públicos*, responsáveis pela transmissão de saberes para as novas gerações, através da história oral. No Brasil, a palavra foi adaptada para a nossa língua para Griô sem perder o seu significado. O termo *sisaleiro* é derivado da palavra *sisal*, planta nativa da caatinga do qual é extraída a fibra para confecção da corda de sisal e outros derivados. Os Griôs Sisaleiros formam um grupo cultural oriundo do Assentamento do Rose em Santa Luz - BA.

biliza pessoas ao encontro com a sua ancestralidade e exercício afetivo com o outro.

Neste âmbito da narrativa oral, a professora e pesquisadora Edil Costa diz que:

[...] narrar é um ato coletivo, precisa do estar com o outro, da presença e do contato, ainda que virtual e mediatizado pelo aparato tecnológico disponível. Assim como os seres humanos. O tempo de hoje é cada vez mais escasso, mas o estar com o outro é essencial e favorece a troca e o narrar, seja uma anedota ou um acontecimento corriqueiro do cotidiano. Essa necessidade de narrar e de estabelecer laços nos aproxima dos nossos ancestrais. As narrativas que proliferam a cada minuto ou segundo, nas redes sociais, indicam a tentativa de preenchimento, no espaço virtual, dos vazios do cotidiano, de uma solidão reinventada. Se, em uma comunidade narrativa nos moldes tradicionais, o contato humano se estabelece para uma escuta partilhada e segmentada, nas comunidades virtuais, as narrativas se constroem em múltiplas vozes e imagens, com descontinuidades e incessantemente (COSTA, 2014, p. 14).

Estes ambientes de encontros, de olhar para o outro e olhar no outro, possuem nestas narrativas intergeracionais um caráter gregário que mobiliza e sensibiliza vários atores comunitários em trocas humanas subjetivadas. Estabelecem nuances psicoafetivas que exercem o papel de grande valia para “validação do eu” que é constitutivo da psique humana. Segundo a abordagem junguiana, de Carl Jung, é o meio pelo qual o ser humano apreende, percebe e significa tudo com o qual ele tem contato; para ele a psique açabarca a vivência da experiência humana tendo como meta maior a busca de si mesmo.

As sessões orais no Rose indicam que, este buscar por si está subscrito, subjetivado, no inconsciente no qual estes partícipes estão imersos e onde manifestam e evocam signos e significantes. Criam um contexto de acolhimento e de exercício validativo que têm nas variáveis narrativas uma das possibilidades da expressão

de um “eu imaginário”, autoprojetado, que busca no plano consciente reconhecimento e fomento da autoestima, amor próprio.

Voltando novamente ao conto do “Casamento de Dona Baratinha”, há aspectos que sugerem a existência de subjetividades, significantes internos, que indicam elementos externos e signos ameaçadores e desafiadores para um “eu destemido”, capaz de enfrentar os desafios da vida. Contudo, pode ter sua autopercepção fissurada a partir da intervenção deste elemento externo que se apresenta hostil.

A possibilidade de compartilhamento da experiência com o grupo, com o outro, amplia o leque de experiências e narrativas que favorecem à construção de um ambiente em que todos possam exercitar habilidades e competências que nem sempre estão evidentes mas, sim, latenzadas e que eclodem diante de uma demanda urgente que ameace a integridade individual e do coletivo. A formiguinha foi um elemento que se apresentou enquanto um sujeito com fragilidades que mudou a cena e a narrativa que até então estava sendo constituída.

Trazendo para o ambiente que esta história foi contada, identifiquei um encontro de gerações tendo como pano de fundo a tradição oral, que interfere na construção de subjetividades afetivas e que têm um significado social no qual a antropóloga Carmen Junqueira (2002), faz uma referência ilustrada na sociedade Kamayurá⁸, afirmando que ele se constitui como um elo e elemento de aproximação dos mais velhos com os jovens e também como é importante a qualidade da performance para atrair a atenção dos ouvintes (JUNQUEIRA, 2002).

Corroborar e é verossimilhante este nosso universo descritivo que apresenta senhores e senhoras, intérpretes de tradição oral, que

⁸ Grupo indígena habitante do Mato Grosso vinculados por um sistema de trocas especializadas e rituais intergrupais, os quais recebem diferentes nomes no interior de cada etnia, mas que ficaram mais conhecidos (pelos de dentro e os de fora do universo xinguano) justamente pelos termos usados na língua Kamayurá, tais como o Kwarup e o Jawari.

mobilizam e agregam quase que diariamente crianças, jovens e outros adultos para desfrutar suas memórias ancestrais no mesmo momento-espço. Registram-se a presença de famílias e convidados de outras comunidades, de diferentes gerações, que se colocam diante de toda uma possibilidade de acesso ao brinquedo e ao brincar mediando, possibilidades difusas que inspiram para encantos, encantamentos e acarinhamentos.

Os encontros sugerem a existência de uma retroalimentação de processos de produção de memória que estão subscritos nos movimentos de busca (in)conscientemente de preservar e reforçar historicidade; de autoafirmação identitária e de sobrevivência histórico-cultural. Há uma evidente provocação do mais jovem para sensibilização e assunção de papel preservacionista e de difusão das matrizes identitárias e do arcabouço sociocultural e político destes coletivos comunitários.

Esse “face-a-face”, encontro entre homens e mulheres de diferentes tempos e épocas, é também o que Augusto Boal (2009) intitula de “estética gregária” onde se trata da reelaboração e ressignificação do imagético, da arte da palavra falada que encanta e evoca simbólico, dando significados empoderativos. Boal (2009) em seu livro “*Estética do Oprimido*”, o autor aponta que nenhuma estrutura de arte pode ser vazia e inocente pois, essas estruturas carregam uma visão de mundo de quem a produz e abriga sua ideologia; é um mecanismo que por vezes estabelece no qual todos podem se encontrar e buscar soluções individuais e coletivas; formas conscientes e inconscientes de opressão (BOAL, 2009).

Contextos de encontros de um “face-a-face” que possibilitou que os mestres do Assentamento do Rose despertassem também uma tomada de consciência política e, fundamentalmente, para um “ser político proativo” que estava latenizado, adormecido, e que despertou a partir deste protagonismo agenciado pelas oitivas de tradição oral. Mestres e mestras do Assentamento do Rose se mobilizaram e articularam no intuito de assumir um lugar de fala e de escuta ampliado, de contestação, diante das demandas recorrentes que esses senhores e senhoras enfrentavam no Assentamento e

fora dele. Segundo José Roque S. de Lima, “mestre aprendiz”, articulador cultural e uma das lideranças jovens do Rose, confirma:

[...] muitos griôs que se tornaram diretores da associação da comunidade, têm muitos griôs que numa reunião praticamente não falavam. Com essa oratória, com essa forma de contar as histórias, eh... eles passaram a ter voz ativa, eles tinham voz, mas não era aquela voz de chegar, de falar, de contestar, de perguntar, essas pessoas passaram a ser vista como, digamos assim, eles costumam falar assim, “como cidadãos” como pessoas respeitadas, que na maioria das vezes não eram... (LIMA, 2017).

Este olhar para si mesmo, para sua potência interna, é um aspecto processual que Carl Rogers (2009) em seu livro *“Torna-se pessoa”*, amplia para o entendimento de si e do outro, salientando que é muito e grandemente enriquecedor poder aceitar a outra pessoa e que, nesta relação integrativa, é quase sempre muito próprio do ser humano ter a capacidade, latente ou manifesta, de compreender-se a si mesmo como também, de resolver seus problemas de modo suficiente para alcançar a eficácia necessária ao seu bem-estar (ROGERS, 2009).

Já com a premissa da tradição oral e seus encontros, Hampâté-Bá (1982) afirma que é nela que está “a grande escola da vida” que nela há a junção do material e do espiritual é onde há uma ruptura e desconcerta da mentalidade cartesiana habituada a categorizar e separar tudo de forma bem definida. A tradição oral pode ser ao mesmo tempo ciência, religião, iniciação à arte, história, entretenimento, recreação e fala ao homem de forma clara, entendível, ao seu alcance, de forma que esse entendimento se revela de acordo com suas aptidões e habilidades inatas.

Em outra vertente, das relações afetivas, há estímulos em que o acolhimento coletivo, a empatia de grupo, permite o exercício continuado da alteridade e da troca de “subjetividades latenizadas” (o não dito ou manifesto) que são expressados simbolicamente por esse encontro vivencial em que a tradição oral, com as suas possibilidades performáticas, traz significantes e (a)fazeres que,

certamente, apresentam-se como elos facilitadores da aproximação desde a criança ao idoso no mesmo momento-espço. Sugere uma forma de “liturgia festiva” provocadora de encantamentos e aglutino de emoções, sentimentos e de compreensão de si e do outro; as prosas e conversações coletivas expõem singularidades e idiosincrasias.

Segundo pesquisas de Martin Seligman (2009), a pessoa necessita entrar em contato com seus valores profundamente enraizados e viver com aquilo que é mais importante para si. São valores que darão a base de sustentação de todas as suas escolhas (SELIGMAN, 2009).

Este encontrar e compartilhar sentimentos e percepções entre e com pessoas, estabelece valores postos em um passado (re)memorizado quanto em uma contemporaneidade (tempo presente), no sentido de uma razão e significado humano comum: a busca da felicidade; para isso ele necessita ter prazer, ter engajamento e significado naquilo que faz vislumbrando escolhas que julga ser de extrema importância para alcançar a felicidade tão buscada.

Recantos de vivências e convivências afetivas coletivas é um lugar de efetivação de trocas validativas, de reconhecimento do “*eu em você, eu em tú*”, no qual Martin Buber (2001), em sua obra “*Eu-Tu*”, leva o leitor a refletir a respeito da relação dialógica imediata que pode se estabelecer entre iguais em que o ato do encontro com o outro, do qual afirma que é uma celebração essencial para a reciprocidade e para a troca de experiências e conhecimento; vital à ontologia humana e que tem no “face-a-face” a validação da existência e validação do ser, “do eu em você e você em mim”. Uma frase que talvez ilustre bem tudo isso é: “toda a verdadeira vida é encontro” (BUBER, 2001).

Retornando ao Rose: Lugar de Afetos de uma Narrativa Inacabada...

Tentando finalizar este artigo e alinhar o final desta construção textual, lembro-me de uma música composta por Dona Maria José Dantas das Mercês, Dona Baia como gosta de ser reconhecida, uma das mestras da oralidade do Assentamento do Rose. A composição alude um sentimento que descreve parte da luta pela conquista da terra: da posse e fixação deles no Rose. A parte inicial é o recorte que faço aqui, quando diz: *"Quando eu cheguei no Rose, cheguei de pé-no-chão..."* (IMAQ, 2017).

Retomando o caminho, a estrada para Rose, neste meu retorno, no Carnaval de 2019, penso que saí de lá há anos passados com a sensação de estar com os "pés mais fincados no chão". Sensação esta que impõe uma série de pensamentos, desejos e movimentos em função de dar continuidade a muito do que foi vivido junto a um coletivo de pessoas tão singulares e de rico saber. Penso em uma segurança, insegura, que resultou em responsabilidades e compromissos autoimpostos que permearam e construíram lembranças e memórias que me desafiavam a ser um ser humano melhor.

No caminho de volta para o Rose, agora "com os pés-fora-do-chão", sou tomado pela emoção do retorno e da expectativa de reencontrar afetos tão raros que despertam sentimentos passados e desejo de construção de novos. Relembro das dificuldades encontradas no início das nossas andanças em 2004, dos fracassos, teimosias, conquistas e reconhecimentos...

De volta ao caminho do Rose, a profusão de lembranças logo dão lugar a uma alegria imensa em reencontrar meus afetos tão caros e ser recepcionado pelas mulheres do Grupo Rosas Vivas⁹; mestras da cantoria popular e que são protagonistas da minha dis-

⁹ Grupo de cantoria composto por 10 mulheres do Assentamento do Rose, que foi originário das atividades do IMAQ na comunidade entre os anos de 2004/2012. Em Setembro de 2010, gravaram seu 1º CD com 15 músicas autorais pelo selo do IMAQ Cabeça-de-Frاده. Compõem músicas que fazem alusão ao cotidiano agrário, a feminismo e memórias tradicionalista ancestrilizadas.

sertação, que estavam à espera para esse encontro de articulação e mobilização de alguns afazeres do Grupo o qual colaborei na fundação e foco da minha pesquisa de mestrado.

Depois desta reunião muito proveitosa, busco por informações do meu amigo Zé de Souza que soube estar se recuperando de um AVC (acidente vascular cerebral) que havia comprometido muito sua saúde e interação com os Griôs Sisaleiros. Sou levado ao reencontro com Seu Zé de Souza que acontece em sua casa onde sou recebido com um sorriso largo e sincero, seguindo de um abraço longo e afetuoso que logo dá lugar ao reavivamento de memórias e lembranças passadas.

Seu Zé nos fala da sua doença, de seus impeditivos e planos interrompidos. Contudo, o “maior mentiroso da região” muda o rumo da nossa prosa com mais um dos seus causos e contos hilários que provoca gargalhadas nos presentes. Com muita satisfação e orgulho, conta de como sua netinha de 4 anos está “seguindo seus passos...” e se tornando uma eximia contadora de história! Sai da casa de Seu Zé de Souza tomado por uma emoção e sentimento de que o tempo construiu e reafirmou afetos em comum!

Nestes 5 últimos parágrafos, uma percepção memorialista eclode tendo como referencial a fábula de Seu Zé “O Casamento de Dona Barata”, as fábulas permeiam e trazem mensagens subliminares de superação e lição de vida, na qual faço uma conexão de como essa narrativa em especial ganhou novos lugares e atingiu vários outros ouvintes no Brasil. Em uma matéria longa exibida pelo Programa Globo Rural¹⁰, em Agosto de 2003, na qual destaca os “Griôs Sisaleiros” e a preservação da memória, que dá um destaque ao Seu Zé de Souza enquanto um personagem que aprece em sua performance narrativa do “Casamento de Dona Barata”, sequenciada pela dramatização da fábula feita pelas crianças do Assentamento e registro da reportagem do Globo Rural. A narrativa ganha

¹⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2013/08/na-ba-griods-preservam-memoria-e-historia-oral-de-seus-povos.html>.

uma nova leitura, saindo da palavra falada para a dramaturgia audiovisual, possibilitando o reforço do registro mnemônico.

Esse evento em especial, lança um olhar diferenciado para um contexto historicamente destituído de garantias direitos básicos e fundamentais de cidadania plena e, que, neste momento em que um “outro institucional”, no caso a Rede Globo, lança uma luz para um fazer cultural popular tradicionalista, inspirando nestes atores uma potência individual e coletiva que transcende do seu lugar de fala e ganha outros espaços de visibilidade e reconhecimento ampliado.

O acesso a estes acervos socioculturais presentes nas comunidades rurais da região do sisal, em especial no Assentamento do Rose, seguramente estão despertando o interesse de pesquisadores na produção de documentos institucionais (relatórios, gravações, entrevistas, fotos, artigos, projetos de pesquisas, dissertações, etc.), abrigando registros técnicos/científicos de um “modus vivendi” de pessoas e grupos distintos que se dispuseram a celebrar a palavra a narrativa poética, ligando percepções, sentimentos, emoções e experiências vividas em comum. Notabiliza-se como um contexto provocador de reflexões difusas e abre caminhos para novas possibilidades de relações intra e interpessoal: entre o eu-tu, nós e o mundo.

É neste sentido também, que o arcabouço contextual ora ilustrados e descritos, suscita um olhar para estes personagens e entes comunitários que são compartilhantes de um espaço (lugar) e tempo de vivências das tradições orais; das narrativas poéticas; das performances individuais e coletivas em que, a palavra e a voz performatizadas, produzem memórias difusas e desenvolvem fatores intervenientes; nossos processos desenvolvimento de habilidades sociais (empatia, respeito, cooperação, solidariedade, alteridade, etc.), fundamentais para construção de marcos civilizatórios sociais tão fundamentais às relações humanas.

Referências

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*. I; metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO, 1982, p. 181-218.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

BOAL, Augusto. *A Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

COSTA, E. S. Narrativas Orais na Contemporaneidade: Conexões e Fissuras. Artigo publicado no livro *Modos de ler: oralidades, escritas e mídias*, organizado por Verbena Maria Rocha Cordeiro e Elizabeth Gonzaga Lima. Curitiba: Arte & Letra, 2014.

GODOY, R. Memória. In VALLE L. E. L.R. *Temas Neuropsicologia e Aprendizagem*. 3. ed. Ribeirão Preto: Novo Conceito. 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. SP: Edições Vértice. Editora Revista dos Tribunais, 1990.

IMAQ. Instituto Maria Quitéria. *Projeto Expressões Sertanejas*. Feira de Santana-Ba., IMAQ, 2005.

IMAQ. Instituto Maria Quitéria. *Projeto Griôs Sisaleiros*. Feira de Santana-BA: IMAQ, 2007.

IMAQ. Instituto Maria Quitéria. *Projeto Recriando e Criando Lendas e Mitos*. Feira de Santana-BA: IMAQ, 2007.

IMAQ. Instituto Maria Quitéria. *Acervo e Memorial Iconográfico Grupo Rosas Vivas (fotos, vídeos, entrevistas e transcrições de contos, fabulas e histórias)-Cantoria Popular de Mulheres da Comunidade do Rose – Feira de Santana-BA: Selo Cultural Cabeça-de-frade /IMAQ, 2017.*

MORENO. J. L. *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

JUNG. Carl G. *A Natureza da Psique*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

LIMA. José Roque Saturnino de. Colono assentado poeta, cordelista e contador de causos. Griô aprendiz, pelo Projeto Griôs Sisaleiros, coordenador de oficinas de ludo-culturais diversas inseridas no acervo cultural no Assentamento do Rose. Entrevista concedida a Edisvânio do Nascimento Pereira. Acervo e Memorial Iconográfico do IMAQ- Instituto Maria: Feira de Santana-Ba, 2017.

REILY, Suzan. Música e a pratica da Memória. Em Revista Música e Cultura no. 9. 2014.

ROGERS, Carl. Tornar-se pessoa. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SELIGMAN, M.E.P. Felicidade Autêntica: Usando a Psicologia Positiva para a realização permanente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a "literatura" medieval. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

[Recebido: 22 jun. 2019 — Aceito: 10 ago. 2019]

LAS NARRACIONES ORALES, ENTRE LA FICCIÓN Y LA LEYENDA

Ángel José Málaga Diestro¹

Resumo: à luz dos estudos das poéticas orais, o texto narra o repertório da tia-avó do autor, a qual costumava contar-lhe histórias de terror. Durante as linhas que seguem, apresenta-se o conceito de lenda, na tentativa de compreender como funciona a cultura popular em comparação aos recursos necessários para considerá-las como literatura ficcional.

Palavras-Chave: Narrativas orais. Literatura ficcional. Memórias.

THE ORAL NARRATIONS, BETWEEN THE FICTION AND THE LEGEND

Abstract: based on the studies of oral poetics, the text contains the narratives of the author's great-aunt, who used to tell him horror stories. During the following lines, the concept of legend is presented, in an attempt to understand how popular culture works in comparison to the resources needed to consider them as fictional literature.

Keywords: Oral narratives. Fictional literature. Memoirs.

Entre la ficción y la leyenda

Cuando era niño, en un pueblo de Arequipa llamado Yarbamba, que está muy alejado de la ciudad y conserva tradiciones milenarias, vivía una tía abuela mía muy querida y muy viejita y muy famosa por contar relatos de terror sobre aparecidos, brujas, almas en pena, duendes, etc. Un día, mis hermanos y primos menores me pidieron que hablara con ella para que nos dé una sesión de sus

¹ Autor del libro de cuentos "Final del viaje". Estudió Narrativa Básica, Intermedia y Avanzada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

famosos cuentos. Fuimos a buscarla una noche de luna llena. Cuando tocamos la puerta de su casa, ella salió a recibirnos con mucho cariño, como siempre nos trataba, particularmente a mí que era el nieto mayor de su hermana, mi abuela Guillermina.

Nos invitó un postre de calabaza muy rico preparado por ella misma. Luego, ya sentados en la mesa y al ver nuestras caras inquietas, nos preguntó a qué debía el honor de nuestra visita. Yo le dije que habíamos venido para que nos contase sus famosos cuentos de terror. Entonces, dando una mirada a los más pequeños, me dijo:

— Pero ellos se van a asustar, después no van a poder dormir.

— No te preocupes, tía — le respondí — ellos saben que son solo cuentos, que no son reales las historias que tú cuentas.

Entonces, como nunca antes ni después en mi vida, vi que su rostro amable y bondadoso adquirió un rictus de ira. Me miró directamente a los ojos y me dijo:

— O sea, tú crees que yo soy una mentirosa. Por si acaso, las historias que yo cuento son absoluta verdad.

Después, con los años, lo pude entender. Esas historias que, para nosotros, niños de ciudad, eran fantasías, inventos de la tía abuela, porque quién va a creer que ciertos días y a ciertas horas las brujas del pueblo salían a volar en sus escobas, o que una noche muy cerrada mi tía abuela vio en persona al mismo diablo, para ella eran reales. Este recuerdo de mi tía abuela me vino de pronto durante las clases del Seminario Internacional, literaturas comparadas, el núcleo brasileño y las literaturas de América Latina “Poéticas orais e comunidades narrativas” a cargo de la doctora Edil Silva Costa.

Y me pregunté si todas estas historias orales que se cuentan en esos pueblos alejados de las ciudades y que se transmiten de generación en generación tienen muchas cosas en común en nuestros países de Latinoamérica. También me pregunté si para esos contadores de historias, lo que cuentan no es ficción, sino que creen que las cosas que relatan son reales, entonces muchas de esas historias

que para nosotros son literatura porque son, o asumimos que son, ficción, para ellos son leyendas, que no llegan a ser literatura por carecer del elemento ficcional. Entonces, para que estas narraciones sean leyenda o literatura, va a depender del lugar del lector o escucha en relación a lo narrado.

En la cultura occidental, la noción habitual de ficción se ha basado en la de mimesis, por lo que se ha considerado que la ficción es la imitación o simulación de la realidad, entonces, al escuchar estas narraciones orales fantásticas las asumimos como ficción en relación directa con la verosimilitud y el pacto que hacemos con nosotros mismos para disfrutar de estos relatos, pero este proceso no se daría en las personas que habitan en lugares rurales en donde asumen, por varios factores, que estas narraciones son reales.

Lo que la llamada cultura popular considera verdadero, nosotros lo calificamos de pura ficción, y pretendemos separar lo natural de lo sobrenatural. Lo que me pregunto es con qué autoridad nosotros podemos hacer esto de asumir algo como ficción o como sobrenatural. Pero, algunas teorías literarias de tipo formalista, que se centran en el estudio del texto, no consiguen resolver, en la práctica, las diferencias entre realidad y ficción; “el análisis formal de los textos no puede discriminar por sí solo su consideración ficcional” (POZUELO YVANCOS, 1993, p. 179), porque, en realidad, el problema de la ficción no es de naturaleza literaria, sino filosófica.

La tía abuela insistía en la veracidad de sus historias y se incluía entre los espectadores de los episodios, incluso el más difícil de creer. Yo, sencillamente no puedo creer que ella se encontrara directamente con el diablo y que este tenía la cabeza de un toro y botaba llamaradas de fuego por las narices. Entonces acá entra el concepto de leyenda para explicar esto. O sea, estamos ante narraciones que son consideradas verdaderas por sus narradores, bien porque ellos mismos han contemplado los hechos, bien porque así lo dice la tradición, que es la verdad transmitida por los antepasados; sin embargo, cuando confrontamos los hechos con la realidad, comprobamos que no resisten la aplicación de criterios de verdad,

que es imposible que mi tía abuela presenciara al diablo de esa manera; en definitiva, que es falso.

Concluimos, entonces, que lo que se nos cuenta ahí “es simbólico”, como dice Sperber (1978); que, a través de este episodio del relato, se expresa una creencia generalizada en las sociedades tradicionales: la presencia del demonio.

Por supuesto, las leyendas son narraciones ficticias, pero no se pueden asimilar a la pura ficción del cuento, por ejemplo. Sus emisores las consideran actos de habla verdaderos; de acuerdo con su intención comunicativa, deberíamos considerarlas narraciones no ficticias, históricas. Al ocupar en la vida social el estatus de narraciones históricas, y mientras permanecen como tales, tienen la fuerza de las creencias; para el antropólogo, lo más importante es su simbolismo. Me alegra saber, como apunta (SILVA; ARAÚJO, 2013, p. 116), que mi tía abuela está dentro de esa “mayoría de narradoras femeninas, principalmente, cuando se trata de cuentos de encantamiento”.

Asimismo, he vuelto a ver a mi tía abuela en la imagen de algunas narradoras de los videos vistos en clase: sus gestos, su énfasis, sus cambios de voz, porque “el narrador es un instrumento. Él presta su voz y su cuerpo entero para transmitir la memoria colectiva, generosamente” (SILVA; ARAÚJO, 2013, p. 116).

Pero, no solo está el hecho de que los narradores de estas leyendas folclóricas o populares las consideren ciertas o reales, sino que esto está condicionado por otros factores más importantes que tienen que ver con las características de toda leyenda como la preservación, tal vez estos narradores piensen que si asumen un valor ficticio en sus narraciones estas puedan perder algún valor, así que se convierten en celosos guardianes de esta tradición, ya que los principales valores de esa comunidad están ligados, muchas veces, a esa narraciones populares. Ahora comprendo a mi tía abuela, su gran molestia hacia mí por sugerir la “ficcionalidad” de sus relatos dieron blanco en lo más profundo de su ser como guardiana de esos relatos.

Sin embargo, para mí, que estuve, de algún modo, alejado de los personajes que participaban de los relatos de mi tía abuela (otros tíos, vecinos del pueblo, etc.) esas leyendas siempre serán ficción, porque “Los dominios de la ficción, entonces, no necesariamente están decretados como tales desde el comienzo de su existencia. Más bien, la ficción, en la mayoría de los casos, es una propiedad históricamente variable” (PAVEL, 1986, p. 101).

En efecto, con el pasar del tiempo, esos relatos han ido perdiendo los lazos que los unían al mundo real, esa capacidad referencial se ha visto resquebrajada, porque “el origen de la ficción reside en la pérdida del vínculo referencial entre los personajes y los acontecimientos descritos en un texto literario y sus contrapartes reales”. (PAVEL, 1986, p. 101). Para mí, y para cualquier persona de la ciudad esas leyendas constituyen relatos, cuentos, literatura oral.

Conclusión

Ahora lo sé: las leyendas se transmiten de generación en generación, en forma oral y su función es sustentar las creencias de una cultura o comunidad y son un elemento esencial en la conformación del pensamiento de los pueblos porque transmiten valores éticos y sociales. La palabra leyenda procede del latín *legenda* y significa “lo que debe ser leído”. Tiene un papel importante en el establecimiento de los valores de las culturas que la producen y plantea una enseñanza. Los narradores orales son los responsables de preservar eso y tanto ellos como sus sucesores, van a considerar a sus narraciones como reales dándoles el valor de leyendas, lo que, sin embargo, para las personas de las urbes, alejados de esa realidad, las vamos a considerar ficción.

Referencias

SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo, 2002.

SPERBER, D. *El simbolismo en general*, Barcelona, Promoción Cultural S. A. 1978.

PAVEL, Thomas. *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila, 1995

POZUELO YVANCOS, J. M. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

SILVA, E & ARAÚJO, D. *Por uma cartografia das poéticas da voz na Bahia: Métodos de registro e interpretação*, Número temático: Metodologias de pesquisa em ciências sociais e humanas. A Cor das Letras — UEFS, n. 14, 2013.

[Recebido: 13 mar. 2019 — Aceito: 15 maio. 2019]

¿NAYMLAP O ÑAM-LA, PADRE DE COMPAÑAS O AVE DE AGUAS? ORALIDAD, LEYENDA E HISTORIA EN LA MISCELÁNEA ANTÁRTICA DE MIGUEL CABELLO VALBOA

Rodrigo Sarmiento Herencia¹

Resumo: Cuando Miguel Cabello Valboa vino hacia América, lo hizo inspirado en los cuentos que escuchara sobre las aventuras que se vivían en el «nuevo continente». Su vena literaria lo llevó a escribir algunas obras, entre las que se destaca la *Miscelánea Antártica*, en la cual propusiera el autor la feliz comunión entre el pasado americano y la tradición judeocristiana. Más allá del éxito que alcanzara el ambicioso proyecto, nos interesa en el presente artículo plantear una nueva lectura del libro, o al menos de un fragmento de este dedicado a la leyenda de Naymlap, mítico fundador de una de las culturas más importantes del Perú Antiguo. Aplicando las enseñanzas de Paul Zumthor y contrastando la historia presentada por Cabello Valboa con otra leyenda similar, recogida posteriormente en la misma área geográfica, esperamos comprobar el triunfo de la tradición oral americana frente a la aplastante tradición escrita europea.

Palavras-chave: Perú Antiguo. Crónicas. Siglo XVI. Oralidad. Folclor.

NAYMLAP OU ÑAM-LA? PAI DE EMPRESAS OU AVE DE ÁGUAS? ORALIDADE, LENDA E HISTÓRIA NA MISCELÁNEA ANTÁRTICA DE MIGUEL CABELLO VALBOA

Resumo: Quando Miguel Cabello Valboa chegou à América, ele o inspirou nas histórias que ouviu sobre as aventuras que estavam acontecendo no "novo continente". Sua veia literária o levou a escrever algumas obras, dentre as quais se des-

¹ Docente a tiempo parcial (Facultad de Comunicaciones) Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas: Lima, PE. Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana (Facultad de Letras y Ciencias Humanas) Education Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima, PE.
Endereço eletrônico: rodrigo.sarmiento@unmsm.edu.pe.

taca a Miscelânea Antártica, na qual o autor propunha a feliz comunhão entre o passado americano e a tradição judaico-cristã. Além do sucesso do ambicioso projeto, neste artigo, estamos interessados em propor uma nova leitura do livro, ou pelo menos um fragmento dedicado à lenda de Naymlap, o mítico fundador de uma das culturas mais importantes do Peru antigo. Aplicando os ensinamentos de Paul Zumthor e contrastando a história apresentada por Cabello Valboa com outra lenda semelhante, coletada posteriormente na mesma área geográfica, esperamos verificar o triunfo da tradição oral americana contra a esmagadora tradição escrita europeia.

Palavras-chave: Peru antigo. Crônicas. Século XVI. Oralidade. Folclore.

Introducción

Aproximadamente a cincuenta y dos kilómetros de Málaga, en la comarca de Antequera, comunidad de Andalucía, España, se ubica el pueblo de Archidona. Con vestigios que señalan una ocupación humana al menos desde el Paleolítico Inferior, su tierra albergó fenicios, romanos, árabes y cristianos en una rica y larga historia que ha dotado al entrañable pueblo de un nutrido folclor. Así, fueron famosas las veladas de troveros que se llevaban a cabo al menos desde la Edad Media, donde se batían los poetas populares cantando e improvisando coplas (MORENO MARTÍN, 2011, p. 174-175). No es de extrañar, pues, que en esta cuna de narradores naciera en 1535 el célebre escritor Miguel Cabello Valboa.



Ilustración 1. *Archidona*. Grabado de Georgius Houfnaglious (1564).

Hombre de su tiempo, fue un verdadero humanista, como anota el famoso bibliógrafo peruano, Alberto Tauro, “por cifrar su virtud en la acción y el saber, por su claro amor a las inquietudes y las pasadas huellas del hombre, y aún por haber sacrificado a la verdad el elegante vuelo de su estilo” (1948, p. 195). Aunque es poco lo que se sabe de su vida, gracias a los escritos que sobrevivieron al tiempo, algunas cartas que envió al rey y una crónica de los agustinos en el Perú (FIRBAS, 2013, p. 81), se ha podido reconstruir una parte de su biografía.²

Durante su juventud, Cabello se unió a los ejércitos de Felipe II y a los 23 años se encontró, tras la batalla que puso fin a la guerra entre Francia y el Imperio Español, en el mismo pueblo de Gravelinas, donde fuera hospedado por un viejo vecino quien le contó historias de las remotas tierras americanas, marcando su futuro destino. Así, en 1566, luego de seguir los necesarios estudios religiosos en su natal Málaga en pos de una vocación evangelizadora que le permitiera recorrer el nuevo continente, partió el futuro escritor en la aventura de su vida.

Es así que, tras un tiempo residiendo en Bogotá — donde se entrevista con el conquistador Gonzalo Jiménez Quesada Rivera —, Cabello Valboa llega a Quito en diciembre de 1574 y es ahí donde, dos años después, comienza a escribir los primeros borradores del libro que nos convoca en el presente estudio, su *Miscelánea Antártica* (TAURO, 1948, p. 171-172).

² Paul Firbas reproduce una carta al rey firmada en febrero de 1578 donde el mismo Cabello resume su vida: “y como yo no heredase de mis mayores sino sola esta leal inclinación y justo deseo de siempre servir a vuestra majestad, éste me sacó de mi patria en mis primeros años y llevó a vuestra corte real, residiendo en Valladolid el año de cincuenta y cinco y conociendo yo que el ocio cortesano no levantaba en renombre a los que en vuestro servicio lo deseaban tener, con el capitán don Rodrigo de Bazán, natural de Toro, pasé en Flandes y vuelto a mi tierra al tiempo que vuestra majestad tengo referido, el poco patrimonio que me había quedado gasté en estudios. Pasé a estas indias occidentales y en el obispado de Quito me ordené sacerdote, para poder mejor servir a dios nuestro señor y a Vuestra Majestad, lo cual creo se hace en la prosecución del viaje en que quedo ocupado” (FIRBAS, 2013, p. 80).

El proyecto antártico de Cabello Valboa



Ilustración 2. Portada del código de la Universidad de Texas, ausente en el manuscrito guardado en la Biblioteca Pública de Nueva York (Cabello Valboa, 1951, p. IX).

La primera de su género en haber sido escrita en territorio americano (DE MORA, 2017, p. 260), la historia del manuscrito original es igual de enmarañada como su propia naturaleza. Gracias a las notas introductorias del historiador, Dr. Luis E. Valcárcel — quien estuviera a cargo junto con el Instituto de Etnología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

de la edición publicada en 1951-, sabemos que en 1629, el texto original se hallaba en la biblioteca del conde-duque de Olivares. A su muerte, la viuda terminó dispersando la colección, entre vendiéndola y obsequiándola a conventos, bibliófilos, anticuarios y extranjeros. A inicios del siglo XIX, la *Miscelánea* estuvo en manos del abogado Andrés de Brizuela y luego en el monasterio de Monserrat de Madrid para después ser adquirida en 1893 por el erudito mexicano Joaquín García Icazbalceta. En 1938, esta obra junto al resto de su archivo y biblioteca fueron comprados por la universidad de Austin (CABELLO VALBOA, 1951, p. XIV-XV). Pero no va a ser de ese manuscrito guardado en Texas de donde salió la edición de 1951, sino de un códice que le perteneció al francés Henry Ternaux Compans hasta que alrededor de 1850 pasara a ser “propiedad de Obadiah Rich, quien formó la famosa Rich Collection, comprada por James Lenox, de Nueva York” (CABELLO VALBOA, 1951, p. XIV). Cuando en 1896 se fusionaron las bibliotecas Astor y Lenox con el archivo de la Tilden Foundation, el manuscrito, junto con el resto de la colección, conformaron la Biblioteca Pública de Nueva York, propietaria desde entonces del códice.

En efecto, el carácter enredado de la *Miscelánea Antártica* revela un poco de su propia historia y de la vida de su autor. Como apunta la Dra. Carmen de Mora, Cabello “mezcló en su obra cuestiones y sucesos pertenecientes a la historia universal y del continente americano, como el origen de los primitivos habitantes de América y la historia de los reyes incas, con leyendas novelescas y de carácter amoroso” (DE MORA, 2017, p. 261). Pero, no se trataría tampoco de un proyecto descabellado. Al respecto, Catherine Poupeney propondrá que para el éxito de la empresa literaria en la que se ha embarcado, “Cabello Valboa se ve necesariamente obligado a recurrir a estrategias de escritura que mitiguen la monotonía de la mera acumulación de datos” (POUPENEY, 2005, p. 327). El libro sería más que simplemente una mezcla de escritos. Como apunta Isaías Lerner, responsable de la edición que acusa basarse fielmente en el manuscrito guardado en Texas, a partir del título mismo:

“la palabra *miscelánea* tomada directamente del latín en su significado de «mezcla de escritos» delataba una voluntad erudita y humanista... También es cultismo latinizante *antártica* que en el sentido de «perteneciente al hemisferio sur» ... Todo ello indica claramente la intención cultista de Cabello Valboa y el lector o receptor para quien escribe el libro” (LERNER, 2010, p. 139).

Dicha intención cultista, según Lerner, propondría una forma distinta de entender el pasado del continente americano para poder entender los tiempos actuales. El propósito de Cabello era claro, “confirmar lo que la experiencia de su vida en América le había permitido imaginar: que los primitivos habitantes de América habrían llegado por tierra y cortas navegaciones entre islas desde el norte del continente”, pero para lograrlo era necesario que su tesis se articule dentro de la historia mundial, hasta entonces cimentada en sus propias leyendas y creencias, entre las cuales “la autoridad de la Biblia era incuestionable” (LERNER, 2010, p. 143-144).

Por ello, Cabello Valboa optaría por basarse en la *Biblia Políglota* de Amberes, editada por el erudito Benedicto Arias Montano y patrocinada por Felipe II, ya que “hauiéndolo hallado y leído, y releído entendi clara y aviertamente, dar el clarissimo D’. Montano a estos Indios el mismo origen que yo les auia imaginado: y que hacia padre de estos linages a el Patriarcha Ophir...” (CABELLO VALBOA, 1951, p. 7). En efecto, como aprecia Lerner, en la segunda parte de la *Miscelánea*, el autor construirá la propuesta que identifica a los primeros americanos con los descendientes de Noé, apoyándose en datos tomados de Arias, como la correspondencia de la cordillera de los Andes con el monte Séfer (LERNER, 2010, p. 145-147).³

Valcárcel repara también en la erudición de Cabello y le reconoce haber leído a Heródoto, Pitágoras, Demócrito, Empédocles, Píndaro, Platón, Aristóteles, Diodoro, Cicerón, Séneca, Lucano, Marco Varrón, Tito Livio, Claudiano, Propercio, Plinio, Strabón,

³ Montaña de la península del Sinaí donde, según la biblia, acamparon los hijos de Israel durante el Éxodo (Números 33:23-24 Biblia Latinoamericana).

Julio César, Pomponio Mela, Josefo, San Agustín, San Antonio de Florencia, Rodrigo Osorio, Florián de Ocampo, Gaspar Vilela, Luis de Caoens, Antonio de Nebrija, Lope de Barrientos, San Isidro, el Rey Alfonso el sabio, San Antonio, Alexio Vanegas, Juan del Caño, Hernán Pérez de Castañeda y un largo etcétera. Para abarcar los aspectos históricos del Perú, por otra parte, Cabello solo tuvo disponible a su alcance la lectura de Cieza de León, Polo de Ondegardo, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Pedro Mártir de Angleria, así como los manuscritos de Juan de Valboa y Cristóbal de Molina (CABELLO, 1951, p. xxxvi).

Pero sumó Cabello a su ambiciosa empresa intelectual todavía una fuente más, una en la que siempre confié, además — si recordamos el episodio en Gravelinas, donde se inspiró para comenzar la aventura americana a partir de los cuentos que escuchara de su casero (TAURO, 1948, p. 171) —, las fuentes orales. Así, pues, acudió a Mateo Yupanqui Inca, vecino de Quito, para averiguar sobre el fin de los incas, razón por la cual en la tercera parte abundan los detalles sobre Túpac Yupanqui, Huayna Cápac y la guerra entre Huáscar y Atahualpa (DE MORA, 2017, p. 261-262)⁴. Del mismo modo, aprendería de Martín Marro Chumbi, descendiente de los señores Capac Chimor⁵, la leyenda de Naymlap (De Mora, 2017, p. 262), que nos convoca en este artículo y de la cual nos ocuparemos a continuación.

Naymlap, padre de Compañías

Recogida por Cabello Valboa en 1581 durante su estancia en Túcume, centro urbano ubicado en el actual departamento de Lambayeque, la leyenda narra la llegada vía marítima del caudillo Naymlap, describe a su séquito y su trascendencia, linaje al que

⁴ Túpac Yupanqui y Huayna Cápac fueron de los últimos gobernantes del imperio Inca antes de que se desate la guerra por el poder entre Huáscar y Atahualpa, hacia la tercera década del siglo XVI, cuando la empresa conquistadora de Pizarro irrumpió en la historia del Perú Antiguo.

⁵ Gobernantes de Chimú, cultura que se desarrolló en la costa norte del Perú entre los siglos XI y XV.

pertenecerían el mismo Marro Chumbi y su padre. Reproducimos en seguida el texto original de Cabello Valboa:⁶

“Dicen los naturales de Lanbayeque (y con ellos conforman los demas pueblos a este valle comarcanos) que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Piru con gran flota de Balsas un padre de Compañas, hombre de mucho valor y calidad llamado Naimlap y consigo traia muchas concubinas, mas la muger principal dicese auerse llamado Ceterni trujo en su compañía muchas gentes que ansi como á capitan y caudillo lo venian siguiendo, mas lo que entre ellos tenia mas valor eran sus oficiales que fueron quarenta, ansi como Pita Zofi que era su trompetero ó Tañedor de unas grandes caracoles, que entre los Yndios estiman en mucho, otro Ñina cola que era el que tenía cuidado de sus andas y Silla, y otro Ñinagintue a cuió cargo estaua la vevida de aquel Señor a manera de Botiller, otro llamado Fonga sigde que tenia cargo de derramar polvo de conchas marinas en la tierra que su Señor auia de Pisar, otro Occhocalo era su Cocinero, otro tenia cuidado de las unciones, y color con que el Señor adornava su rostro, a este llamauan Xam muchec tenía cargo de bañar ál Señor Ollopcopoc, labrava camisetas y ropa de pluma, otro principal y muy estimado de su Principe llamado Llapchiluli, y con esta gente (y otros infinitos oficiales y hombres de cuenta) traia adornada, y autorizada su persona y casa.

Este señor Naymlap con todo su repuesto vino á aportar y tomar tierra á la boca de un Rio (aora llamado Faquisllanga) y auiendo alli desamparado sus balsas se entraron la tierra adentro deseosos de hacer asiento en ella, y auiendo andado espacio de media legua fabricaron unos Palacios á su modo, a quien llamaron Chot, y en esta casa y palacios convocaron con devocion barbara un Ydolo que consigo traian contra hecho en el rostro de su mismo caudillo, este era labrado en una piedra verde, a quien llamaron Yampallec (que quiere decir figura y estatua de Naymlap). Auiendo vivido muchos años en paz y quietud esta gente y auiendo su Señor,

⁶ Presentamos la transcripción literal, respetando la ortografía y gramática del original, por considerarlo importante para su correcta y sensible lectura.

y caudillo tenido muchos hijos, le vino a tiempo de su muerte, y porque no entendiessen sus vassallos que tenia la muerte jurisdiccion sobre el, lo sepultaron escondidamente en el mismo apostento donde auia vivido, y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) auia tomado alas, y se auia desaparecido. Fue tanto lo que sintieron su ausencia aquellos que en su venida lo auian seguido que aunque tenian ya gran copia de hijos, y nietos, y estauan muy apasionados en la nueva y fertil tierra lo desampararon todo, y despulsados, y sin tiento ni guia salieron a buscarlo por todas partes, y ansi no quedo por entonces la tierra mas de los nacidos en ella, que no era poca cantidad porque los demás se derramaron sin orden en busca de el que creian auer desaparecido. Quedo con el Ymperio y mando de el muelo Naymlap, su hijo mayor Cium el qual casó con una moza llamada Zolzoloñi: y en esta y en otras concubinas tubo doce hijos varones que cada uno fue padre de una copiosa familia, y auiendo vivido y señoreado muchos años este Cium, se metio en una bobeda soterriza, y alli se dejo morir (y todo a fin de que a su posteridad tuviessen por inmortal y diuina)” (CABELLO, 1951, p. 327-328).

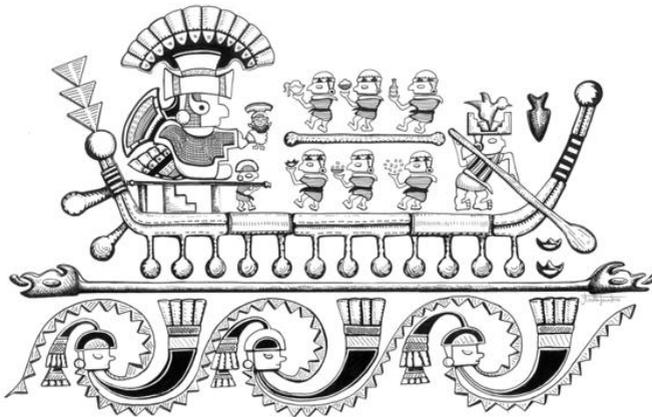


Ilustración 3. Llegada de Naymlap a la boca del río Faquisllanga. Ilustración de Fiorella Franco Tosso.

Para analizar a detalle este texto de Cabello Valboa, vamos a recordar de Paul Zumthor, quien afirmaba la posibilidad de establecerse la oralidad de un texto conservado por escrito basándose en los indicios anecdóticos — contenidos bajo formas de citas y presentados como préstamos de la tradición oral —, los formales — resultado de procedimientos estilísticos unidos al uso de la voz — y otros más problemáticos que “buscan a veces en las alusiones que se considera que contiene el texto a los diversos acontecimientos y que nos remitirían a unas circunstancias que implican una transmisión oral” (ZUMTHOR, 1991, p. 63).

Para el caso de los indicios anecdóticos que refiere Zumthor, en la leyenda de Naymlap versada por Cabello encontraremos uno precisamente al comienzo: “Dicen los naturales de Lanbayeque”. De esta manera, se establece instantáneamente el origen y naturaleza del relato. Curiosamente, a pesar de que la leyenda le fuera contada por el cacique Martín Marro Chumbi, Cabello la representará en la *Miscelánea* como un relato plural, una leyenda popular. De los indicios que califica como problemáticos, vamos a ubicar en el texto los que develan circunstancias que implican transmisión oral. Por ejemplo, cuando Cabello comenta que los hechos sucedieron en “tiempos muy antiguos que no saben numerarlos”, queda claro que la pregunta por una fecha fue hecha a interlocutores quienes no pudieron responder. De igual manera, en la oración donde se refiere el nombre de la compañera de Naymlap, el verbo contextualiza la afirmación: “la muger principal dicese auerse llamado Ceterni”. Igualmente, cuando nombra al séquito e indica sus cargos, la enumeración atropellada y las fórmulas desordenadas parecieran representar directamente a la palabra hablada.

Por otro lado, vale la pena extraer del relato las participaciones del narrador dentro que pueden estar entre paréntesis o no y que permiten al autor ahondar en explicaciones, por ejemplo al explicar el alcance poblacional de Lambayeque —“ y con ellos conforman los demas pueblos a este valle comarcanos” —, al referirse a los pututus, instrumentos musicales del Perú Antiguo — “tañedor de unas grandes caracoles, que entre los Yndios estiman en mucho”

—, al nombrar el lugar donde desembarca el caudillo —“un Rio (aora llamado Faquisllanga)” — o al traducir el significado de Yampallec — “que quiere decir figura y estatua de Naymlap” —. De manera similar, podemos intuir su desconcierto cuando describe las huacas como “unos Palacios á su modo”, sobre todo si pensamos en la arquitectura de las Pirámides de Túcume, complejo arqueológico conformado por extrañas pirámides de barro.

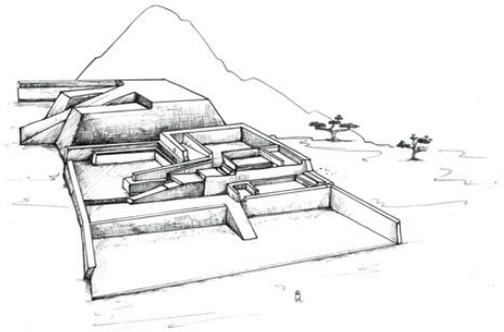


Ilustración 4. Área de los festines en la zona norte del Complejo Arqueológico de Chotuna – Chornancap, huaca ubicada en el distrito de San José del departamento de Lambayeque. Ilustración de Fiorella Franco Tosso.

De estos comentarios del autor, llama notoriamente la atención uno que de alguna manera condiciona la lectura de la leyenda:

“porque no entendiessen sus vassallos que tenia la muerte jurisdiccion sobre el, lo sepultaron escondidamente en el mismo apostento donde auia vivido, y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) auia tomado alas, y se auia desaparecido” (CABELLO, 1551).

¿Por qué mencionaría Cabello que los vasallos no habrían entendido que Naymlap hubiera muerto, si en ningún momento de la historia mencionó que fuera un ser inmortal, un dios? ¿Escondía algo de la leyenda oral? Pero también vale preguntarse, ¿quiénes publicaron por toda la tierra que Naymlap había tomado alas y desaparecido? ¿Acaso se trataría de los mismos «naturales de Lambayeque» que le narraron la leyenda?

En ese mismo sentido, la mención del número — precisamente doce — y trascendencia de los nietos de Naymlap, hijos de Cium: “tubo doce hijos varones que cada uno fue padre de una copiosa familia”. ¿Será parte, acaso, de ese mismo proyecto hebraísta que lo lleva a sumar un dato en innegable “relación con la narración bíblica de las doce tribus de Israel” (DE MORA, 2017, p. 261)? Por si fuera poco, unos párrafos más adelante, a propósito de lo que sucedió luego de la muerte de Naymlap con su descendencia, aparecerá un demonio y hasta un diluvio, que termina de confirmar las cuidadas intenciones de Cabello con su *Miscelánea*:

“Sucediole en el Señorío Fempellec, este fue el ultimo y mas dedichado de esta generacion porque puso su pensamiento en mudar á otra parte aquella Guaca ó Ydolo que dejamos dicho aver puesto Naymlap en el asiento de Choc y andando provando este intento no pudo salir con el, y u a desora se le aparecio el Demonio en forma y figura de una hermosa muger, y tanta fue la falacia de el Demonio, y tan poca la continencia de el Femllep, que durmio con ella segun se dice, y que acabado de perpetuar ayuntamiento tan nefando comenzo a llover (cosa que jamas auian visto en estos llanos) y duro este diluvio treinta dias á los quales subcedio un año de mucha esterilidad, y hambre...” (CABELLO, 1951, p. 328-329).



Ilustración 5. Reproducción de vasija cerámica con representación de «Ola Lambayeque», personaje emblema de la cultura. Ilustración de Fiorella Franco Tosso.

Ñam-la, ave de aguas

Más de cien años después, la leyenda apareció nuevamente dentro de la Sucesión cronológica o serie historial de los curas de Mórrope y Pacora en la provincia de Lambayeque del obispado de Truxillo del Perú del cura Justo Modesto Rubiños y Andrade, escrita en 1724 en la ciudad de Mórrope. Esta vez con el nombre de Ñam-la en lugar de Naymlap, el personaje se muestra un tanto distinto y su historia bastante reducida. El arqueólogo Wilo Morales Vargas, revisando las “concordancias entre los datos que registran las crónicas y los que provienen de las excavaciones arqueológicas”, elabora al respecto:

“muy similar a la recogida por Cabello de Valboa, pero [Rubiños] no pormenoriza detalles y tampoco describe sucesos fantásticos o hechos pecaminosos con castigos divinos, simplemente describe la llegada de un jefe vencido después de una guerra acontecida posiblemente en la isla de Puná (Ecuador), llegando en su flota tras varios días de navegación hasta la desembocadura del río Lambayeque, donde se estableció creando una dinastía que duró mucho tiempo extendiendo sus dominios a Motupe y Olmos llegando hasta Tumbes” (VARGAS, 2016).

Además, Rubiños y Andrade habría detallado en su *Sucesión cronológica...* la traducción de la palabra Ñam-la al castellano como “ave o gallina de agua” (VARGAS, 2016), lo cual podríamos asociar a la mención de las alas que hace Cabello Valboa en su relato. ¿Será, acaso, una suerte de pequeño triunfo de la leyenda oral sobre el proyecto de la *Miscelánea Antártica*?



Ilustración 6. Personaje principal de la rampa de los Murales de Úcupe, posible representación de Ñam-la. Ilustración de Fiorella Franco Tosso.

Conclusiones

Miguel Cabello Valboa definitivamente exhibe a lo largo de su *Miscelánea Antártica* el propósito de relacionar las historias del viejo y nuevo continente, basándose principalmente en la leyenda hebrea de Ophir y la teoría del poblamiento americano a partir de sus descendientes. Para ello, se valió de distintas fuentes, desde la *Biblia Políglota* de Amberes hasta la lectura de todos los importantes textos del acervo clásico europeo, así como crónicas y manuscritos americanos, pero también leyendas orales que él mismo recogería en sus viajes. Entre estas últimas, la leyenda de Naymlap mezcla justamente los tres elementos del proyecto de la *Miscelánea*, hebraizando la historia y condicionándola a sus propios valores e intenciones. Sin embargo, la narración oral persiste en el texto, como se comprueba a la hora de contrastarla con aquella que cuenta en su *Sucesión cronológica...* el cura morropense Justo Modesto Rubiños y Andrade.

¿Cuántos vestigios de nuestra milenaria tradición oral americana seguirán, pues, escondidos en las crónicas? Ojalá sirva el presente artículo para inspirar al estudio de las mismas por parte de los distintos especialistas del pasado, desde arqueólogos e historiadores, hasta literatos y folcloristas, con el fin de descubrir un poco más

sobre ese impresionante acervo que se construyó antes de que por estos lares de América se hablasen lenguas romances.

Recursos Bibliográficos

Cabello Valboa, M. (1951 [1586]). *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú Antiguo*. Lima: Instituto de Etnología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

De Mora, C. Crónicas toledanas y post toledanas (1569-1650). *Historia de las literaturas en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú, 2017.

Firbas, P. Las fronteras de la «Miscelánea Antártica». Miguel Cabello Balboa entre la tierra de Esmeraldas y los Chunchos. *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII)*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2013. p. 77-95. Disponible en:

https://www.academia.edu/11209167/Las_fronteras_de_La_miscelánea_antártica_Miguel_Cabello_Balboa_entre_la_tierra_de_Esmeraldas_y_los_Chunchos_

Lerner, I. La *Miscelánea Antártica* y el origen de los pueblos del continente americano. Seminario Internacional *Edad de Oro*, XXIX. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010. p. 137-148. Disponible en: <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/1579/1646>.

Moreno Martín, M. [coord.]. *Aproximación al patrimonio natural y cultural de Archidona. Aplicaciones didácticas a todos los niveles educativos (estudio de Geografía, Naturaleza, Historia, Economía, Arte, Música, Antropometría cultural y Didáctica)*. Andalucía: Instituto de Estadística y Cartografía, 2011.

Poupeney Hart, C. Crónica y miscelánea. En torno a Cabello Valboa. *Construyendo Historias. Aportes para la historia hispanoamericana a partir de las crónicas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. Disponible en:

https://www.academia.edu/947182/Crónica_y_miscelánea_en_torno_a_Cabello_Valboa.

Tauro del Pino, A. *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Editorial Huascarán S.A. 1948.

The Lockman Foundation. *Biblia Latinoamericana*. 1995. Disponible en <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Latinoamericana-1995>.

Vargas Morales, W. Crónicas y leyendas que no concilian con la investigación arqueológica. Revista *Quingnam*, vol. 2. Trujillo: Museo de Historia Natural y Cultural de la Universidad Privada Antenor Orrego, 2016. Disponible en: <https://sites.google.com/site/arqueologostrujillo/revista-quiringnam-n-2/cronicas-y-leyendas-que-no-concilian-con-la-investigacion-arqueologica>.

Zumthor, P. *Introducción a la Poesía Oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

[Recebido: 22 jun. 2019 — Aceito: 8 ago. 2019]

YAKAIKANĪ: DA NARRATIVA À IDENTIDADE DOS POVOS GALIBI-MARWORNO E PALIKUR EM OIAPOQUE/AP

Mariana Janaina dos Santos Alves¹

Yanérica Narciso Monteiro²

Resumo: Narrar compõe um cenário de vivência, ora individual, ora coletivo. Nas comunidades indígenas, nas quais, não é comum o registro escrito dos fatos, o ato de contar histórias registra os ocorridos e propaga a memória cultural dos povos. As imagens-lembranças referenciam-se em situações passadas. A compreensão humana absorve as partes, e nesse processo, é possível armazenar o passado como memória por meio da oralidade. Nessa perspectiva, este estudo versa sobre a narrativa da *Cobra grande*, conhecida pelos povos indígenas Galibi-Marworno, como *Yakaikanĩ*, na língua khéuol. A reflexão sobre a narrativa é acompanhada da leitura crítica de textos sobre a oralidade, dos estudos culturais e antropológicos.

Palavras-Chave: Povos indígenas. Oralidade. Memória. Yakaikanĩ.

Introdução

Jean Paul Sartre ao discorrer sobre o *Imaginário* explica a partir da fenomenologia, a estrutura intencional da imagem e o papel dela na vida psíquica. Nessa leitura, encontramos a seguinte afirmação: a imagem é uma consciência. Nas palavras do filósofo, “a palavra **imagem** não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto, dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência, ou se preferirmos, um

¹ Professora de língua literatura francesa na Universidade Federal do Amapá – Campus Binacional de Oiapoque. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - FCL-Ar. Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL) vinculado ao CNPq. Endereço Eletrônico: marianaalves@unifap.br.

² Graduada em Letras português/francês pela Universidade Federal do Amapá – Campus Binacional de Oiapoque. Endereço eletrônico: yanericnarciso@bol.com.br.

certo modo que a consciência tem de se dar um objeto” (SARTRE, 1996, p. 19, grifo do autor).

Considerando como referência a reflexão acima, para encaminhar a leitura que segue, propomos a apresentação da narrativa sobre a *Cobra grande* ou *Yakaikanĩ*, registrada na língua khéuol, como expressão da cultura dos povos indígenas Galibi-Marworno e Palikur. A *Cobra grande*, mesmo diante de todas as mudanças ocorridas nas aldeias, geradas pelo acesso à informação e as tecnologias, permanece como um mecanismo que coloca em evidência a oralidade para a preservação dos valores culturais e a identidade dos povos. As narrativas relevam questões pontuais, no que tange ao processo de sucessão de narradores em cada etnia, haja vista que em cada um dos povos, a história é contada no idioma da comunidade, a saber, para os galibi-marworno, o khéuol e para os Palikur, o Parikwaki.

Neste texto, faremos a apresentação da narrativa em khéuol, com partes que serão traduzidas para a língua portuguesa do Brasil. Essa versão, que foi contada pelo pajé Leven, o senhor José Andrade Monteiro, será comparada com uma versão da *Cobra grande* narrada entre os indígenas da etnia Palikur.

Este povo habita nos dois lados da fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa e, a respeito das diferenças de contexto, mantêm uma organização social bastante semelhante em ambas as situações de habitação. Os Palikur falam o parikwaki, uma língua pertencente à subfamília Maipureanas filiada à grande família linguista Arawak. Segundo Capiberibe (2016, p. 86) “Antes do processo de escolarização dos Palikur, na Guiana Francesa e no Brasil, os indígenas estudavam até o ensino médio e poucos chegavam até a universidade. Contudo, tem se observado que no Brasil, há um crescimento no número de estudantes Palikur que frequentam e concluem o ensino superior”. Esse processo ocorre devido acesso mais facilitado à universidade, por meio de cursos de modulares realizados na cidade de Oiapoque/AP, geograficamente mais próxima da área indígena, e pelo investimento das famílias no processo

de formação educacional como um meio eficaz para entender e dominar o sistema político-econômico brasileiro.

Por sua vez, os Galibi-Marworno são habitantes das vastas savanas e campos alagados do norte do Amapá, país de aves brancas e jacarés sombrios, se dizem um povo “misturado e unido”. Segundo Vidal (2016, p. 124):

Atualmente, a população Galibi-Marworno tem como língua materna uma variação do crioulo falado na Guiana Francesa. Esse idioma é utilizado como língua franca dos povos indígenas do Baixo Oiapoque, que reconhecem diferentes fonéticas entre aquele falado pelos Karipuna e o falado pelos Galibi-Marworno.

Anteriormente, os Galibi-Marworno falavam sua língua conhecida como “Galibi antigo” que, com o passar dos anos, deixou de ser utilizada pelos indígenas dessa etnia. Historicamente, sabe-se que devido ao contato com os franceses que capturavam escravos, em outra época, os Galibi-Marworno passaram a aprender e a adquirir o crioulo francês como língua de comunicação e tornaram-na materna. Porém, o crioulo indígena, distingue-se do crioulo francês, no que se refere aos aspectos fonéticos e lexicais. Entretanto, os indígenas mais velhos desse povo, ainda conhecem um pouco sobre o Galibi antigo, principalmente, o pajé que ainda utiliza a língua nos cantos do Turé, que é uma dança típica entre os povos dessa região.

Nesse contexto, as narrativas se compõem a partir dos mitos indígenas. Para esses povos, elas são formas de tentar explicar o mundo, e assim, abrir caminhos para várias interpretações e aplicações diversas no cotidiano. De acordo com Vidal, os mitos registrados entre os Galibi-Marworno relatam e interpretam fatos históricos marcantes, sempre localizados na paisagem específica da Terra Indígena Uaçá que, por sua vez, também é, de alguma forma, submetida a uma interpretação, como os rios e lagos, as montanhas e formações geológicas variantes. Esses dois povos, os Palikur e os Galibi-Marworno, compartilham várias narrativas, por estarem próximas as suas regiões, eles adaptaram as histórias à realidade social

e cultural das aldeias, relacionando-as, na maioria das vezes, com a natureza, as paisagens e formas de vida.

Os caminhos que levam aos Galibi-marworno e Palikur

Para verificar entre os povos indígenas os aspectos culturais que envolvem esta narrativa, optamos em fazer a análise comparada de histórias contadas nas etnias Galibi-Marworno e Palikur, ambas localizadas na Terra Indígena Uaçá, município de Oiapoque, Amapá. No estudo comparado, por meio das aplicações das teorias críticas, assim como dos Estudos Culturais e da narrativa, a base para a compreensão e análise sobre a *Cobra Grande*, foram as relações existentes nos aspectos históricos e culturais da região e dos povos, além disso, foram feitas analogias sob a perspectiva da tradução cultural de uma etnia para outra.

Verificamos, ainda, a relevância que essas histórias têm para esses povos, no que diz respeito, à sua cultura e tradição. Não nos limitamos, a investigar se as referências são factíveis, tão pouco, nos ocuparemos da veracidade das histórias e suas comprovações. Propomos, de fato, fazer considerações sobre as diferenças nas formas como a mesma narrativa é contada e quais variantes podem ser observadas nesse processo.

É importante também registrar que, a divulgação desta pesquisa amplia o estudo crítico, quanto aos aspectos estruturais da narrativa indígena e seus elementos catalisadores, uma vez que as histórias se compõem pela junção de algumas unidades, tais como o imaginário (que muda de acordo com quem conta a história), a tradição oral e a formação cultural destes povos, que por sua vez, mesclam elementos da vida cotidiana e da natureza.

Por esse motivo foram escolhidas duas fontes de pesquisa: a primeira é o livro *A Cobra Grande uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá* (2009) da antropóloga Lux Vidal, na qual, se apresenta diferentes versões da narrativa. E a segunda foi coletada por meio da entrevista, as im-

pressões de uma pessoa representativa do povo Galibi-Marworno, o pajé Leven, o senhor José Andrade Monteiro.

Para melhor compreender as narrativas, é preciso, entretanto conhecer um pouco mais sobre essas duas etnias. Nesse quesito, o livro *A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque* (2016), trata questões importantes, especialmente, em *Palikur: história e organização de um povo entre dois países* de Artionka Capiberibe. Nele, encontra-se a informação que, segundo o navegador Vicente Yáñez Pinzon, os Palikur eram suficientemente numerosos no início do século XVI a ponto de emprestar seu nome ao território que ocupavam. Entretanto, assolados por epidemias, pela perseguição dos caçadores de escravos e das “Tropas de Guarda-costas” portuguesas que os perseguiram por considerá-los aliados dos franceses, os Palikur quase desapareceram.

No primeiro quarto do século XX, a população Palikur no Urukauá contava apenas 186 pessoas, mas ao longo desse século, com o fim das perseguições e uma assistência à saúde mínima dada pelo Estado, houve uma retomada do crescimento populacional.

Em território brasileiro, segundo Capiberibe (2016), os Palikur estão localizados no extremo norte do Estado do Amapá, no perímetro do município de Oiapoque, na região da bacia do Uaçá, um afluente do baixo rio Oiapoque. São os habitantes mais antigos dentre as populações indígenas que, segundo dados arqueológicos e fontes históricas, até a invasão europeia foi amplamente ocupada por populações Arawak. As aldeias do povo Palikur estão às margens do rio Urukauá, mas, o número de aldeias é sempre flutuante, porque a decisão de sair de uma aldeia e fundar uma nova é estabelecida pelo chefe de um grupo doméstico. Conforme Capiberibe (2016, p. 96):

Tradicionalmente, as aldeias são construídas voltadas para o rio e possuem uma morfologia variada. Nas menores, o ponto de referência é a casa do fundador (paytwempu akivara), com as outras casas dispostas ao seu redor. Algumas de porte médio, com cerca de oito habitações, tem as casas construídas em torno de um campo de futebol, ou

são construídas com uma estrutura de ruas. A maior aldeia, o Kumenê, é comprida, tem suas casas perfiladas em duas ruas paralelas e ocupa toda a extensão da ilha. As construções públicas, como escolas, posto de saúde e posto da FUNAI, estão localizadas numa ponta mais isolada da aldeia.

No texto *Galibi Marworno: cotidiano e vida ritual* (2016) de Lux Boelitz Vidal, encontram-se as informações sobre o outro povo, os Galibi-Marworno. O nome desta etnia é uma designação bastante recente, que se cristalizou principalmente na década de 1980. Ela veio substituir, em alguns contextos, o termo “Galibi do Uaçá”. Os que assim se autodenominam constituem um povo oriundo de populações etnicamente diversas: Aruã, Maraon, Karipuna, “Galibi” e até não-índios. O primeiro termo, componente de autodenominação, Galibi, decorre da aplicação desse nome, por parte da Comissão de Inspeção de Fronteiras e do Serviço de Proteção aos Índios, a toda a população do rio Uaçá. Entretanto, os Galibi-Marworno não se identificam e nem reconhecem parentesco com a população Galibi da costa da Guiana (que atualmente se designa Kali’na) e que tem um pequeno número de famílias que migrou da Guiana Francesa na década de 1950 e se fixou na margem brasileira do curso inferior do rio Oiapoque.

Por sua vez, o segundo termo componente da autodenominação, Marworno, está relacionado à atuação de agências de assistência e reflete um movimento mais recente e faz referência a uma das etnias ascendentes da atual população, os termos Maruane ou Maraunu começaram a ser utilizados pelos vizinhos Palikur e Karipuna, na tentativa de marcar alteridade em relação às famílias Galibi-Kali’na. De acordo com Vidal (2016, p. 125) “A história da população Galibi-Marworno refere-se às trajetórias de populações distintas, migrantes de antigas missões, fugitivas de aprisionamentos, que criaram redes locais de sociabilidade”.

No início da colonização, segundo a autora, a região poderia ser definida como “aberta” a todas as vicissitudes da história. Por exemplo, os Maraon são mencionados em relatos do século XVI

como habitantes da região do Uaçá. Os Aruã migram para a região das Guianas, no século XVII, fugindo das correrias portuguesas da região do baixo Amazonas e chegam a ser escravizados pelos franceses. Na primeira metade do século XVIII, os Maraon e os Aruã são reunidos nas missões jesuíticas do litoral da Guiana Francesa, juntamente com Galibi. Com a expulsão dos jesuítas da Guiana entre 1765-1768, uma ofensiva portuguesa invade os antigos territórios de missões, aldeias e estabelecimentos de colonos, aprisionam a população indígena e a deportam para o Amazonas. Os Aruã deportados retornaram no século seguinte e se instalaram no alto Uaçá. A maior aldeia é o Kumarumã, localizada na grande ilha à margem esquerda do médio rio Uaçá.

As duas cobras

Dada algumas explicações sobre os povos indígenas, passaremos a apresentação da narrativa. A primeira foi contada pelo palikur Manoel Labonté³.

Há 500 anos, havia uma Cobra Grande na montanha Tipoca (situada entre o rio Urucauá e Uaçá). Aquela montanha era cheia de gente morando. A Cobra apareceu de repente, em uma praia, onde se tomava banho. Os índios não sabiam da existência da Cobra. Ela começou a fazer desaparecer muita gente. Ficaram se perguntando como poderiam matar a Cobra. Tinham medo, eram mansos e bestas. Uma vez a Cobra pegou um homem meio doente, que fora tomar banho pensando: 'Vou tomar banho para esse bicho me pegar, comer e acabar comigo de uma vez'. A Cobra Grande decide vir a este mundo caçar para sua mulher comer. Ela desejava naquele dia comer macaco. A Cobra (macho) saiu com sua espingarda e viu um macaco cheio de feridas, doente, mas mesmo assim levou-o para sua mulher comer. Para as cobras do outro mundo, macaco é gente. A Cobra

³ A narrativa foi transcrita, conforme apresenta-se no livro *A Cobra Grande: Uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e baixo Oiapoque – Amapá* (2009).

chegando em casa, disse: “Não vamos matar nem comer ele. Vamos preparar um remédio para sarar suas feridas ele fica aqui para cuidar de nosso filho”. Para comer, o Cobra (macho) juntou o que ele gosta de comer mesmo: caramujos e caracóis. No dia seguinte, a cobra (macho) disse para o índio: “Eu e minha mulher vamos caçar. Fique aqui. Tem quatro caminhos e você não se aventure no caminho do norte porque um bicho vai comer você”. Mesmo assim, quando sozinhos, o índio deixou o pequeno brincando e pegou o caminho proibido. Saiu pelo buraco neste mundo, mas logo voltou apagando as pegadas de seus pés com cinzas. Quando o casal de cobras chegou em casa, com aquele estrondo igual a trovão, perguntaram se o índio havia se aventurado pelo caminho do norte e ele respondeu que não. No dia seguinte, o índio se ofereceu para caçar e juntar caracóis e caramujos. A Cobra (macho) lhe fez recomendações, mas ele conseguiu pegar o caminho, sair neste mundo e ir visitar sua família a quem contou o que lhe havia acontecido. Ele disse “É preciso matar a Cobra senão ela mata todos os índios”. Pediu que todos fabricassem arcos e flechas e também um curral bem seguro ao redor do buraco por onde a Cobra saía. Esse bicho gostava muito também de tomar cachiri. Sucessivamente, o índio conseguiu enganar o casal de cobras, voltando várias vezes a este mundo para verificar se tudo estava pronto para atrair o monstro. Um dia o índio disse: “Olha pai, eu fui num lugar e vi homem muito humilde”. O bicho cismou: “Não é uma pessoa do outro mundo?” E disse para a mulher: “O que você acha? Aquele homem é um homem mesmo? Quem vai sair hoje é eu”. Mas o índio o dissuadiu e mais uma vez chegou a este mundo. O curral estava pronto. “Agora o que falta é vocês pegarem um papagaio, criar ele, amansá-lo. Eu volto para a casa das cobras. Quando tudo estiver pronto, ao meio-dia, vocês entram com o papagaio no buraco. Naquela hora, o Cobra está descansando. Ele tira a camisa, o paletó (que lhe permite aparecer neste mundo sob forma “invisível”), e fica apenas de cueca. Quando, meio adormecido, ouvir o papagaio, ele vai se assustar e não conseguirá se vestir. Neste mundo, cada esteio do curral era

uma pessoa, a postos, com arco e flecha. O índio voltou para o fundo trazendo coisas do mar para a cobra. A mulher dele é quem gostava de macaco que é gente. Em seguida, o índio voltou mais uma vez para sua aldeia e perguntou: “Tudo pronto? Olhem bem, ao meio dia vocês entrem com o papagaio e o apertem forte para que ele grite”. No dia seguinte, os índios foram lá, tudo como combinado. O cobra de barriga cheia, dormindo de cueca, como previsto. Ao ouvir o papagaio, acordou apavorado e saiu correndo: “Oh, mulher é o inimigo!” A mulher-cobra ficou apavorada por sua vez. Quando saiu no mundo de aqui, sem paletó, o Cobra Grande apareceu como cobra-animal e foi flechado no olho até morrer. O olho dele era como um radar, uma máquina fotográfica. A mulher, que o seguia, também foi morta.

Depois, o índio pegou o seu irmãozinho, o cobrinha, e os dois foram embora de barco. Saíram no mar e começaram a navegar no oceano. O índio pensou: “Eu vou num lugar bem longe deixar o meu irmão, senão ele vai comer a gente, vai querer se vingar”. Foram a um lugar chamado Mavô, no oceano. É um lago. Mais tarde, o índio ainda voltou para visitar a casa das cobras e, vendo as bacias e copos ali espalhados, falou: “Agora entendo o que ele fazia. Com esses copos e bacias ele puxava as pessoas para o fundo”. O índio embarcou tudo. Fechou a casa e foi visitar sua família. Ele disse: “Matamos o bicho, um monstro mesmo. Eu só vim me despedir. Vou para um lugar muito longe. Trabalhem bem aqui, com carinho. Eu vou sempre me lembrar de vocês”. E foi morar no Mavô com o irmãozinho para controlá-lo (VIDAL, 2009, p. 18-19).

Na sequência, apresentamos a narrativa Yakaikanĩ que foi coletada com o pajé Leven, José Andrade Monteiro, em língua khéuol.

A Txipók ki volól, a mun dhét äke no, a Txipók ki volól, tä dji ha tä-la, a te un txi pahiku, i volól, kōhã mem ie pa ka fini kumã no fika-la, no ka gade kote gãie zibie-iela. Ban jako, mokhe a so betaj-iela, ie obo li, ie ka veie jako-iela. Txiwomla mete ki ka ale txwe un jako, ie ka txwe ie tut tä, mẽ sa ju-

la, so tã hive; li hale so ko, li we un jako li flexe jako-la, jako-la kumase hele i voie so lamē, so tēt i txēbe i ka hale ato jako-la i jako-la ka hele, i lādā fléx deha, ha hale ki ka hale la, mamā-la vinī, i gade lasu txi bonom-la i dji: u mem u ke ale ke mo, pase mo gāiē sélmā un pitxit, (a un pitxit ie te gāiē, ie ka aple Uakanī) mo ke phā sa txi makak-la pu mo fe li fhā pu mo pitxit so kōpāiē, pu li hete pu so fwe. Txiwom-la, pāxe pu hale so ko, li māke tēt hakaba dji so kanŭ i djibut la tēt hakaba-la, pu so malo, li tōbe la djilo, kā li leve, li we li djibut obo un laku. I gade a un laku, i gade un gho fam ka bale obo laku-la, li dji kote mo fika? mo pedji, kote sa fam-la fika? Fam-la wél li gade i maxe kote li, (li pe, li pe txi wom la), i hele pu li: ei mo pitxit, pa bēzwē pe dji mo, a mo kisa u mamā, pa bēzwē pe dji mo. Txiwom-la hete gade, fam-la dji: pa pe dji mo, ātan vitmā, mo ke isplikeu pukisa u isila, atxélmā mo pa puve koze ke u, (pase ie ofō djilo, txi wom la, so lalem ka kupe) fam-la ale li phā bē iumāware, un wat bē āko arakuxini, irawaio, li phā pu li lavél, sa thoa-iela, li lavél lādā ie, pu li puve hale so lalem, li lavél, (a bē i fe, pu li hete sātixibō, pu so wom pa phā so lodo, pu li pa mājél, pase so wom ale deho li ale pexe, pase kā i ke hive i ke phā so lodo, i ke le mājél, pase ie sa bét), apusa fam-la lavél tut lādā sa bē-iela, kā li finī li dji pu li fika, pase u ghāpapa pa la, u ghāpapa ke hive aphwe djimē, li ale pexe, kā u ghāpapa ke hive, mo ke khuvu āba un gho ja, dji ādjidā sa já-la, u ke gade tut so zés, akiha li ke fe, pase li ke xikanē-mo moso, txiwom-la dji: dakó, fam-la dji: mo phāu pu mo pitxit so kōpāiē, li pa gāiē fwe, a linso, mē atxélmā li gāiē so fwe, (li aple pitxit la li koze bai li), li dji : sa la a u fwe, zót ke vihe tupatu, a un so ka phomenē i pa jis, atxélmā u gāiē u fwe. Detā mo jenē, u papa le poze, no pa puve, a un so, no ka veie pāga bagaj hive ke to, atxélmā u gāiē u fwe, no thākil, u puve jwe ke u fwe. Ie vihe sa de ju-iela, li abitue ke fwe-la, so kōpāiē, txi fwe. Pitxit dji Txipók a Uakanī ie ka aplél, pitxit kulév-la, li mem txiwom-la, so nō Yakaikanī, a te ēdjē. I vihe, vihe, ie abitue deha ke so fwe, ie ka phomenē, ie ka kuxe, mamā-la ka gade, odja i to bō, li kōtā, i kōtāl, li dji ato mo ke pale zót, lādā de ximē, lādā ximē la mo tximun-iela, zot pa jē ale lādā sa ximē-la, (a sa ximē ka sutxi la su tã la) li pole ie ale, fam la

dji: la gāiē bét, pāga bét māje zót. Dako. Jodla ghāpapa ka hive, anŭ, ja-la isila, fika pa pāse āiē la u txó, fika, (li deja tut lave) kā u ke ue i ke hive, gade zés ki mo ke fe ke li, pase li ke xikanē-mo, fika a la mo ke mete u, gade biē, li gade li sutxi deja obo buxu hukawá, li ka vinī, li paie a pa pitxi gho bato, li ka vinī, djilo ka vole hót pase bato-la, fam-la dji: wél ghāpapa ka vinī, li dji fika gade tut so zés ki li ke fe, pa pāse la u txó āiē, si u pāse la u txó li ke save, pāga li fe mixāste ke u, si li fe mixāste ke u, li ke finī ke no tut, se we li fe mixāste ke u li ke fe mixāste ke mo, li ka hete linso. (li hive, li koxte, ie ka gade, fam-la li phā un gho fhuka, pa pitxi gho fhuka, pu ale kōthe bato-la laba, li tōbe la djilo. txi wom-la li ka gade, li kōphan ie boku, li pa we āiē. A limem li phā so sētu li mahe so hē, li vole a te, li djibut a te la, li dji hŭŭŭŭ, li phā lodo la, li dji gāiē bagaj ki pase isila, la kaz ? fam-la hepon nō pa gāiē phiés āiē ki pase isila, mo save ki u ka vinī, li dji, mo lave no kaz ke arakuxinī, ke irawaio, ke iumāware, mo lave no kaz, a lave mo fini lave no kaz. Fam-la vole lādā bato-la, li phā li hamase gho gho sak koklix lamē-ielā, (a ie unso li pote, pa txi moso, kat mil kilo ie ka peze sa bét-ielā, pu li a kat sodjie māje pu fe tusuit-la, fam la phā li ale bui. La mem li phā so sodje i mete la djife, tu le kat sodje li plē, li dji bai wom-la: u swéf? li hepon: wi mo swef, fam-la dji: ātan tximoso, li phā un gho kwi kaxihi li bai li pu li bwe, kā li hete dji bwe, li phā lodo-la, kā i phā lodo dji txi wom-la, fam-la dji: a pa āiē li dji a pa āiē, a lave mo lave no kaz, i te gāiē iwit ja kaxihi, li hale un i mete la so bux, i vide un tut, dji la li phā wat, la mem i hote kaxihila, li fe lohaj ofō djilo, fam-la dji: atxélmā māje-la deha ka pahe osi, tāhātā li ka phā lodo, fam-la pa mele, i phā māje li vide la so gój mem bagaj-la tut un sodje, li phā wat, i devide kat sodje māje la so bux, ie ka pahét mem la so bux, a limem i phā kaxihi ki hete-la, li dji wi mo van plē. Txiwom ki sa makak-la, li mem, i sehe lādā ja-la, pitxit-la mem ka hele hele pu papa la, mamā-la kase wei kote pitxit-la pa koze ke u papa, a li mem papa-la li kuxe lādā so amak, li dji: mo van plē, zót māje ke no pitxit, (fam-la mem pa ka māje sa wat māje-ielā, li ka māje sélmā oko, li pa ka māje sa tut kalite māje, a sélmā Txipok ki kōtā māje makak. Fam-la dji: u van plē mem ? li hepon: wi mo van plē, māje ke tximun-la, fam-la

dji: wi no deha mǎje, (li ka gade kote pitxit-la i ka kase wei pu li, djila pitxit-la vinĩ i voie so ko la sulı (la papa la), i mahe ie amak i bake lǎdǎ, so wei ka fwemē, fam-la dji mo ke djiu un bagaj, la mem i leve, li dji: mo te save, fam-la dji: nō a pa āiē, mole hakōte u un bagaj, mo te save li dji, (wadji li pa te ka dhumĩ bet-la) mo ke hakōte u un bagaj, sēlmǎ un bagaj, bole u fe āiē, se u fe un bagaj, ēbe u ka pēd mo mem u ka pēd no pitxit, u ka hete un so la u kaz, u kōphan? u ka pēd no tut, li dji : nō, mo pa ka fe āiē āko, akisa mo save ki khek bagaj ka pase, fam-la dji: mo ke pale ki mo hamase un txi makak pu no pitxit so kōpāiē, li pa gāiē fwe i pa gāiē kamahad, atxelmǎ i gāiē kamahad pu li jwe, papa-la dji: kotél? li hepon: i la, mo ke mōtheu, selmǎ mo ka paleu se u fe un bagaj mal pu li, u ka pēd no tut, u ka hete unso la u kaz, mo ka pale u dhét pu save. Nō li dji, mo pa ka fe āiē āko, mo le wél, a limem i numél, li dji sutxi, (li we tut kumǎ li fe li kumǎ ie pa fe deha) a limem fam-la dji pu txiwom-la: ale tumabēs dji ghāpapa mo ke gadeu, si fe u un bagaj i ka fe ke no tut. Papa-la pa puve fe āiē, mǎje la so bux tuju. Txiwom-la phǎ i tumabēs dji li, fam-la dji: we sa la a mo tximum so kamahad, u ke we tuswit-la kumǎ ie fika, no pitxit pa ka lesél mē i vinĩ deha obo li, (txi kulév-la vinĩ deha obo li) we kumǎ ie fika, i sa so fwe, li koze bai li i finĩ koze bai li, papa-la dji: dakó, mo save deha, kōhǎ apa poble. Lamem txi wom-la vole ke fwe-la, ie ale obo laku-la pu ie flexe, fam-la dji: we kumǎ ie fika, li hepon: avwe. Fam-la dji: atxélmǎ no ka ale pose no ko thākıl, kǎ no le leve no ke leve, iāpwē āiē ka hivél, pase li gāiē so nenē, fam-la ka koze bai li, kǎ somēi ale ke li i dhumĩ, so van plē. Pa mem hete ie leve, kote ie fika ? Papa-la dji, mē ie laba gade, fam-la hepon, ie ka flexe, we, djila i phǎ so bwesō āko fam-la bai li, papa-la dji: ato mo save ki no pitxit gāiē un txi fwe, mo kōtǎ, atxélmǎ mo ke mōthél mo zés dji thavai kumǎ mo ka thavai isila, fam-la dji: wi, sa la mole u mōthél, i aple ie, ie vinĩ. Papa-la dji: txiwom, atxélmǎ u ke txēbe mo plas, mē mo fizi isila, mē mo sak kote we, la u lamē, kǎ u txi fwe ke dji mole mǎje tél mǎje, u ke sase ke li, txiwom-la dji: wi papa. Papa-la dji: talo aphwe midji zót ke ale sase un de makak pu mo, mo kōtǎ mǎje makak, u txi fwe save kote mo ka sase makak, ale koze ke u txi fwe, (djila li majinē) li dji nō,

u save un bagaj, mo ke ale ke zót, mo ke ale mōthe zót. Ēbe mo ka ale ke zót osi, no tut ke ale mamā-la dji, (li pe pāga li māje txiwom-la laba, ie ale ban la ximē la, ie maxe ie hive laba, ie we makak-iela, a mun-iela, ie ka lave, ie pa mele, āle ie ka pahét wadji lasu tā-la, mē ie ofō djilo, a limem li hāje so fizi, li txwe thoa, txi ēdjē-la ka gade, li dji laso txó: sa la a mo kuzē, sa la li dji a mo tōtō (la so txó, li ka gade) papa-la dji: mē mete lādā sakól-la, li mete lādā sakol-la, mamā-la ke ie li dji: mo ke xaie ke zót, djila papa-la dji: ke bō, lese, a munso ka māje zót mamā pa ka māje sa māje-la. A limem li phā un sakól, mamā txēbe un la so do, ie vinī, ie hive la kaz, mamā-la phā xode makak-iela, li bai papa-la māje, li māje so makak, ie mem phā ie pa māje, ie māje ie finī māje. A limem papa-la dji: ato un bagaj mo ke dji zót, i gāiē sa de ximē-iela, la sa ximē-iela i gāiē bét, sa de ximē-iela, zót pa jē ale lādā ie, ju zót ale lādā ie, bét ke māje zót, txiwom-la hepon: wi. I sa wat-iela, tut sa ximē ki u ka we-iela, a no betaj-iela, iwanao, txig nwē, sāliwe, tut kalite, a ie lapót-iela, a pu zót nuhi ie, pu zót baie māje, zót ke luvi baie i zót ke take ie, akōhā, mē sa de ximē-iela zót pa ale, pāga bét māje zot (a ka sutxi lasu tā, kote ie ka jite ie bhuie) dakó, txiwom-la dji, mo save. Tut bagaj la u lamē mo tximum, sa la dejēnē mo boku, ato ki mo kōtā, nuhi no betaj-iela, i kote pu zot ale sase māje, mo mōthe zót deha, zot we, txiwom-la hepon: wi, mo save pa bēzwē ale āko ke no papa, pa bēzwē, mo deha we, mo save, mo ke ale ke mo txi fwe, no ke ale sase māje (pu li puve txwe sa ki pa sa so famī pu li dji sa la a mo fami, sa la pa sa mo famī, li ke txwe de, thoa). Li fe phóx un mwā, li majinē li dji: nō, (so txó pa ka bai pu li hete laba, pa ka bai jis, li ka majinē, pukisa li pole mo ale la sa ximē-iela? mo deha pedji, mo pa save kote mo fika, mo save ki mo gāiē mo mamā mo gāiē mo papa, mo gāiē mo lafamī, mo save, mo ke ale la sa ximē-la, mo ke ale txwe mo ko un fwe, pu mo finī ke sa, mo ke ale, kā ie ke dhumī ie tut, (pase pitxit-la ka jwe ke li bomoso, mē djila ie ka ale kuxe lādā ie amak, ie ka dhumī ie tut. Li gade ki lo ie ka dhumī, kōbiē lé dji tā ie ka dhumī, li phā biē djistās-la, djila li dji: mo ka ale txwe mo ko, mo le finī ke sa, mo pa save kote mo fika, si a pu li gāiē bét la, mo ke we (kā ie dhumī ie tut, ato li kuhi lādā ximē la, li hete li tāde un thē, li dji avwe i

gāiē bét, li tāde thē la, li maxe, li maxe li sutxi lādā sa tā-la, tā-la deha ka femal pu li, li sutxi la tā-la i gade a isila, li dji: mē mo papa-iela, ie kaz, mo so-iela, ie kaz, mo lafamī-iela. A limem i kuhi, li konet so kaz, li kuhi kote so mamā ke so papa, kā ie wél ie kuhi, li dji pu ie: zót pa vinī, zót pa vinī koxte mo, mo le koze ke zót dji lwē; ie vinī so fwe-iela, li dji: zót pa koxte mo, mo vinī koze pu zót, djimē mo ke vinī āko, mo ke vinī koze āko ke zót, mo deha save kote zót fika, zót te kōphan ki mo te pedji apakōsa? ie hepon: wi, a judji no pa we u, no dji li pedji, bét mājél. Txiwom-la dji: mo ke hakōte zót, kā tut bagaj ke finī mo ke hakōte zót pi biē, djila no ke pataje dji no kōpāiē, juk-la fē dji tā, zót ke muhi, kā tā-la ke xāje, mo mem mo ke huduble, mo pa ke muhi, aphwesa no ke koze, selmā sala de le vetxi zót, mo deha save kote zót fika, atxélmā mo ka ale, djimē mo ke vinī āko. A limem li tōnē, i kuhi, i hive laba i leve txi fwe-la, li dji bai li: anŭ jwe, li leve txi fwe-la, ie ale obo laku, ie ale flexe. Kā mamā-la ke papa-la leve, ie gade ie we ie deho (txi wom-la majinē, a la ie fika, atxélmā mo save). Papa-la dji: u save un bagaj, zót ale sase un de makak pu mo, txiwom-la hepon: wi, no ke ale; ie ale, i ka gade un ki pa sa so famī li ka txwél, i txwe thoa, ie tonē, ie hive, ie māje, ie dhumī. I ju bonō li pahe so ko, i phā ie pwē biē deha, atxélmā li dji mo ke ale āko laba, pu mo koze bai ie un fwe kumā pu ie fe. Li ale āko, li kuhi, li hive kote ie laba, li dji: kōsa pu zót fe, kumā li phā mo, akōsa pu zót txwél, ie dji: wi ; zót ke txēbe thoa jako, zót ke fe un hele-la buxu thu-la, zót ke fe un hele dhét mitā ximē-la, djila zót ke fe un hele laba la finisiō dji ximē-la, zot ke fe un ghā ximē, zót ke mōthe un bō hoto pase i hót, li gho bét-la, pu zot finī ke li, zót phwepahe zót zam, a manī, lāsā, a batō, a hax, tut bét, pu zót txwe ie, a ie de, djimē mo ke vini āko kote zót; ie dji: wi ; mo ka tonē deha, mo pa puve hete pase sa, (pase tā-la deha ka fe mal pu li) li tonē, li hive laba ie ka dhumī tuju, ēbe ju pu ie fe thavai ke papa-la, li save, li save ki sa ju-la li ke phā ku, li vole lādā so somēi, li te ka dhumī, mē li vole lādā so somēi) li leve, li dji pu so fam: mo fam, gāiē un bagaj ke pase ke mo ; fam-la dji: akiha? li dji: ēbe mo fe un mixā hév, mē i gāiē un bagaj ke pase ke no tulede. Mun-iela phwepahe tut bagaj-iela. Pa mem tade, ie tāde jako-la ka hele, ie kute, ie

tut kute, papa-la dji: no ioko ka hele, akisa ka fe li hele, a bét ka fe li hele (txi ēdjē-la fe āke li pa save) txiwom-la dji: no ka ale gade, papa-la hepon: nō, zót pa ale, bola pa bō pu ale, pāga bét māje zót, veie a bét ki txēbe ioko-la, mo ke ale mo mem. A limem i voie, li phā, li hāje so abimā, li fuhe so lēj, li kuhi. (kote-la thāble) fam-la gade, li dji: un bagaj ki pase ke zót papa, mo ka ale gade, txiwom-la hepon: no ka ale keu, mamā-la dji: nō, a munso ka ale, a un bagaj ki pase ke li, sa lohaj-la pa fét bōtxo. A limem li hāje ho ko, li ale, djila ie mem ke so txi fwe ie ka jwe. This. Pāko hete mem bagaj, lohaj ofō djilo, li dji txiwom-la: pa kōte; ēbe pitxit-la save, i to save, li hete xaghē, txiwom-la dji pu li: akiha ka fe u majinē mo txi fwe? Li dji: mamā, papa, kote ie? lela li hepon, ie ale phomenē, ie ka vinī, li hete, ka gade, i dji: anūr ke mo gade ie, anūr take sa bagaj-iela, no ka ale gade ie. le ale, ie take tut sa bét-iela, iwanao, txig nwē, ie take ie tut, a ie ka ētxupe dji ie. Djila txiwom-la dji: u save un bagaj mo ke ale munso, u pa ka ale ke mo, u ke hete isila, hete isila, ātan mo, kā mo ke vinī dji gade ie, mo ke vinī pu no ale, pase a un bagaj ki fe no mamā ke no papa; txi fwe-la dji: ēbe wi (kote li ke hete, a bét) a limem ēdjē la kuhi, li dji pu txi fwe-la: fika ātan mo. La mem li hive laba, li sutxi kote so mamā ke so papa, li koze bai ie, li dji: we ato zót gāiē ie, ie hepon: wi. (ie lōje, ie fāde dābwa, ie fe gho gho batxi kote ie bhize) li dji pu ie: akōsa mo mamā, mo papa, (li kokhe ie, li txēbe ie lamē) mo ka ale, li dji, mo pa save si mo ke tonē, si we mo pa tonē, ēbe, no ke kōthe juk-la fē dji tā, zot mem, zot ke finī, mo mem mo pa ke finī, mo ka ale, kā tā ke xāje mo ke huduble lādā wat-tā, sélmā mo ke koze ke zót, mo gāiē pu koze ke zót, mem mo pa ke koze ke zót ātxe, mo ke koze ke zót lésphwi, zót ke we mo. (a bét deha) ie khie, mamā khie, papa khie, ie dji : pa ale, pa lese no. Li dji: mo pa puve fe sa, mo ka ale gade mo txi fwe kote li fika. (li save ki txi fwe-la pa la ie kaz āko). Kā li hive la kaz-la, li pa we txi fwe la, li take un fwe tupatu, li majinē: kote li ale, li kuhi ofō lamē, this, li pa we āiē, li kuhi bola, li kuhi wairapanī, kā li hive wairapani, li koze ke laba, li dumāde: zót pa we mo txi fwe bohisi? le dji: tuswit-la li pase, li ale Marapuraú, li ale kote so tōtō, no pi ghā fwe, a la li ale, li ka khie no we li ka pase. A limem li ale deie li, mo ale deha

tu patu, mo dji mo txi fwe pedji, ie dji nõ a bola li fika, li ale Marapurua. Kã li hive laba, li dji pu txi fwe-la: no papa muhi, no mamã muhi, atxélmã kote no ke hete? Li hepon: isila lãdã sa kote-la⁴ (MONTEIRO, 2017).

Memória e tradução cultural entre os narrares

Após a leitura atenta dos textos acima, entendemos, nesta pesquisa, que os narradores são tradutores culturais de sua etnia, assim como, as próprias narrativas consolidam a tradição dos povos galibi-marworno e palikur. As explicações sobre os acontecimentos, e como elas são reiteradas por cada povo, enfatiza o fato de como elas estão ligadas e o quanto cada cultura é importante no processo das traduções.

Ora, se entendemos que as formas de contar de cada pessoa variam, e que este elemento está intrinsecamente relacionado com a cultura, concordamos com as anotações de Diniz (1996, p. 81) que afirma que uma teoria de tradução deve, pois, preocupar-se com as exigências de um mundo em constante mudança, onde não só a linguagem, mas também a cultura, a história, com a ideologia se misturam, passam de um texto para outro. De fato, os estudos recentes focalizam o inter-relacionamento entre os textos, suas reescritas, e o contexto de suas produções. Enfatizam também o que se considera um fenômeno cultural, isto é, o texto como entidade concreta em frente ao leitor, porém acrescentado da história acumulada de suas leituras. Ao nosso ver, no caso estudado, o aspecto fundamental do texto é exercido pela oralidade, que mantém segura a expressão da cultura indígena, seja em língua portuguesa, ou seja em khéuol.

⁴ Pajé Leven (José Andrade Monteiro). A narrativa foi coletada no município de Oiapoque, dia 04/07/2017 e gravada em registro mp3. A transcrição foi realizada por Yanérica Narciso Monteiro, sob consulta e revisão de Jaciara Santos da Silva e a colaboração de Cleide Narciso e Cleniúria Narciso Monteiro, todas indígenas da etnia Galibi-Marworno. Neste artigo, optou-se em não traduzir para a língua portuguesa toda a narrativa Khéuol, apenas os trechos utilizados para a análise foram traduzidos.

A partir da narração surgem várias reflexões do cotidiano da sociedade, que o ser humano encontra para representar ou mesmo para criticar. De acordo com Fernandes (2013, p. 196-197):

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.

Entretanto, ao refletirmos sobre a imaginação ou pensamento, percebemos que também, o imaginário, de alguma forma, se reflete na composição do ser, quanto parte integrante da natureza, de seu meio. Esses fatos, criados a partir da imaginação, são percebidos como desejos relacionados ao querer, e a satisfação. Assim, pode-se afirmar que “a consciência imaginante é um ato que se forma de uma só vez por vontade ou por espontaneidade pré-voluntária” (SARTRE, 1996, p. 177), ou seja, essa consciência sobre fatos pode surgir pela imaginação, o que se quer, e também de forma espontânea, sem intencionalidade. Concordamos, nesse sentido que, a maioria das narrativas são concebidas individualmente e servem para contar ou fazer uma reflexão sobre um determinado fato. No entanto, há também de se considerar que algumas delas derivam de algo que tenha ocorrido, em tempo real. Para os indígenas, as narrações são situações que aconteceram, que foram vistas e são contadas para outras pessoas que não souberam ou não viveram naquele tempo.

Os narradores são reais, cada indivíduo crê conforme a sua experiência e conta. Para Sartre o fenômeno de *crença*; é um ato posicional. Nas palavras do crítico, a duração dos objetos irrealis é o correlativo estrito desse ato de crença: *creio* que as cenas truncadas unem-se num todo coerente, ou seja, que eu uno as cenas presentes às cenas passadas por intenções vazias acompanhadas de atos posicionais (SARTRE, 1996, p. 173). Assim, entende-se que há um fator relevante que deve ser levado em consideração, que é o ato de crença. Ele que depende muito do indivíduo e principalmente da

cultura, embora existam partes irrealis em um dado contexto narrado, deve-se ponderar a perspectiva de quem narra. Não se pode, contudo, explicar como surgem os fatos que, de certa forma, são gravados na memória de cada ser humano.

Mas, de modo geral, concordamos com a ideia de que:

A mente humana cria modelos do mundo ao lidar com ele e para lidar com ele. Tais modelos, ou esquemas, são estrutura de expectativas prontas, fornecidas pela cultura, ou, até um certo ponto, criados pelo indivíduo. Essa visão postula que não criamos tudo sempre de novo, porém confrontamos novas experiências com tais modelos. Isso é, então, talvez o que de mais importante a narrativa pode nos fornecer: o fato de que a mente não grava o mundo, mas o cria de acordo com sua própria mistura de expectativas culturais e individuais (AZEVEDO, 2006, p. 48).

Em vista disso, podemos verificar alguns pontos. Vejamos algumas semelhanças, nas quais, por exemplo, as cobras descritas nas narrativas se comportam como seres humanos.

Narrativa Palikur: A cobra (macho) saiu com sua espingarda e viu um macaco cheio de feridas, doente, mas mesmo assim, levou-o para sua mulher. Para as cobras do **outro mundo**, macaco é gente (VIDAL, 2009, p. 18, grifo da autora).

Em Khéuol: Li pe pãga li mǎje txiwom-la laba, ie ale ban la ximē la, ie maxe ie hive laba, ie we makak-iela, a mun-iela, ie ka lave, ie pa mele, ãle ie ka pahét wadji lasu tã-la, mē ie ofō djilo, a limem li hãje so fizi, li txwe thoa, txi ēdjē-la ka gade, li dji laso txó: sa la a mo kuzē, sa la li dji a mo tōtō (la so txó, li ka gade) (MONTEIRO, 2017).

Tradução do Khéuol para o português: Ela tem medo que o pai come o menino lá, eles foram todos, andaram e chegando lá, eles viram os macacos, que são os humanos, eles estavam tomando banho, em cima eles parecem que estão no alto, mas estão no fundo d'água, aí ele ajeitou sua arma, e matou três, o indígena ficou olhando, e disse no

pensamento: esse é o meu primo, esse outro é o meu tio (só falando no pensamento) (MONTEIRO, 2017).

Podemos observar nas narrativas, ao se fazer a primeira leitura, o seguinte fato: cobras são animais e os humanos são os indígenas. Contudo, se bem observado e se consideramos o perspectivismo indígena dos narradores que são indivíduos atuantes, observadores culturais de seu povo, verificaremos que eles consideram além deste fato, o perspectivismo das cobras. A construção imaginária dos personagens que compõem a narrativa, inclui, também as cobras. Esse imaginário, descrito no ato de contar, manifesta-se pelo estado onisciente, pois, como podemos observar no trecho descrito, os macacos são para as cobras como seres humanos. Ou seja, os narradores têm a visão imaginária dos fatos, e eles vão além dela: pois, eles se permitem ver, ainda, sob a ótica do sujeito que integra a narração. Essa informação se confirma no momento em que os narradores afirmam que para as cobras, homens são macacos.

Fernandes (2013, p. 206) esclarece que as narrativas orais dos povos indígenas são uma forma autônoma de arte, e ressalta também que, 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. Observa-se que, as cobras se apresentam como seres humanos, por isso, elas se vestem como tal. A vestimenta, na narrativa, serve como meio de transporte para se fazer a distinção de espaço. Os narradores se referem ao paletó que a cobra macho usa para indicar a mudança, ou seja, a saída para este mundo. Exatamente, neste ponto, as narrações se diferenciaram.

Narrativa palikur: Ele tira a camisa, o paletó (que lhe permite aparecer neste mundo sob forma **invisível**), e fica apenas de cueca. Quando, meio adormecido, ouvir o papagaio, ele vai se assustar e não conseguirá se vestir [...]. Quando saiu no mundo de aqui, sem paletó, o Cobra Grande apareceu como

cobra-animal e foi flechado no olho até morrer (VIDAL, 2009, p. 19, grifo da autora).

Em khéuol: A limem i voie, li phã, li hãje so abimã, li fuhe so lëj, li kuhi (MONTEIRO, 2017).

Tradução do khéuol para o português: Aí ele foi, pegou e ajeitou sua vestimenta, colocou sua roupa e correu (MONTEIRO, 2017).

É preciso lembrar, a partir do perspectivismo indígena que, para o povo Palikur, conforme explica Capiberibe (2016), o universo mítico desses indígenas aparece dividido em três camadas: o plano subterrâneo e subaquático, chamado de “mundo do fundo”, o plano terrestre e o plano celeste. O primeiro, como apontam suas designações, encontra-se logo abaixo da superfície da terra e no fundo dos rios. A posição em paralelo com o nível terrestre facilita o contato entre os dois mundos, condição para a existência do mundo mítico, uma vez que este plano só possui sentido em conexão com o mundo dos humanos.

A representação da passagem entre os dois mundos é física: nos relatos há sempre um mergulho nas águas ou um “buraco” no nível terrestre, que permite o deslocamento da história e seus personagens de uma esfera a outra ao longo da narração. A mudança de um plano a outro é marcada pela transformação dos seres sobrenaturais, que, no seu mundo, possuem forma humana, mas, para subirem ao plano terrestre, precisam vestir-se com um casaco que lhes confira forma animal. No plano terrestre, vivem os seres humanos, as plantas, os animais e também os seres sobrenaturais. Por fim, o plano celeste. Num primeiro momento, ele aparece ser um espaço dominado exclusivamente pelo universo cristão, em contraposição o céu é um vazio mitológico.

Esse contexto, nos leva a refletir sobre um fator interessante: se há tradução entre as versões de cada indígena, o que se sabe de fato, é que existe tradução do idioma de cada narrador, tanto do palikur, quanto do galibi-marworno para a língua portuguesa. Entretanto, acredita-se que as versões narradas, segundo os indíge-

nas, são escolhas feitas por cada um. A visão de mundo sobre o fato ocorrido vem no âmbito do sistema cultural e o ambiente segue uma estrutura ou um modelo criado, pela cultura de quem traduz, justamente para visualizar e explicar o mundo, conforme orientações próprias. Mostra-se, também que, a estrutura de uma narrativa oral, muda com o tempo, através do discurso e ela depende do narrador que expressa cada acontecimento.

Por exemplo, citamos o final da narrativa, contada pelo palikur Manoel Labonté, na qual, se lê que o índio não volta para família, porque ele vai levar o irmão para bem longe da aldeia, para que dessa forma, ele não acabe com o seu povo. No trecho correspondente a esta ação, na narrativa galibi-marworno, o pajé Leven conta que o índio vai embora porque não consegue mais viver neste mundo, como se lê abaixo:

Narrativa palikur: O índio pensou: Eu vou num lugar bem longe deixar o meu irmão, senão ele vai comer a gente, vai querer se vingar (VIDAL, 2009, p. 19).

Em khéuol: Mo ka ale, li dji, mo pa save si mo ke tonē, si we mo pa tonē, ēbe, no ke kōthe juk-la fē dji tā, zot mem, zot ke finī, mo mem mo pa ke finī, mo ka ale, kā tā ke xāje mo ke huduble lādā wat-tā, sélmā mo ke koze ke zót, mo gāiē pu koze ke zót, mem mo pa ke koze ke zót ātixe, mo ke koze ke zót lésphwi, zót ke we mo. (a bét deha) ie khie, mamā khie, papa khie, ie dji: pa ale, pa lese no. Li dji: mo pa puve fe sa, mo ka ale gade mo txi fwe kote li fika (MONTEIRO, 2017).

Tradução do khéuol para o português: Eu vou, ele disse, eu não sei se voltarei, se eu não voltar, então, nós iremos nos reencontrar até o fim do mundo, vocês vão desaparecer, e eu não vou, eu irei, quando o mundo acabar eu irei estar em outro tempo, mas eu falarei com vocês, eu tenho que falar com vocês, não falarei pessoalmente, mas falarei através do espírito, vocês irão ver, (ele já não é mais ele mesmo) eles choraram, a mãe chorou, o pai chorou e disseram: não vai, não nos deixe. Ele disse: não posso, eu vou ver meu irmãozinho aonde ele está agora (MONTEIRO, 2017).

A estrutura de uma narrativa oral se constrói a partir da memória, seja ela individual ou coletiva, como afirmamos no início deste texto. Assim, percebemos que o registro feito em Khéuol, no qual, o pajé Leven conta a mesma narração transcrita pela antropóloga Lux Vidal, é diferente, pois apresenta a variante cultural de cada narrador. A história contada para a pesquisadora foi traduzida para língua portuguesa e as palavras que foram usadas para contar em Khéuol, não são as mesmas. Logo, compreende-se que, apesar de ser a mesma história, conhecida por ambos os povos, ela nunca será contada da mesma forma, se isso ocorrer através da oralidade.

Do ponto de vista da tradução, entende-se que a língua é algo social, histórico, determinado por condições específicas de uma sociedade e de uma cultura e assim, entende-se que, no processo de tradução, o tradutor deve levar em conta os fatores culturais e lembrar que a palavra só tem sentido em um contexto que se especializa neste determinado cenário (AGRA, 2007, p. 3). Por isso, entendemos que se houve tradução para a língua portuguesa, é possível que se tenha modificado algumas informações. A autora também esclarece com as palavras de Vermeer:

Tradução não é transcodificação de palavras ou sentenças de uma língua para outra, mas uma complexa forma de ação, por meio da qual informações são geradas em um texto (material da língua fonte) em uma nova situação e sob condições funcionais, culturais e linguísticas modificadas, preservando-se os aspectos formais os mais próximos possíveis (AGRA, 2007, p. 8 apud. VERMEER, 1986).

Sendo assim, é preciso conhecer profundamente a cultura de um povo, para que se compreenda as questões ligadas às narrativas, e principalmente, o papel dos tradutores culturais, pois, no processo de contar para permanecer, deve-se levar em consideração os aspectos essenciais que relevam a identidade dos povos, seus mitos, e não apenas, restringir-se aos aspectos que pontuam caráter idêntico a narrativa fonte.

Isso nos mostra que uma narrativa oral, ao ser contada mais, e ela passa a ser moldada a partir das expressões das palavras, co-

mo explica Azevedo (2006, p. 48); “que as histórias humanas repe-tem-se, diferenciam-se entre falantes de uma mesma cultura, muitas vezes, apenas em detalhes e contextualizações”. A autora cita falantes de uma mesma cultura, então, mesmo sendo narrações de indígenas de povos que vivem nas mesmas terras, a história se diferenciou, pois, o discurso dado nunca será o mesmo.

Para finalizar, citamos um último elemento comparativo: os irmãos vão embora para longe da aldeia. Eles vão para um outro lugar, segundo o Palikur, eles foram para Mavô. Porém, segundo o narrador Galibi-Marworno, os irmãos vão morar num lugar conhecido como Marapuruá.

Narrativa Palikur: Foram a um lugar chamado Mavô, no oceano. É um lago [...]. Vou para um lugar muito longe. Trabalhem bem aqui, com carinho. Eu vou sempre me lembrar de vocês. E foi morar no Mavô com o irmãozinho para controlá-lo (VIDAL, 2009, p. 19).

Em Khéuol: A limem li ale deie li, mo ale deha tupatu, mo dji mo txi fwe pedji, ie dji nõ a bola li fika, li ale Marapuruá. Kã li hive laba, li dji pu txi fwe-la: no papa muhi, no mamã muhi, atxélmã kote no ke hete? Li hepon: isila lãdã sa kote-la (MONTEIRO, 2017).

Tradução do Khéuol para o português: Aí ele foi atrás do irmãozinho, ele disse: eu já procurei por todos os lados, aí eu pensei meu irmãozinho se perdeu, eles responderam: não, ele foi para lá, para Marapuruá. Quando ele chegou lá, ele disse para o irmãozinho: nosso pai morreu, nossa mãe morreu, onde vamos morar agora? Ele respondeu: aqui nesse lugar (MONTEIRO, 2017).

Ao se tratar da cultura indígena, entendemos ao final desta pequena reflexão que, os costumes, as crenças e as tradições são maneiras de consolidar a identidade desses povos. As narrativas cumprem papel fundamental para continuar as formas de expressão humana, nestas localidades, sob a justificativa de que essas narrativas são fatos que aconteceram no passado. Elas servem para

refletir sobre um determinado fato ou mesmo sobre várias situações que ocorreram dentro da sociedade ou em outra época.

Assim nos encaminhamos para o encerramento desta reflexão.

Considerações finais

Na atualidade existem inúmeras reflexões sobre o mundo que são publicadas a cada minuto, sejam em jornais, revistas, na mídia ou nas redes sociais. O acesso a informação, seja ela verdadeira ou não, está a cada dia mais presente em todos os cantos do mundo, inclusive, entre as comunidades mais tradicionais, que vivem de modo diferenciado, conforme sua cultura e saberes locais. Contudo, as narrativas permanecem, mesmo diante de tantos questionamentos sobre a existência humana, elas provocam leituras e permitem vários modos de interpretar, representar as sociedades. No âmbito literário, as produções impressas, normalmente, voltam-se para as literaturas que representam, de modo geral, os povos de várias origens e países. No Brasil, o livro ainda não atinge grande parte da população. Contudo, há muitos povos, entre eles, os indígenas, que mantem as narrativas, e nelas, representam-se.

De acordo com Descaltagné (2002), na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Fala-se aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há — mas com uma notável limitação de perspectiva.

Considerando as palavras da pesquisadora, ao nosso ver, a narrativa indígena é uma forma de expressão literária oral. Por mais que ainda, no Brasil, seja limitada essa discussão por parte da crítica literária. Ao final de nossos apontamentos, entendemos que os narradores palikur e galibi-marworno não são meros transmissores

de fatos, e sim, tradutores culturais de sua etnia, pois, cada um expressa, conforme a sua experiência e identidade a mesma narrativa, que é, inclusive, amplamente conhecida entre outros povos da Terra Indígena Uaçá. A expressão, neste caso, não ocorre por meio de um livro impresso, mas por uma das formas mais antigas que o homem encontrou para se identificar: a oralidade.

Os estudos sobre a narrativa, há muito tempo, são amplamente difundidos. Contudo, debutamos quando se fala sobre literatura ou poética indígena. Nesse sentido, entendemos que entre esses povos, por mais que não haja, com tanta frequência a publicação de um livro impresso, o objeto físico, existe literatura. Pois, sabemos que a narrativa existe e compõe parte importante da cultura e identidade desses povos.

Assim sendo, refletimos sobre a seguinte questão: entre os indígenas, de fato, não há expressão literária, devido à ausência do livro impresso? Se a narrativa é utilizada como forma de registro da cultura, de representação dos mitos, pode-se dizer, então, que os povos que resistem por meio da oralidade utilizada como fonte de explicação do mundo, da natureza e da cosmologia, não possuem literatura? Para nós, a narrativa seria, portanto, uma expressão do fazer literário. E nesse sentido, retomamos o que anotou Descalagné sobre a definição dominante de literatura que circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de “alguns grupos”, não de outros (2002, p. 37, grifo nosso).

É importante ressaltar que entre os indígenas existe literatura, apesar de poucas produções escritas, elas estão guardadas na memória. No entanto, com o tempo, elas passam a ser perdidas, por isso é fundamental que sejam feitos estudos sobre a memória e identidade desses povos, que permaneceram por muito tempo, silenciados.

Bhabha (1998, p. 209) ao explicar sobre a nação nos dias de hoje, afirma que privada da visibilidade não-mediada do historicismo — “vendo a legitimidade de gerações passadas como provedo-

ras e autonomia cultural” — a nação se transforma de símbolo da modernidade em sintoma de uma etnografia do “contemporâneo” dentro da cultura moderna. Sobre o conceito de “perspectiva social” entende-se que pessoas posicionadas diferentemente (na sociedade) possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição. Cada pessoa vive suas experiências de vida, individual e culturalmente, não podendo o outro viver e sentir o mesmo, por isso, cada uma tem perspectivas diferenciadas.

Descaltagné (2002) afirma que a narração é uma arte em evolução, que busca caminhos frente a obstáculos novos, ou seja, sempre haverá novos conceitos, novos fatos que merecerão ser descritos, pois, a narrativa faz parte da sociedade. Fernandes (2013, p. 34) anota que os povos indígenas contribuem para nos esclarecer que as narrativas orais constituem em forma autônoma de arte, pois, 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.

As narrativas são acompanhadas da interação de fala, de um contexto e o discurso se relaciona com as experiências da sociedade. A oralidade é o meio de retomar a experiência social humana, por esse motivo, a narrativa tem perspectiva interacional, ou seja, pretendem tratar o conteúdo integrado à situação específica de produção da história. Ela é utilizada como forma de experimentação imaginária, de modo a diminuir as fronteiras no espaço entre as pessoas e o mundo em que são integrantes.

À luz dos apontamentos de Bhabha (1998, p. 206), entendemos os povos indígenas tal como ele explica a integração de nação. É precisamente na leitura entre as fronteiras do espaço-nação que podemos ver como o conceito de “povo” emerge dentro de uma série de discursos como um movimento narrativo duplo. O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social; sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significa-

ção e interpelação discursiva. Temos, então, um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo.

Pensemos, os povos indígenas, como indivíduos e coletivos que tem na narrativa uma significação dupla. Assim sendo, a narrativa dos palikur e galibi-marworno apresenta questões num espaço-duplo. E, neste caso, as narrativas estão escritas na memória.

Referências bibliográficas

AGRA, K.L. de O. *A integração da língua e da cultura no processo de tradução*. São Paulo: 2007, p.01-18. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/agra-klondy-integracao-da-lingua.pdf>. Acesso em 30 jan. 2018.

AZEVEDO, Adriana Maria Tenuta. Narrativa. In: *Estrutura narrativa e espaços mentais*/ Adriana Maria Tenuta de Azevedo. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 46-59.

BHABHA, Hommi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAPIBERIBE, Artionka. Palikur: história e organização social de um povo entre dois países. In: *A Presença do invisível vida cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*/ Lux Boelitz Vidal; José Carlos Levinho; Luís Donisete Benzi Grupioni (Org.) – Rio de Janeiro: Iepé – Museu do Índio, 2016, p. 85-105.

DESCALTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pg. 33-87. Disponível em periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214. Acesso em: 07 jan. 2019.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Tradução: da Semiótica à cultura. In: *Estudos da tradução*. Mariana – BH: Com textos Revistas do Departamento de Letras-UFOP, 1996.

FERNANDES, Frederico A. G. *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil* [livro eletrônico] / Frederico Augusto Garcia Fernandes (Org.) – Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013. Disponível

em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>.
Acesso em: 25 nov. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

VIDAL, Lux Boelitz. Galibi-Marworno: cotidiano e vida ritual. In: *A Presença do invisível vida cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*/ Lux Boelitz Vidal; José Carlos Levinho; Luís Donisete Benzi Grupioni (Org.) – Rio de Janeiro: Iepé – Museu do Índio, 2016, p.123-141.

VIDAL, Lux. *A Cobra Grande: uma introdução a cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá.* / Lux Vidal. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

[Recebido: 12 jun. 2019 — Aceito: 30 ago. 2019]

TRADUÇÃO DE POESIA NAHUATL: UMA BUSCA POR RASTROS PERFORMÁTICOS

Sara Lelis de Oliveira¹

Resumo: Estudo introdutório à tradução de poesia em língua nahuatl para o português brasileiro quanto aos rastros performáticos que compõem sua forma de origem: o canto. Entende-se por poesia nahuatl os manuscritos resultantes da transliteração fonética para o alfabeto latino dos cantos entoados em nahuatl no período colonial mexicano. Esse processo acarretou a perda e o empobrecimento de elementos semióticos dada a conservação exclusiva da letra. Os cantos adquiriam significação integral junto à música, à dança, ao vestuário, às pinturas sobre o corpo, entre outros. O texto escrito manifesta rastros desse complexo cultural, o que faz com que na tradução se enfrente o problema da reconstrução parcial do sentido já que a composição alfabética não permite acessar o todo performático-semântico dos cantos. Apresentaremos a tradução para o português de um canto/poema do *Cantares Mexicanos*, obra poética em nahuatl clássico. Ao traduzi-lo, identificamos rastros performáticos que evocam o complexo cultural em que eram entoados os cantos, identificação essa basilar no processo de reconstituição dos sentidos.

Palavras-Chave: Poesia nahuatl Rastros performáticos. Cantos. Tradução.

TRANSLATING NAHUATL POETRY: A SEARCH OF PERFORMATIVE TRACES

Abstract: This thesis aims to present an introductory study on the translation of poetry in the Nahuatl language into Brazilian Portuguese regarding the performance traces that make up its origin form: the chant. Nahuatl poetry is under-

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Mestre em Estudos da Tradução e Bacharel em Letras – Tradução – Espanhol pela mesma universidade.
Endereço eletrônico: saralelis@gmail.com

stood as the manuscripts resulting from the phonetic transliteration to the Latin alphabet of the songs intoned in Nahuatl, in the Mexican colonial period. This process entailed the loss, and the impoverishment of semiotic elements given the unique conservation of the letter. The chants acquired its integral meaning with music, dance, clothing, paintings on the body, among others. The written text shows traces of this cultural complex, which causes the translation to face the problem of the partial reconstruction of meaning since the alphabetical composition does not allow access to the performative-semantic whole of the chants. We will be presenting the Portuguese translation of a song poem from *Cantares Mexicanos*, a poetic work in classic Nahuatl. At the translation process, performative traces that evoked the cultural complex in which the chants were sung, were identified, a basic identification in the process of reconstituting the sense.

Keywords: Nahuatl poetry Performative traces. Chants Translation.

Introdução

Entende-se por poesia nahuatl os manuscritos resultantes da transliteração fonética para o alfabeto latino dos cantos entoados em língua nahuatl na segunda metade do século XVI do período colonial na Mesoamérica. A transliteração dos cantos foi um projeto encabeçado por freis castelhanos enviados ao território pela Coroa Espanhola como parte da missão catequizadora após a chamada Conquista do México (1519-1521)². As consequências desse sucesso histórico compreenderam a queda do Império Mexica (ou Asteca³) — último povo nativo a comandar quase todo o território mesoamericano — e o domínio da região daqueles que pelejaram

² O período de dois anos da chamada Conquista do México designa apenas o processo da queda do Império Mexica, pois a conquista em si prosseguiu durante todo o período colonial mexicano até sua independência (1810-1821).

³ "Asteca" era o termo utilizado para "gente de Aztlan", povos que migraram para o Altiplano Central e para outras regiões. Eram gente de Aztlan os chalcas, huastecos e os mexicas (SANTOS, 2002, p. 71).

por sua destituição, a saber castelhanos e povos aliados contrários à elite mexicana⁴. Consumada essa etapa da conquista política, a conquista religiosa passou a ser o segundo propósito do predomínio: extirpar deuses e deusas mesoamericanos, converter os sobreviventes ao Catolicismo Romano e catequizar desde o nascimento os naturais da Nova Espanha eram ações concernentes ao projeto. Nesse íterim de conversão e implementação da religião católica, parte do patrimônio cultural material foi queimado pelos freis por ser considerado obra do demônio⁵. Queimaram-se os livros de pinturas (em nahuatl *amoxtin*, posteriormente intitulados *códices*⁶ mesoamericanos) dos quais se extraíam os cantos no período pré-hispânico, as roupas e os atavios considerados idolátricos.

Entre os documentos que atestam a destruição das tradições materiais mesoamericanas, encontram-se também os relatos dos freis que se opuseram à queima como método de catequização. Isso porque o costume tradicional de cantar dos nativos demandou outra estratégia de destruição. Os freis perceberam que os cantos manifestavam a adoração aos deuses e deusas malgrado a destruição do material. A queima não resultou eficaz no propósito de extirpar as idolatrias, pois as práticas prosseguiram durante o período colonial⁷. Compreenderam, assim, que o desconhecimento da cul-

⁴ Os mexicas foram uma elite que dominou o território mesoamericano desde a fundação de Tenochtitlan, cidade sede do império, em 1325. Comandavam as rotas comerciais, impuseram o nahuatl como língua franca, e recebiam tributos de praticamente todos os povos que viviam na Mesoamérica. O fato de não dominar totalmente o território contribuiu para o êxito da invasão castelhana, pois os nativos adversários aos mexicas foram seus principais aliados no processo da queda de Tenochtitlan (SANTOS, 2002, p. 78).

⁵ Por esta causa para alumbrar en el conocimiento de la eterna verdad, que es Dios, y en el conocimiento de los falsos dioses que son pura mentira e invención del autor y padre de toda mentira que es el diablo, puse el texto de la Sagrada Escritura arriba escrito, donde clara y abiertamente se conoce el principio que tuvieron los ídolos, y los grandes males en que incurrieron los hombres por la adoración de ellos (SAHAGÚN, 1969, Tomo I, p. 85).

⁶ Denominados *códices* do antigo México em razão da comparação com os *códices* europeus medievais ainda que seus aspectos não fossem os mesmos (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 8).

⁷ Como afirma Sahagún em sua *Historia General de las cosas de Nueva España* (1569): "...ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, con decir

tura alheia dificultava a identificação das idolatrias no cotidiano. Concluíram que a eficácia na erradicação das idolatrias consistia antes em compreendê-las para, então, perceber sua utilização e, enfim, extirpá-las e doutrinar os nativos conforme o Catolicismo⁸. Foi o caso dos freis franciscanos Andrés de Olmos, Toribio de Benavente Motolínia, Bernardino de Sahagún, e de freis dominicanos como Bartolomé de las Casas e Diego Durán (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 65-66). Ao mesmo tempo, alguns deles também se interessaram pela cultura nativa e sua produção pré-hispânica que se estendeu ao longo do período colonial pela tradição oral. A transliteração dos cantos para o alfabeto latino ocorre nesse duplo contexto. Os freis notaram que não obstante a catequização dos povos mediante a queima dos *amoxtin* e outros artefatos, o batismo e a proibição dos cultos, a prática às escondidas dos cantos sinalizava uma linguagem indecifrável que poderia conter idolatrias e que deveria ser rapidamente decifrada por eles:

Costume muito antigo é de nosso adversário o diabo buscar esconderijos para fazer seus negócios, conforme o Santo Evangelho, que diz: *quem faz o mal aborrece a luz*. Assim, esse nosso inimigo nessa terra plantou um bosque ou brenhas [...]. Esse bosque ou brenhas são os cantares que nessa terra ele urdiu que se fizessem e usassem a seu serviço, e como culto divino e salmos para seu louvor, assim nos templos, como fora deles — **os quais levam tanto artifício, que dizem o que querem e pregam o que ele manda, e os entendem somente aqueles a quem ele os**

que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves y que tienen gran necesidad de remedio: Los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones y ceremonias idolátricas, no son aun perdidos del todo” (SAHAGÚN, 1969, tomo I, p. 27).

⁸ Também como afirma Sahagún em sua História: “Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es saber cómo alas usaban en el tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos; y dicen algunos, excusándolos, que son boberías o niñerías, por ignorar la raíz de donde salen [...]” (SAHAGÚN, 1969, tomo I, p. 27).

endereçava⁹ (SAHAGÚN, 1969, tomo I, p. 255, tradução e grifos nossos).

Por outro lado, aquilo que não era considerado idolatria foi caracterizado como uma linguagem em que “usam belíssimas metáforas e maneiras de falar”¹⁰ (SAHAGÚN, 1969, tomo II, p. 55, tradução nossa). Nesse intuito de decifrar a linguagem, deram início a transliteração com a colaboração de nativos/descendentes trilíngues (nahuatl, castelhano e latim) que foram educados no Colégio de Santa Cruz de Tlatelolco, centro de estudos liderado por Sahagún e Olmos onde se ensinava o conhecimento proveniente das culturas latina e grega (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 80). Dessa forma, os freis atenderiam a três objetivos: conhecer a cultura que lhes parecia paradoxalmente demoníaca, fascinante e bela, extirpar as idolatrias segundo o Catolicismo e preservar aquilo que não era contrário à doutrina e que, portanto, não merecia ser destruído.

A entonação dos cantos foi uma prática nativa relatada pelo frei franciscano Sahagún em sua grande obra *Historia general de las cosas de Nueva España* (1569), um conjunto de doze livros em espanhol resultante do convívio com nativos e descendentes na colônia. Trata-se da versão monolíngue e menos completa do *Códice florentino* (1577), manuscrito em nahuatl e castelhano em que Sahagún concluiu, em colaboração com informantes nativos, o registro das tradições culturais milenares em seus diversos aspectos. A obra é, desde então, a grande referência para os estudos mesoamericanos sob o ponto de vista de várias áreas do conhecimento.

⁹ Texto original: “Costumbre muy antigua es de nuestro adversario el diablo buscar escondrijos para hacer sus negocios, conforme a lo del Santo Evangelio, que dice: Quien hace mal aborrece la luz. Conforme a esto, este nuestro enemigo en esta tierra plantó un bosque o arcabuco [...]. Este bosque o arcabuco breñoso son los cantares que es esta tierra él urdió que se hiciesen y usasen en su servicio, y como su culto divino y salmos de su loor, así en los templos, como fuera de ellos – los cuales llevan tanto artificio, que dicen lo que quieren y pregonan lo que él manda, y entiéndenlos solamente aquellos a quien él los enderezaba”.

¹⁰ Texto original: “usan de muy hermosas metáforas y maneras de hablar”.

Na *Historia general*, Sahagún relata que um dos costumes realizados nas *calmecac* (vocábulo em nahuatl que designa as casas onde as crianças eram educadas desde cedo) do período pré-hispânico era o de ensinar e memorizar cantos: "...que lhes ensinavam todos os versos de canto, para cantar, que se chamavam divinos cantos, cujos versos estavam escritos em seus livros por caracteres"¹¹ (SAHAGÚN, 1969, tomo I, p. 307, tradução nossa). Eram os *tlatolmatinime* (vocábulo em nahuatl que significa "os conhecedores da palavra", tradução nossa) os responsáveis pelo ensinamento dos cantos para crianças e jovens. Eles eram *tlatoani* (do nahuatl "aquele que fala", tradução nossa), *cuicapiquini* (do nahuatl "aquele que compõe cantos", tradução nossa) e *tlatatimini* (do nahuatl "aquele que sabe", tradução nossa), atribuições necessárias para educar a arte de expressar o pensamento na linguagem adequada para a compreensão do canto. A linguagem adequada é expressa pelo vocábulo em nahuatl *tecpillatolli* (linguagem elegante, cortês) e diferenciava-se da linguagem comum, expressa pelo vocábulo *macehuallatolli* (do nahuatl *macehualli*, plebeu e *tlahtolli*, palavra, tradução nossa).

A relação dos cantos com a poesia, concepção e termo oriundos da Grécia Antiga, foi sistematicamente abordada pelo padre, filólogo e tradutor mexicano Ángel María Garibay Kintana (1892-1967), mas já havia sido concebida de tal forma no século XVIII pelo bispo mexicano Juan José Eguiara y Eguren (1696-1763):

[...] assim como cultísimos sacerdotes e sábios, **que deleitados pelos encantos da poesia, compunham longuíssimos cantos épicos**, que depois expressavam às crianças para que os aprendessem, a fim de infundir neles sem esforço a memória, expressada com a doçura do verso, dos fatos passados, transmiti-la à posteridade e ensinar-lhes os acontecimentos temporâneos por meio dos poemas que

¹¹ Texto original: "...que les enseñaban todos los versos de canto, para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos estaban escritos en sus libros por caracteres".

compunham sobre eles¹² (EGUIARA y EGUREN, 1984, p. 89, tradução e grifos nossos).

Para além da constatação de Eguiara y Eguren, Garibay aprofunda-se na relação canto-poesia empenhando-se em traduzir do nahuatl para o espanhol mexicano os manuscritos do século XVI, entre eles o *Cantares Mexicanos* — manuscrito poético em nahuatl —, a partir dos quais identificou uma linguagem que caracterizou de literária. Em efeito, no processo de tradução dos *Cantares* para o português também constatamos que a composição linguística desse manuscrito registrada se diferencia de outros documentos cujo teor é histórico, por exemplo. Trata-se de uma linguagem opaca, menos compreensível à primeira vista e que se assemelha à literatura em razão do possível simbolismo, algo que não nos atrevemos a assegurar no momento sem o devido domínio cultural. Garibay, tradutor de quase todo o manuscrito, assegurou que os nativos eram sem dúvida produtores de poesia: “Se depois da leitura delas um leitor não se convence da existência de poesia, o deixaremos tranquilo em suas vãs convicções”¹³ (GARIBAY, 1953-54, p. 60, tradução nossa).

A defesa pela existência de poesia no período pré-hispânico foi desenvolvida pelo historiador e tradutor mexicano Miguel León-Portilla (1926-). Ele alega que a produção de poesia, segundo ele, a expressão do pensamento por intermédio da linguagem metafórica, está vinculada à concepção da divindade no pensamento nahuatl: “A poesia vem a ser então a expressão oculta e velada, que com as asas do símbolo e da metáfora leva o homem a balbuciar e tirar de si mesmo o que em uma forma, misteriosa e súbita alcan-

¹² Texto original: “...así como cultísimos sacerdotes y sabios, que deleitados por los encantos de la poesía, componían larguísimos cantos épicos, que luego comunicaban a los niños para que los aprendieran, a fin de infundir en ellos sin esfuerzo la memoria, expresada con la dulzura del verso, de los hechos pasados, transmitirla a la posterioridad y enseñarles los sucesos temporáneos por medio de los poemas que acerca de ellos componía”.

¹³ Texto original: “Si después de la lectura de ellas un lector en su juicio no queda convencido de la existencia de la poesía, lo dejaremos tranquilo en sus vanas convicciones”.

çou a perceber” (LEÓN-PORTILLA, 1993, p. 143-144, tradução nossa). A linguagem metafórica afirmada por León-Portilla relaciona-se com o que Sahagún alegava ser incompreensível e do demônio, o que impulsionou a transliteração dos cantos para o alfabeto latino no propósito de descobrir seus significados, identificar as idolatrias, e exterminá-las. Chama-nos a atenção que em sua *Historia general* os cantos transcritos se encontram na própria língua nahuatl, pois desvendar os significados impressos nos cantos era impossível para os que não dominavam aquela linguagem (SAHAGÚN, 1969, Tomo I, p. 102).

Da coparticipação entre freis e trilingües foram compilados dois manuscritos considerados as grandes obras poéticas em língua nahuatl clássica¹⁴: o manuscrito *Romances de los Señores de la Nueva España*, localizado na biblioteca da Universidade de Austin, Texas, sob a referência MS G.57-59; e o referido manuscrito *Cantares Mexicanos*, localizado na Biblioteca Nacional do México, na Cidade do México, sob a referência MS 1628 BIS. Ambas foram o resultado do registro escrito dos cantos a partir da identificação de fonemas em nahuatl que se moldavam nos fonemas do alfabeto latino.

Dado esse contexto histórico, indaga-se *como* ocorreu a transliteração fonética do nahuatl para o alfabeto latino, e também *em que* consistia o contexto cultural de enunciação dos cantos. Iremos, neste trabalho, ocupar-nos apenas da segunda pergunta, pois a primeira endereça a outro estudo que não será aqui abordado.

Patrick Johansson (1946 -), pesquisador mexicano e tradutor do nahuatl, declara o seguinte sobre o contexto dos textos poéticos orais:

Integrado a um contexto específico que justificava sua enunciação, um texto oral nahuatl pré-hispânico estava composto de palavras, gestos, cores, pinturas faciais,

¹⁴ Entende-se por nahuatl clássico a língua falada na época clássica (1430 – 1520): “É a que temos na maioria dos textos conhecidos, em especial os poemas dos Cantares e Romances; nas arengas e nos discursos que integram os diversos manuscritos do Huehuehtlahtolli (do nahuatl, palavra dos velhos, tradução nossa) (GARIBAY, 1989, p. 315, tradução nossa).

indumentária e eventualmente música e dança que se fundiam no crisol de uma circunstância particular de enunciação ou de canto para gerar um *sentido*. Em sua transcrição para o alfabeto, não se pode resgatar mais do que a parte verbal de um complexo tecido expressivo¹⁵ (JOHANSSON, 2005, p. 518, tradução nossa, grifos do autor)

A assertiva de Johansson é basilar no trato de um texto poético em nahuatl do século XVI por um tradutor. É necessário conhecer que sua composição não se configura como sua forma de origem: o canto em suas circunstâncias performáticas de enunciação. Ademais, é necessário conhecer suas vicissitudes desde sua performance, passando pelas condições de transvase do oral ao escrito, as mudanças alfabéticas, sua forma clássica no século XVI, entre outros possíveis acontecimentos, inclusive a situação física do manuscrito a depender da distância temporal. Com a transliteração dos cantos houve a perda e o empobrecimento de elementos que outorgavam aos cantos um todo semântico. São pelo menos esses os que enumera Johansson: gestos, cores, pinturas faciais, indumentária, música e dança. Este foi o cuidado que tivemos ao traçar o percurso arqueológico do manuscrito poético *Cantares Mexicanos* em outro trabalho, no qual discutimos seu processo de composição desde a extração dos cantos dos *amoxtin* até sua versão final de 1628 redigida pelos jesuítas¹⁶. Passo crucial para alcançar o estudo que aqui se apresenta.

O manuscrito *Cantares Mexicanos*, objeto de nossa tradução para o português, reflete o contexto histórico supracitado e manifesta o ofício de transliteração da oralidade nahuatl para o nahuatl

¹⁵ Texto original: "Integrado a un contexto específico que justificaba su enunciaci3n, un texto oral náhuatl prehispánico estaba hecho de palabras, gestos, colores, pinturas faciales, indumentaria y eventualmente música y danza que se fundían en el crisol de una circunstancia particular de enunciaci3n o de canto para forjar un sentido. En su transcripci3n al alfabeto no se pudo rescatar más que la parte verbal de un complejo tejido expresivo".

¹⁶ LELIS, Sara. Poesia Nahuatl em português: percurso arqueológico-tradutório. Anais do II Seminário Nacional de Epistemologia do Romance, 2018, p. 172-184. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.com/artigos/> Acessado em: 12/05/2019.

em escritura alfabética. Trata-se de um documento no qual estão registrados 91 cantos distribuídos ao longo das primeiras 85 folhas do manuscrito MS 1628 BIS que, no total, conta com 295 folhas. Segundo o pesquisador norte-americano John Bierhorst (1936-), o *Cantares* resulta da compilação de cantos retirados da boca dos nativos entre os anos 1550 e 1580 do período colonial. A autoria, por inferência dos historiadores, é frequentemente atribuída a Sahagún e seus colaboradores nativos (Antonio Valeriano foi o principal deles¹⁷). Vale salientar que o manuscrito localizado na Biblioteca Nacional do México consiste na cópia jesuíta datada de 1628. A fonte primária, primeira versão franciscana a cargo de Sahagún, perdeu-se (BIERHORST, 1985, p. 9). Outra questão importante, mas que também não será abordada aqui.

Ao empreendermos a tradução do *Cantares Mexicanos* para o português, o “crisol de uma circunstância particular de enunciação ou de canto para formar um sentido” é identificado em diversos momentos. Nós o associamos à opacidade com a qual o texto em nahuatl se apresenta durante a tradução não obstante o conhecimento das estruturas da língua em sua forma clássica, e do material que contamos para traduzir os poemas. Nomeamos opaco os extratos semânticos cujas significações não são encontradas nos dicionários da língua elaborados na mesma época por quase os mesmos freis que compilaram os cantos e se dispuseram a interpretá-los com fins de extirpar as idolatrias. Em primeiro lugar, trata-se de uma questão de linguagem, talvez a mesma questão que fez com que Sahagún classificasse os cantos como intraduzíveis. Em segundo lugar, esta dificuldade emergente no processo tradutório agrava-se em diálogo com o que Johansson alega ser necessário no contato com esses textos orais: reconstituir os sentidos. Entretanto, como fazê-lo sem acessar o todo semântico em que eram entoados os cantos e, se assim possível, sem a compreensão da linguagem que não oferecem os dicionários? O texto escrito manifesta apenas os rastros. Por ora não temos resposta para a reconstrução dos sentidos, mas em efeito encontramos durante a tradução para o

¹⁷ BIERHORST, 1985, p. 9.

português a série de circunstâncias orais de elocução elencadas por Johansson que, segundo ele, conformam a atuação dos cantos em sua forma primária e performática.

A questão que se coloca neste trabalho é a de que traduzir poesia nahuatl é uma busca por rastros performáticos posto que se trata de lidar com esses elementos de linguagem próprios das circunstâncias de enunciação que não são mais acessíveis como em sua forma oral. Por conseguinte, seu sentido completo mostra-se — pelo menos até o momento — quase sempre aproximado, fazendo com que apresentemos uma tradução reflexão aproximada da performance do canto e dos sentidos que o complementam. Traduzir um canto poético nahuatl não se trata de uma abordagem somente a nível das palavras, mas a nível do complexo linguístico-cultural que é para nós ainda opaco.

Esse dilema, até a escritura desse trabalho sem resolver, começa a ser abordado com o reconhecimento desses rastros performáticos no texto em nahuatl através da tradução. Em princípio, partimos das indicações circunstanciais de Johansson, mas posteriormente a tradução poderá tanto indicar outros elementos, como propor soluções ao que ele sugere dirimir com “imaginação”: “A partir de um simples manuscrito, será preciso tentar reconstituir, mediante a imaginação, a riqueza espetacular da oralidade pré-colombiana”¹⁸ (JOHANSSON, 2005, p. 545). A tradução poderá, mediante a construção de um mosaico com o texto e o complexo cultural nahuatl, oferecer outras respostas de significação. Até o momento, apresentaremos apenas os rastros performáticos que encontramos na tradução desse texto oral para o português.

¹⁸ Texto original: “A partir de un simple manuscrito, será preciso intentar reconstituir, mediante la imaginación, la riqueza espectacular de la oralidad mexicana precolombina”.

Rastros performáticos do *Cantares*: tradução e reconhecimento

No trabalho de Johansson ao qual nos referimos, o pesquisador relaciona dez circunstâncias de expressão oral de um texto nahuatl: espaço, tempo, con-texto, voz, ritmo, gesto, pinturas, indumentária, dança e música. Com base no processo de nossa tradução do *Cantares Mexicanos* para o português, vêm à luz algumas delas, as quais gostaríamos de exemplificar aqui como rastros performáticos em razão da opacidade com a qual elas se mostram no contato meramente textual. Exporemos as indicações de espaço, voz e gesto. São exemplos procedentes da tradução do canto 2 presente na obra *Poesía Nahuatl* (1965), obra bilingue (nahuatl-espanhol) em que o tradutor e filólogo Ángel María Garibay Kintana paleografa¹⁹ e traduz para o espanhol mexicano quase completamente os 91 cantos em nahuatl do manuscrito *Cantares*. A escolha pela tradução do material para o português a partir do texto em nahuatl paleografado por Garibay justifica-se por não incluirmos por ora no trabalho nossa própria interpretação dos caracteres do *Cantares* do manuscrito MS 1628 BIS, ao qual temos acesso por intermédio da versão fac-símile de Antonio Peñafiel (1904)²⁰.

A tradução do canto 2 e os exemplos serão apresentados na forma de quadro, meio em que também ocorre nosso fazer tradutório. No quadro da tradução (**Quadro 1**), a coluna da esquerda consiste no texto em nahuatl paleografado por Garibay. A digitação para este trabalho é nossa. Na coluna da direita está nossa tradução para o português. Nos quadros que seguem, tocante aos exemplos das circunstâncias de expressão oral (**Quadros 2 a 4**), na primeira coluna (1) encontram-se os termos concernentes à circunstância de expressão oral em questão, na segunda (2) o verso em nahuatl completo, na terceira (3) o processo tradutório que se compõe da identificação das categorias linguísticas da língua nahuatl e sua

¹⁹ A paleografia é uma técnica que consiste no estudo decifratório e interpretativo de formas antigas de escrita, como é o caso do nahuatl escrito em alfabeto latino do século XVI no manuscrito *Cantares Mexicanos*.

²⁰ Versão fac-símile em PDF disponível em: <https://archive.org/details/cantareseniomaoopeuoft/page/40>. Acessado em 14 maio. 2019.

tradução para o espanhol, língua intermediária entre o português²¹, e na quarta coluna (4) nossa tradução provisória para o português desde nossa tradução para o espanhol. Eis a tradução do canto 2 para o português. Em seguida, elencamos as circunstâncias de expressão oral encontradas no canto/poema em questão.

Quadro 1: Tradução do canto 2 para o português

<p>Canto 2 (GARIBAY, 1965, p. 2-4, grifos nossos) (Cantares Mexicanos, F. 16 v.- 17 r. lin. 19)</p>	<p>Tradução para português por Sara Lelis (todos os grifos são nossos)</p>
<p><i>Ye momamana, ye momana ya in tocuic.</i> Maquizcalitec, zan teocuitlacalico <i>moyahua in Xochin Cuahuatl oo.</i> <i>Ye mohuihuixohua in zan ye motzetzelohua.</i> <i>Ma in tlachichina quetzaltototl,</i> <i>ma in tlachichina in zacuan quechol,</i> <i>An <u>Ohuaya</u>.</i> <i>Xochin cuahuatl timochiuh,</i></p>	<p><i>Ajoelha-se, oferece-se</i> nosso canto Dentro da casa da tornozeleira, precisamente dentro da casa de ouro <i>Espalham-se</i> as flores e as árvores <u>oo</u> <i>Sacodem-se</i> as árvores, já <i>se sacodem</i> as árvores. Então respira o quetzaltototl, então respira a ave de brilhantes penas. An <u>Ohuaya</u> Em árvore de flores transformas-te <i>Cindes-te, encurvas-te</i></p>

²¹ A tradução do nahuatl para qualquer outro idioma que não o espanhol passa necessariamente pelo castelhano do século XVI, uma vez que o aprendizado do nahuatl clássico ocorre por intermédio das traduções dos freis e da elaboração de gramáticas e dicionários ao longo do período colonial. O castelhano dos freis consiste no idioma em que é dado a conhecer o nahuatl, problemática que não incluída neste trabalho.

timaxelihui, timotolihui:

o ya timoquetzaco in yehuan () (om. Dios.)

Ixpan timomati: tehuan nepapan xochitl A ohuaya ohuaya.

Ma oc xon ya tica oc xon cuepontica

in tlalticpac in.

Timolinia: tepehui xochitl,

timotzetzelo Yehuaya Ohuaya

— Ah *tlamiz nocuic in noconyayehua*
Aaya

zan nicuicanitl. Huiya

Xexelihui ya moyahua Yaho

cozahua Ya xochitl

zan ye on calaquilo

zacuan calitic. Ah Ohuaya Ohuaya.

— In ***cacaloxochitl*** in *mayexochitl*
Aya Ohuaya

tic ya moyahua, tic ya tzetzelo

xochincalaitec. Ohuaya Ohuaya

— *Yyayohue, ye noncuiltonohua*

on nitepiltzin ni Nezahualcoyotl
Huiya

Nic nechico cozcatl in quetzalin
patlahuac

ye non nic iximati chalchiuitl. Yaho in

Aqueles *levantam-te* neste lugar

Diante deles aparecem-te: nós somos diversas flores A ohuaya ohuaya.

Que sempre que se estiver indo embora, sempre que haja desabrochamento

sobre a terra.

Sacodes-te: caem-se as flores das árvores,

Sacodes-te Yehuaya Ohuaya

— Ah perecerá o meu canto e agora há pouco Aaya

era eu apenas um cantor. Huiya

Esparrama, espalha Yaho

Amarelam-se as flores

Apenas *entram*

as aves dentro de casa. Ah Ohuaya Ohuaya

— No **campo das flores** podam-se as flores
Aya Ohuaya

elas espalham-se, elas sacodem-se

dentro da casa das flores. Ohuaya Ohuaya

— Oh, desgraçado! Já me enriqueço

sou nobre do Senhor Nezahualcoyotl Huiya

Eu recolho enfeites plumas ricas, compridas, verdes e largas

Eu conheço grande abundância de riquezas e esmeraldas. Yaho os nobres

<p><i>tepilhuan</i></p> <p><i>lxco nontlachia nepapan cuauhtli ocelotl,</i></p> <p><i>ye non iximati chalchiuhtli in maquiztli.</i></p> <p><u>Ya Ohueya.</u></p> <p>— <i>Chalchiuhtlamatilol maquiztli ipopoca</i></p> <p><u>Yehuaya</u> <i>anmoyollo in anmotlatol (F 17 r)</i></p> <p><i>an tetecutin in Nezahualcoyotzin Motecuzomatzin.</i></p> <p><i>anquicnahuazque in quemanian in anmomacehual</i></p> <p>[<u>A Ohuaya.</u></p> <p><i>Oc xon mocuiltonocan itloc inahuac in ipalnemoani, Aya</i></p> <p><i>Ayyopa teuctihua o a in tlalticpac. [(om. Dios.)</i></p> <p><i>anquicnahuazque in anmomacehual. A Ohuaya.</i></p> <p>— <i>Oc xon mocuiltono Yehuaya</i></p> <p><i>oc xon moquimilo</i></p> <p><i>in ti tepiltzin Nezahualcoyotzin.</i></p> <p><i>Xocon motlacui in ixochiuh in ipal-tinemi.]</i></p> <p><i>On ciluitiuh on tlatzihuitiuh ye nican: in quenmanian coninayaz in itleyo in</i></p>	<p>Diante observo diversas águias e jaguares,</p> <p>Grande abundância de esmeraldas e tornozeleiras.</p> <p style="text-align: center;"><u>Ya Ohueya.</u></p> <p>— <i>Esfregamos</i> esmeraldas soltam fumaça as tornozeleiras</p> <p><u>Yehuaya</u> animareis e discursareis</p> <p>oh senhores do povo Nezahualcoyotzin e Motecuzomatzin</p> <p>Chorareis alguma vez pelo seu povo</p> <p style="text-align: right;">[<u>A Ohuaya.</u></p> <p>Sempre gozem perto e junto a ele, por meio daquele que vive, <u>Aya</u></p> <p><i>Ayyopa</i> enobrece-se sobre da terra. [(om. Dios.)</p> <p>estareis no seu povo. <u>A Ohuaya.</u></p> <p>— Sempre alegre-se <u>Yehuaya</u> sempre sejamos envolvidos</p> <p>nobres de Nezahualcoyotzin.</p> <p>Pintas flores e frutas por meio da vida</p> <p>Irás cansar, irás sentir preguiça já aqui</p> <p>Raramente se esconderá o célebre e glorioso</p> <p>mas breve, muito breve estarão perdidos vossos nobres. <u>Ohuaya Ohuaya</u></p> <p>Sempre goze <u>Yehuaya</u> sempre seja envol-</p>
--	--

imahuizzo:

zan cuel achic on netlanehuilo antepilhuán. Ohuaya Ohuaya.

Oc xon mocuiltóno Yehuaya Oc xon moquimilo

in ti tepiltzin Nezhualcoyotzin.

(El resto igual a la anterior estrofa, indicado por etc. en el Ms.)

Ma oc ye xicyocoya in Nezhualcoyotzin

anca huel ichan () Aya ipalnemoani; (Om. Dios.)

zan itlan conantinemi in ipetl in icpal

zan co ya mahmatinemi in tlalticpac in ilhuicatl Ayahue.

Zan ye huellamatiz ompa ye conmananatiuh

in inecuiltonol. Ohuaya Ohuaya.

—Tiyazque. Yehuaya xon ahuicán.

Niquitoa ni Nezhualcoyotl Huiya.

*¿Cuix oc nello nemohua oa in **tlalticpac?** Ihui Ohuaye.*

¡An nochipa tlalticpac:

zan achica ye nican! Ohuaye Ohueya.

Tel can chalchihuitl no xamani,

no teocuitlatl in tlapani,

vido

Nobres de Nezhualcoyotzin

Que sempre façam oferendas a Nezhualcoyotzin

de modo que bem em sua casa () Aya por meio do dador de vida; (Om. Dios)

mas com ele alcançar vida seu petate seu trono

ousar na vida sobre a terra e céu Ayahue

Só padecerá lá já que se despedem

se enriquecem. Ohuaya Ohuaya

— Tu irás Yehuaya alegrem-se

Digam Nezhualcoyotl Huiya

Acaso verdadeiramente vive-se **sobre a terra?** Ihui Ohuaye

Oh sempre sobre a terra:

precisamente em breve aqui! Ohuaye Ohueya.

No entanto, aqui a jade também se rompe, também o canto divino se rompe,

também as plumas de quetzal quebradas Yahui Ohuaya

Oh sempre **sobre a terra:**

precisamente em breve aqui! Ohuaye Ohuaye.

<p>no <u>quetzalli poztequi Yahui Ohuaya</u> ¡An nochipa <u>tlalticpac</u>: zan achica ye nican! <u>Ohuaye Ohuaye</u>.</p>	
--	--

Fonte: Lelis, Sara. Quadro elaborado no âmbito deste trabalho, 2019.

Circunstâncias de expressão oral: espaço, voz e gesto

1) Espaço

Quadro 2: Circunstância de espaço e tradução

	Trecho em nahuatl Canto 2 (1965, p. 2-4)	Processo tradutório	Tradução literal para o português por Sara Lelis
<i>Maquizcalitec, teocuitlacalico</i>	Maquizcalitec, zan teocuitlacalico	Maquiz (brazalete) cal (calli, casa) itech (dentro, en el), zan (çan – solo) teocuitla (oro) calico (casa, dentro de) —Dentro de la casa del brazalete, solamente dentro de la casa de oro	Dentro da casa tornozela, precisamente dentro da casa de ouro
<i>Xochincalitec</i>	xochincalitec. Ohuaya Ohuaya.	Xochin (flor) calitec (dentro de la casa) Ohuaya Ohuaya (partícula cantada?) — Dentro de la casa de las flores. Ohuaya	Dentro da casa das flores. Ohuaya Ohuaya.

		Ohuaya.	
<i>Nican</i>	On ciahuitiuh on tlatzihuitiuh ye nican:	on (expletiva) ciahui (cansar) —tiuh (sufijo de dirección) on (expletiva) tlazihcayotl (pereza) ye (ya) nican (aquí): — Irás a cansar, irás a tener pereza ya aquí:	Irás cansar, irás sentir preguiça aqui:

Fonte: Lelis, Sara. Quadro elaborado no âmbito deste trabalho, 2019.

No canto 2 encontramos indicações de espaço, as quais estão todas sinaladas em negrito no quadro 1. Como exemplo, apresentamos no quadro 2 **maquizcalitec**, **teocuitlacalico**, **xochincalitec**, **nican**, as quais traduzimos respectivamente por “dentro da casa da tornozeleira”, “dentro da casa de outro”, “dentro da casa das flores” e “aqui”. Embora saibamos os significados das palavras, não conhecemos a que se referem esses lugares. No trabalho de Johansson, o pesquisador menciona que nos cantos eram citados dois tipos de espaço da realidade nahuatl: os espaços naturais, físicos; e os espaços criados, não-profanos. Além disso, os espaços em que eram pronunciados os cantos afetavam seu conteúdo (2005, p. 527). No entanto, nossa tradução ainda está a nível das palavras por intermédio da tradução das estruturas e dos significados fornecidos pelos dicionários.

2) Voz

Quadro 3: Circunstância de voz e tradução

	Trecho em nahuatl	Processo tradutório	Tradução literal para o português
	Canto 2 (1965,		

	p. 2-4)		por Sara Lelis
<i>A ohua- ya ohua- ya.</i>	<i>Ixpan timoma- ti: tehuan ne- papan xochitl <u>A</u> <u>ohuaya</u> <u>ohuaya.</u></i>	Ixpan (Ante mí) ti (tú) momati (echar ramas el árbol o la vid): tehuan (nosotros) nepapan (diversas) xochitl (flores) A ohuaya ohuaya (partícula cantada?). Ante mí tú (el árbol) echas ramas: nosotros somos diversas flores <u>A ohuaya ohuaya.</u>	Diante de mim tu (árvore) deixas os galhos: nós somos diversas flores <u>A ohuaya ohuaya.</u>
<i>Yehuaya Ohuaya</i>	<i>timotzetzelo <u>Yehuaya</u> <u>Ohuaya</u></i>	ti (tú) mo (reflexivo) tzetzelo (sacudir el árbol) Yehuaya Ohuaya (partículas cantadas?) — Tú te sacudes Yehuaya Ohuaya (não encontrada no dicionário)	te sacodes <u>Yehuaya</u> <u>Ohuaya</u>

Fonte: Lelis, Sara. Quadro elaborado no âmbito deste trabalho, 2019.

A voz consiste, até o momento, em um dos elementos mais opacos. No canto 2, são elas todas as expressões sublinhadas, como por exemplo: ohuaya ohuaya, yehuaya ohuaya, oo, aaya. Nenhuma dessas palavras são encontradas com tradução e/ou explicação nos principais dicionários ou registros dos freis castelhanos, o que explica até o momento sua reprodução no texto em português. Essas expressões eram ou cantadas ou recitadas e desempenham um papel fundamental de complementação no sentido. Na cultura nahuatl, o canto também estava vinculado à guerra, por exemplo, e

os gritos variavam para manifestar desde o anúncio à guerra, a guerra em si, sua comemoração ou morte dos guerreiros (DANILOVIC, 2017, p. 145-147).

3) Gesto

Quadro 4: Circunstância de gesto e tradução

	Trecho em nahuatl Canto 2 (1965, p. 2-4)	Processo tradutório	Tradução literal para o português por Sara Lelis
<i>timaxelihui, timotolihui</i>	timaxelihui, timotolihui:	ti (tú) maxelihui (cindir, dividir), ti (tú) mo (reflexivo) tolihui (encurvar, bajar, inclinar) — Tú te cindes, te encurvas:	<i>Cindes-te, encurvas-te</i>
<i>Timolinia: tepehui</i>	Timolinia: tepehui <i>ochitl</i> ,	Ti (tú) molinia (menear, sacudir): tepehui (caerle las hojas de los árboles) xochitl (flor), — Tú meneas/sacudes: se caen las flores de los árboles	<i>Sacodes-te: caem-se as flores das árvores,</i>

Fonte: Lelis, Sara. Quadro elaborado no âmbito deste trabalho, 2019.

As circunstâncias gestuais estão indicadas em itálico no texto traduzido. São verbos que denotam movimento e, pensado o contexto de representação, certamente constituem uma linguagem complementar à voz no que se refere ao sentido. São eles: *ajoelhar, sacudir, cingir, encurvar, levantar, esparramar, espalhar, entrar, esfregar*. A partir da tradução, é possível “imaginar”, para usar o termo de Johansson, que esses gestos coreografam o canto e a dança, estabelecendo uma relação intersemiótica. Contudo, não sabemos

em que medida esses gestos compõem de fato a atuação oral ou, quem sabe, se se referem talvez a figuras de linguagem.

A apresentação do canto 2 em tradução e o reconhecimento das circunstâncias de enunciação através de nossa tradução são apenas o resultado de mais um de nossos passos no projeto de tradução de poesia nahuatl para o português. Esse passo informa-nos que o tratamento desse tipo de material exige impreterivelmente o conhecimento do contexto linguístico-cultural de enunciação dos cantos haja vista a opacidade que enfrentamos na própria compreensão do poema. O trabalho de Johansson abre-nos caminho porque atesta o que ele intitulou de “crisol de uma circunstância particular de enunciação”, isto é, elementos performáticos que constroem o sentido expresso no canto. Sentido esse crucial na tradução de um material cuja origem é oral. Nesse ínterim, nossa primeira atitude como tradutora resultou na identificação desses aspectos que, em efeito, dialogavam com nossos problemas de tradução. Como traduzir “*ohuaya ohuaye*”, expressão ausente nos dicionários? O que é e onde se localiza a “casa da tornozeleira”? Esse discernimento inaugura uma nova etapa no projeto de tradução dos *Cantares* que é a tradução dos cantos a partir do confronto entre língua/linguagem e cultura nahuatl.

Considerações finais

O presente trabalho trata-se de um estudo introdutório à tradução de poesia nahuatl para o português dadas as inúmeras problemáticas aqui suscitadas no que diz respeito à tradução desse tipo de material. Elaborar um projeto de tradução do manuscrito *Cantares Mexicanos* calcado na reconstituição dos rastros performáticos que compõem o canto, sua forma “original”, exige estudo tradutório minucioso. A seção anterior expressa justamente o andamento de nossa pesquisa quanto às primeiras questões emergentes do processo. A tradução do *Cantares* para o português revelou, além das questões assumidas que não seriam abordadas neste trabalho, a importância da recuperação e expressão do todo per-

formático-semântico. Isso porque percebemos que o texto por si só não oferece compreensão suficiente para traduzi-lo a nível da resignificação cultural ainda que tenhamos à disposição uma série de materiais que auxiliam no processo. Entendemos, assim, que a tradução do *Cantares* para o português problematiza, a princípio, o trabalho de tradução dos freis no intuito de interpretação dos cantos. Ora, Sahagún não ousou fazê-lo por acreditar serem intraduzíveis sem compreender sua linguagem. É essa a tarefa incumbida ao tradutor. Uma vez que os dicionários não abarcam o universo cultural expresso nos cantos, de que forma um tradutor, cujo material de trabalho é a linguagem, poderá ressignificar os cantos? Quão possível é reconstituir os sentidos? Essas perguntas, embora sem resposta no presente momento, apontam os sentidos pelos quais nos orientaremos daqui em diante.

Referências

BIERHORST, John. *Cantares Mexicanos. Songs of the aztecs*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

DANILOVIC, Mirjana. *Combatir bailando: danza y guerra en el Altiplano prehispánico*. *Estudios de cultura náhuatl* 53, enero-junio de 2017, p. 141-174.

GARIBAY KINTANA, Ángel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Editora Porrúa, 2 tomos, 1953-54.

GARIBAY KINTANA, Ángel María. *Llave del Náhuatl*, México: Editorial Porrúa, 5ª edición, 1989, p. 113-116.

GARIBAY KINTANA, Ángel María. *Poesía Nahuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Nahuatl, Tomo I, 1965.

JOHANSSON, Patrick. *El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica*. *Acta Poetica* 26-1, otoño, 2005, p. 517-545.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices. Os antigos livros do Novo Mundo*. Tradução de Carla Carbone. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Los ideales de la educación. In: *Toltecáyotl: Aspectos de la cultura náhuatl*. México: FCE, 1980, 10ª reimpresión, 2014, p. 190-214.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Flores y cantos: lo único verdadero sobre la tierra. In: *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México: UNAM, 7ª Reedición, 1993, p. 142-147.

NATALINO dos SANTOS, Eduardo. Deuses do México Indígena: Estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SAHAGÚN, Fr. Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Anotações e apêndices de Ángel María Garibay Kintana. 3 volumes. México: Editorial Porrúa. 2ª Edición, 1969.

[Recebido: 26 jun. 2019 — Aceito: 30 ago. 2019]

RESENHA

EDIL SILVA COSTA ET AL. (ORG.) — VOZES, PERFORMANCES E ARQUIVOS DE SABERES

COSTA, Edil Silva; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; ARAÚJO, Nerivaldo Alves. (Org.). *Vozes, performances e arquivos de saberes*. Salvador: Eduneb, 2018, 325 p.

Olindina do N. Santos¹

Priscila Cardoso de Oliveira Silva²

A ampliação dos estudos culturais tem estimulado cada vez mais o cruzamento de temas, promovendo uma reflexão crítica acerca do *status* da cultura na sociedade contemporânea. Neste cenário, a coletânea de artigos intitulada *Vozes, Performances e Arquivos de Saberes*, organizada por Edil Silva Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves Araújo (Eduneb, 2018, 325 páginas), é composta por treze capítulos com temas e pontos de vista diversos, na qual as poéticas orais são o eixo comum. Em sua maioria, os textos coligidos agrupam autores e pesquisadores que compõem o Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll). Vale ressaltar que, com esse livro, o GT busca ampliar um projeto voltado aos estudos das poéticas da voz, associando-os a uma história de trabalho que vem sendo realizada há mais de três décadas de modo contundente. Além disso, traz à baila os desdobramentos decorrentes do “IV Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís”, ocorrido na Universidade Estadual da Bahia, Cam-

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Universidade do Estado da Bahia. (Pós-Crítica/UNEB), linha de pesquisa Literatura, produção cultural e modos de vida. Endereço eletrônico: ollynascimento@omail.com.

² Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Universidade do Estado da Bahia. (Pós-Crítica/UNEB). Endereço eletrônico: prioliveira1983@hotmail.com.

pus II, em Alagoinhas, nos dias 26 e 27 de abril de 2017. Nesse arcabouço poético, é necessário evidenciar que os estudiosos desenvolvem projetos de pesquisa sobre Literatura Popular, Narrativa Oral, Interculturalidade, Pós-Colonialismo, Colonialismo, Poéticas de Voz e Ensino, Cultura Popular, Poesia Oral, Literatura Popular e Africanidades, Identidade e Pertencimento, Manifestações Oraís, Literatura Portuguesa e Luso-Africanas, Antropologia e História, Diáspora Africana, Oralidade e Escrita, Poesia, Canto e Contos. Neste contexto, o livro traduz a proposta de um projeto intercultural com possibilidade de abertura a diálogos em campos diversos, tecida em uma obra marcadamente plural no que tange à cultura popular, entrecortada de/por vozes e saberes.

Numa perspectiva mais geral dos estudos apresentados, destacam-se os capítulos que descrevem as culturas afro-brasileira e africana, como “O voo do besouro na ginga do corpo: das rodas de capoeira às tintas dos livros; dos acordes das músicas à imagem das telas” (João Evangelista do Nascimento Neto), o qual permite ao leitor reconhecer a construção do herói a partir do capoeirista Besouro. Na representação de um corpo que “pensa e vive” através da performance, reside também resistência, que se reatualiza a cada manifestação e impulsiona a potência da cultura afro-brasileira nos dias atuais. Uma identidade cultural que presentifica o passado, renovando uma tradição. Para isso, utiliza como fonte perene a memória, esta, que por sua vez, é o principal mecanismo para a (re) construção do conhecimento. “A memória é a arma que mantém uma comunidade viva” (p. 22). Foi por meio dela que os povos escravizados conservaram sua história, graças aos poderes de criação e repetição passados de geração a geração. Cantar em voz alta na roda de capoeira é um meio pelo qual se aciona a memória e materializa as experiências individuais e coletivas. No tocante, a roda de capoeira é espaço de fruição, sociabilidade e troca de saberes ancestrais. “É na roda de capoeira, com as músicas entoadas em consonância com o jogo do corpo, que todas as histórias são lembradas” (p. 22).

No que se refere à cultura africana, o texto “De uma voz que ecoa regressos: tradição e oralidade em o **Quente Aconchego da Mãe Negra**, de Sérgio Veiga” (Mauren Pavão Przybylski) faz uma análise sobre o livro de Veiga e traduz que seus escritos possuem grande parte de elementos pertencentes às narrativas moçambicanas sobre a guerra, raça, religiosidade, diáspora, memória, tradição, entre outras. Atenta para a necessidade de valorização das narrativas orais no campo dos estudos literários e mostra como a história oral dá visibilidade a sociedades que estão à margem. Essa postura contribui para o surgimento de muitas histórias que podem ser valorizadas pela superação ou reconhecimento de traumas decorrentes do processo colonizador. Além disso, a autora discute acerca da passagem da oralidade para a escritura, bem como, processos de “transculturação”, “aculturação”, “desaculturação” e “neoculturação”, conceitos trazidos por Fernando Ortiz (p. 71).

Nos dois textos citados, os autores apresentam diversas narrativas que circundam desde a criação de mitos, que povoam o imaginário do Recôncavo a partir de contos e cantos de rodas de capoeira, à história moçambicana que descreve a resistência do colonizador na tentativa de não perder o domínio sobre os povos colonizados.

Já em “Uma cultura das Encruzilhadas: apontamentos sobre intolerância religiosa”, a professora Dr^a Edil Silva dedica-se a um estudo sobre a intolerância religiosa vivenciada por adeptos de religiões afro-brasileiras. Seus apontamentos têm como fonte pesquisas realizadas em Alagoinhas e região, nos anos de 1997 e 2015. Baseando-se em depoimentos, este trabalho de pesquisa constitui-se num rico documento já no seu nascimento, uma vez que lança um olhar ao mesmo tempo sensível e rigoroso sobre o universo das religiões de matrizes africanas. Estas que, como estratégia de sobrevivência cultural, mantiveram-se por muito tempo afastadas e escondidas, resguardando-se por meio dos segredos dos seus mitos, oralmente transmitidos aos integrantes das religiões e omitidos sistematicamente para os de fora delas.

O texto de Edil Costa ainda examina a presença das igrejas evangélicas e seu crescimento nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, com um marcante avanço nas periferias das áreas urbanas, locais que outrora foram o refúgio dos terreiros de candomblé, para a prática dos seus cultos, já que, precisavam estar afastados e despercebidos do núcleo da cidade. Essa análise não deixa, portanto, de abordar as tensões que decorrem dessa aproximação, onde as igrejas evangélicas buscam demarcar nesse território uma legitimidade sobre o conhecer e relacionar-se com o sobrenatural. Além disso, reclamam para si, também, o dever de converter os praticantes dos cultos afro-brasileiros, manifestando, em alguns casos, reprovação e ojeriza, em outros, uma espécie de compaixão. Entendem que o outro nada sabe e somente através do abandono dos símbolos e ritos da sua religião encontraria a verdade, a partir da conversão ao modo de adoração neopentecostal.

Por sua vez, o capítulo “Memória na (re) constituição do perfil identitário de vaqueiros”, assinado por Maria de Fátima Rocha Medina e sua equipe de pesquisa formada por Maria Aparecida da Rocha Medina e Joanna de Azambuja Picoli, também reforça a importância da memória para a construção da narrativa, por ser um mecanismo que alimenta a subjetividade humana, já que, por meio dela, é possível o registro dos acontecimentos que evidenciam as experiências individuais e/ou coletivas. A memória atua como elemento fulcral para a construção do ato narrativo de Valdomiro Francisco Medina, principal informante. Pois, ele adota em sua enunciação, no intuito de conferir a audiência de seus interlocutores [as pesquisadoras], mecanismos necessários e ligados a uma “sólida matriz de valores” (AQUINO, 1991). Ao mesmo tempo confere ao narrador, no ato performático, o (re) encontro com o “outro” no passado para o reconhecimento do seu “eu” no presente. Um fenômeno interessante, que se revela nas entrelinhas do texto a riqueza dos detalhes decompostos na transcrição da fala do narrador, aliada ao adensamento dos fatos, bem como a temporalidade inaudita, desvelam o registro guardado na memória de seu Valdomiro.

Para as autoras, os contextos político-social e histórico-cultural são fatores fundamentais na formação identitária. E tem-se na enunciação o meio pelo qual os interlocutores constroem e transmitem suas ideologias. Assim, seu Valdomiro toma suas decisões diante e a partir das suas necessidades enunciativas. Em seu depoimento, revela uma dolorosa vida de submissão aliada à forma desumana como os meninos se tornavam vaqueiros; descortina os estratos sociais de um período em que as leis vigentes eram ditas, no sentido literal da palavra, por aqueles que detiam o saber institucionalizado, bem como, o domínio da terra, os fazendeiros. Desse modo, é perceptível que a constituição do menino-vaqueiro foi composta no espaço de controle e subordinação livre de qualquer questionamento. Porém, ao tomar consciência de sua história, o narrador problematiza questões históricas e sociais, que há muito tempo ficaram escamoteadas pelos meandros de uma sociedade que silenciava.

Em se tratando de narrativas de povos indígenas, dois capítulos se aliam: O primeiro, "O mito que vive na voz guarani-mbyá" (Ana Lúcia Liberato Tettamanzy), que propõe uma análise sobre narrativas orais desse grupo indígena e relata o favorecimento da escrita em detrimento da oralidade, o que levou a um sistema de comunicação que destruiu os arquivos de memória e as línguas nativas, provocando o silenciamento das culturas subalternizadas, a exemplo da guarani-mbyá. Assim, o mito surge como resistência epistemológica de descolonização. Por seu caráter sagrado, o mito resistiu melhor que outros gêneros ao processo de aculturação. Por seu turno, o segundo, "Corpo e resistência: a performance de Atahualpa" (Frederico Fernandes) traz uma reflexão sobre a performance do sapa inca Atahualpa às vésperas do massacre de Cajamarca, no ano de 1532. Também neste contexto, aparece a metáfora da dominação da cultura escrita sobre a oral sem que aspectos corporais significativos fossem levados em conta. O corpo é visto como gesto de uma lembrança de revoluções, guerras e revoltas. O corpo como resistência pela sobrevivência, expandindo-se para além da semântica conflitiva da luta. O autor traz como exemplo casos brasileiros, entre eles, Canudos (1886-1897), Caran-

diru (1992), Candelária (1993), Eldorado dos Carajás (1996) e Guarani-Kaiowá (2016), mostrando o corpo morto dos massacres, um corpo em meio aos acontecimentos; traz para o leitor a possibilidade de refletir sobre o conceito de resistência em um “corpomemória”, tomando a memória como o momento de ação de uma força do passado sobre o presente que ressignifica um acontecimento. Assim, a memória também é um espaço de contestação de interesses ideológicos, econômicos e culturais. E o corpo é um foco de contestação da memória social. O capítulo ainda trata dos ensaios de Severo Sarday (1979) em “Escrito sob um corpo” e das discussões sobre emanções energéticas dos corpos pulsantes, tendo a literatura e as artes visuais como fulcros do debate.

Ambos os autores tomam como premissa a importância da palavra para a sobrevivência das comunidades tradicionais indígenas. Os ameríndios, por exemplo, efetivam na sobrevivência de seus mitos um potente elemento descolonizador, assim como manifesta a sabedoria de sua comunidade. “Como narrativa, o mito é fonte inesgotável de esclarecimento sobre aspectos impenetráveis da existência que só encontram (alguma) resposta nesse discurso” (p. 101).

Nessa perspectiva, faz-se necessário evidenciar a potencialidade da oralidade nos textos narrados como uma forma de se observar o papel da voz tradicional presente no narrador que conta sua própria história. Referenciando aos conceitos de memória e performance propostos pelo medievalista Paul Zumthor (2010), pode-se refletir que, de acordo com o desenvolvimento da sua narrativa, faz-se uso de uma série de mecanismos e técnicas que são apreendidos e incorporados ao longo de sua vida. Saberes passados de geração a geração. Ao se pensar, por exemplo, no “Mito da origem do futebol”, presente no texto de Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, percebe-se o registro de uma cultura viva, que busca, por meio do ato de narrar, a re(apresentação) de suas tradições, dessa forma, um meio para evidenciar ancestralidades. Os mitos funcionam como um suporte para a sobrevivência das comunidades indígenas, reforçando suas lutas, crenças e atualizando suas memórias. Nesse processo

criativo e espontâneo, situa-se uma interação dinâmica de contínuas transformações, que se dá no processo enunciativo (a busca pela terra, pela identidade, pela autorrepresentação) e suas possibilidades performativas.

Sobre o livro ainda é possível tecer algumas considerações acerca de textos que reforçam a importância de cantos e cantorias e outras performances musicais.

No capítulo “As andorinhas de viola no reino dos passarinhos de bigode: relações de gênero na cantoria de improviso”, a pesquisadora Andréa Betânia da Silva problematiza a inserção de mulheres em desafios e cantorias, universo tipicamente masculino. Essas mulheres promovem uma reflexão sobre mudança e igualdade. A autora atenta para o fato de que a cultura patriarcal relegou à mulher um lugar secundário nos diversos setores da sociedade, o que não é diferente no setor artístico.

É importante notar como as cantadeiras de repentes constroem um movimento molecular local, que busca romper com os estigmas e lugares formatados para mulheres, no sentido global. Conhecer a história das cantadoras e promover a ampliação de suas vozes é uma ação significativa, que combate o cerceamento imposto, às vezes, dessas mulheres e de tantas outras. Assim, ler/ouvir as “Andorinhas de viola” é também retomar uma história de luta aliada à arte, já que, tais repentistas buscaram desenvolver através de seus cantos temas ligados aos direitos das minorias, dos menos favorecidos e silenciados. Portanto, não se trata apenas de cantarolar, mas de trazer à tona gritos abafados pela negação dos direitos. Desse modo a figura feminina na cantoria ocupa um lugar de rompimento com cantores e saberes pré-estabelecidos, de questionamentos, de situações de subjugação e opressão, trazendo para o cerne a autonomia e a força da mulher cantadeira, que apesar de todas as forças de silenciamentos e negações, continua fazendo ecoar sua voz.

Em “Por que se canta? Rezando os santos católicos no Recôncavo Baiano”, Michael Iyanaga analisa as festas musico-

devocionais realizadas em muitas casas desta região, registradas ao longo de dez anos de pesquisa. O texto é a versão expandida da comunicação “Por que cantam os saberes: as rezas entoadas para os santos católicos no Recôncavo Baiano” apresentada no IV Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís. O autor traz à tona a prática de rezar ovacionada pela relação ancestral da tradição fazendo uma comparação entre duas devoções: a reza e o futebol, articulando em sua pesquisa, os ritmos, a performance, as letras, a prática social e a afirmação de identidades encontradas nessas rezas. Era comum no passado as devoções vinculadas às ocorrências milagrosas atribuídas a santos e santas ou a fenômenos, levando os devotos a procurarem os protagonistas de tais feitos, ou os locais onde eles se reúnem para louvar, recorrendo pela superação de suas aflições e dificuldades. Iyanaga assinala neste sentido a importância para que se compreenda de forma razoável uma dada expressão religiosa, tendo que estar atento para essa bidimensionalidade que tendemos a desprezar, o ato de rezar, suas expressões orais, ritualísticas e performáticas.

Em análise etnográfica, “Vissungos: cantos rituais de tradição banto em Minas”, de Sônia Queiroz, registra fragmentos nas memórias de cantos, refletindo que a força do ritual contribui para a preservação do patrimônio linguístico e cultural, além do reconhecimento das marcas de cultura afrodescendentes nas raízes das terras brasileira. É observada a dinâmica cotidiana, atentando para seus ritos e performances, o fenômeno oral das cantigas, utilizado por Paul Zumthor, quando diz que “A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro, seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, 1997, p. 203).

Ainda no campo dos cantos e músicas, a musicóloga Katharina Döring explana sobre a capoeira e a música brasileira, analisando a diversidade rítmica e performática da herança africana na Bahia, no capítulo “As vozes nas tradições orais —poéticas sonoras!”. A autora destaca que a expressão e a experiência sonora e performática estão em profunda conexão com as narrativas e memórias orais nas tradições cênico-poéticas musicais brasileiras. É válido salien-

tar, de acordo a autora Sezel Ana Reily, no artigo “A música e a prática da memória — uma abordagem etnomusicologica” (2003, p. 2), que

a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória compartilhadas, demonstrando que este estudo traz a música também na sustentação da prática de memórias, como um legado performático musical nas tradições orais articulando o presente e o passado, sendo o fazer musical uma prática da memória.

Para além do que já foi descrito, é possível dialogar por meio da leitura do livro com o multiartista baiano Antônio Ribeiro da Conceição, mais conhecido como Bule-Bule, o qual, durante o IV Seminário Brasileiro de Poéticas Orais, já citado neste texto, fez uma apresentação que ele descreve como “aula de vida”. Sua fala e canto são transmitidos no capítulo “As vozes e poéticas orais das músicas e culturas populares”. A apresentação do poeta é realizada por Andrea Betânia da Silva e sua fala, incluindo o debate com o público, é transcrita por Edil Silva Costa.

Bule-Bule, poeta, cordelista, sambador, traz à baila a cultura popular. Com muita sabedoria, abre sua fala com um questionamento: Por que, para o que é importante, nosso tempo é limitado? Nesse sentido, o mestre problematiza questões que são tocantes não somente aos espaços privilegiados, mas a várias esferas sociais. Para ele, aprendizagem consiste num processo cuidadoso que merece atenção e continuidade. As limitações temporais atrapalham a constituição do conhecimento e reforçam a promoção de uma sociedade que está “cheia”, na verdade, de informações vazias.

Com saber notório, produz ensinamentos que encantam, distraem e ao mesmo tempo instruem. É por meio do canto que ele prepara sua audiência, para transmissão do conhecimento. Os versos são entoados e cuidadosamente explicitados seus conteúdos por meio de uma análise interpretativa extremamente didática. Suas exposições permeiam temas de caráter moral, ético, político,

amoroso, dentre outros, sem deixar de lado o humor, fator característico dos textos populares.

Notadamente, o trabalho de Bule-Bule, que seguro do que produz, capta do seu interlocutor a audiência necessária a sua interpretação. Onde seu corpo, voz, gestos atuam num compasso rítmico, preciso, promovendo, assim, a interação entre ele, o emissor, e o público, o receptor.

O texto transcrito pela Professora Dra Edil Costa é o reflexo de um ato em performance, sendo importante suporte desse relato que merece ser transmitido a territórios vastos, seja por meio da letra ou outros meios que medietizam a palavra.

Em “As identidades ribeirinhas e seus alinhavos em narrativas e na poesia oral das margens do Velho Chico”, (Nerivaldo Alves Araújo) entrelaça a construção da crítica do autor que demonstra tanto a riqueza e a multiplicidade das fontes produzidas e editadas sobre uma cultura, comunidade, etnias, e línguas cuja tradição oral sofre mudanças e rupturas internas pelos próprios protagonistas; destaca as manifestações culturais desta região em estudo como “alinhavos”, comparando com o próprio movimento das águas dos rios, metaforicamente. Em sua análise, o autor percebe marcas da colonização presentes nas letras, a exemplo do desmerecimento do negro, sua cultura e tradição, reproduzindo as correntes etnocêntricas que contribuem para a colonização mental, racista, misógina e homofóbica. Reflete, apontando Stuart Hall (2000), que se faz necessário um investimento em estratégias de (des)alinhavo dessas identidades para serem costuradas com mais liberdade e desprendidas dos elementos subalternizantes.

Por fim, Alvanita Almeida Santos, em “Gêneros da literatura popular: na encruzilhada dos métodos”, produz uma reflexão sobre a tradição grafocêntrica da academia e os estudos da oralidade, transmitindo reflexões sobre os conceitos de “literatura”, “popular”, “oralidade” e “gêneros literários” sob o viés de novas propostas epistemológicas, atentando para a censura e os diferentes mecanismos de exclusão nas práticas orais, ao longo dos séculos, sobre-

tudo, a partir da progressão e da “democratização” da escrita. Salienta-se a exclusão impostas às práticas sociais e orais, resumindo, o que não pode ser dito, o que não pode ser compreendido, interpretado e (re)presentado, salvo pelas categorias da escrita formal. Este livro e seus capítulos despontam no horizonte da pesquisa, na interpretação dos textos, uma obra responsável, por agregar pontos de vista, análises e interpretações sobre várias áreas do conhecimento em torno do fenômeno poético oral, e essa construção da coletânea transita o objetivo de estudo que passa pela reflexão acerca das variações de suporte em torno da oralidade, seja na experiência religiosa, para uma poética, ou do oral como veículo de registro das próprias mudanças culturais percebidas pelo sujeito.

Como vimos, a cultura popular também é transgressora, com afirma Stuart Hall, pois promove outras formas de conceber fatores históricos e sociais. Por meio das narrativas, cantos, rezas, samba, pôde-se visualizar diferentes ideologias culturais. Nesse processo, a poesia popular, atrelada à produção do livro apresentado, possui um caráter político, pois abre espaços para discussões que levam em consideração as manifestações e pensamentos das comunidades narrativas. Particularmente múltipla, esta coletânea de 13 capítulos tem tudo para se tornar uma importante referência no campo da Tradição Oral, em especial, para os interessados nas mais recentes tendências dos estudos das poéticas da voz.

[Recebido: 1 ago. 2019 — Aceito: 5 out. 2019]

ENTREVISTA

OS DESAFIOS E ENFRENTAMENTOS DA PESQUISA DA LITERATURA ORAL NO BRASIL DE HOJE

Entrevistado Prof. Dr. Frederico Fernandes
Entrevista concedida a José Luiz da S. Lima¹



Frederico Garcia Fernandes (foto) é graduado em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, mestre e doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e com pós-doutorado no Canadá (Programa Visiting International Scholar, da Brock University (2008-2009), e na Itália na Università di Bologna (2014-2015). É professor e membro do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina — UEL. Foi um dos criadores da revista Boitatá, durante o período que co-

¹ Mestrando em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro fundador e Diretor do IMAQ – Instituto Maria Quitéria – Feira de Santana-BA. Endereço eletrônico: joseluizlima.imaq@gmail.com.

ordenou o GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (2004-2008).

Frederico Garcia Fernandes é uma das maiores autoridades no Brasil em Literatura Oral e Popular sendo um dos seus campos de pesquisa voltado para as relações entre oralidade, sonoridade e literatura. Escreveu vários livros, coletâneas, participação em bancas e organizou eventos sobre o tema, além de artigos e também a tradução de obras. Vêm contribuindo substancialmente para a reflexão sobre a produção poética da letra e da voz, tendo como objeto de pesquisa a investigação de mitos, lendas e causos de moradores ribeirinhos do Pantanal sulmatogrossense, a poesia urbana de rappers londrinenses e a poesia neovanguardista performática circulada em festivais poéticos italianos. No ano passado, em junho de 2018, o Prof^o Frederico Fernandes foi eleito como presidente da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) — biênio 2018/2020.

Aqui, em entrevista exclusiva para Revista Zero Grau, Frederico Fernandes nos fala um pouco sobre sua trajetória de pesquisa na investigação da Literatura Oral e Popular; dos seus projetos e da sua gestão à frente da ANPOLL, organização do Festival Literário de Londrina — Londrix como também, traça um panorama das perspectivas da literatura oral e popular no Brasil; diante cenário político-econômico e cultural brasileiro.

Luiz Lima: Professor Fred, é muito bem delineado seu interesse e dedicação aos estudos das poéticas orais. O senhor poderia nos falar sobre como surgiu o interesse sobre o tema e o que ele tem representado para sua vida acadêmica e pessoal?

Frederico: Eu comecei a trabalhar com as poéticas orais no início dos anos 90, mais por influência dos historiadores. Na ocasião, eu morava em Corumbá, no Mato Grosso do Sul e cursava o segundo ano do curso de Letras, pude participar do projeto de pesquisa sobre o Golpe de 64 no Mato Grosso do Sul, no qual, a partir de entrevistas de História Oral, com antigos presos políticos, podíamos ter uma dimensão do que fora a repressão nos rincões brasi-

leiros. Aquilo, para mim, que era de Letras, serviu como um farto material para entender o que era História e Literatura, como se constituía a experiência na narrativa e como a oralidade e a performance atravessavam aquilo tudo. Logo em seguida, para não dizer quase concomitantemente, eu e meu orientador, o prof. Eudes Fernando Leite, que viria a se tornar meu grande parceiro de investigação ao longo de mais de uma década nos trabalhos com o Pantanal, começamos a nos interessar por narrativas de moradores ribeirinhos de Corumbá e o projeto foi ganhando corpo. Eu me lembro que a primeira vez que ouvi falar de um mito pantaneiro foi o mito do Minhocão. Eu sou um paulistano, nascido e criado em São Paulo e o único minhocão que conhecia era a Via Elevada Presidente João Goulart, um viaduto longo popularmente conhecido como minhocão. Eu fui me interessando pelas histórias que me contavam sobre o Minhocão em Corumbá, que virava embarcações, que desterrava as casas próximas às margens dos rios, que era o “dono das águas, no rebojo”... e uma história foi levando a outras: negrinho d’água, boi d’água, saci, mãozão, curupira, até que vi que elas dariam um projeto de pesquisa na área de Letras sobre narrativas orais pantaneiras. Em 1995, eu iniciei meu mestrado em Letras na Unesp de Assis, e continuei minhas investigações sobre o Pantanal, depois veio o doutorado em 1999, um pós-doutorado em 2008, junto à Brock University no Canadá, sempre tendo como tema a questão da oralidade.

O fato de ter concentrado basicamente minha graduação, meu mestrado e doutorado em toda década de 90 fez com que eu também vivesse a transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo nos cursos de letras em que frequentei. Além disso, eu e toda minha geração fomos muito influenciados pelo culturalismo, o que, de certo modo, contribuiu, para as teses que vínhamos disseminando sobre nossas pesquisas em poéticas orais. Lembro que, no doutorado, havia por parte de muitos professores de Letras do programa uma atitude refratária diante do tema de minha pesquisa, por entendê-la como algo pertinente à Antropologia, à Sociologia, à História ou até mesmo à Comunicação e à Semiótica, com a dificuldade de compreender as poéticas orais e a performan-

ce como algo pertencente ao campo dos Estudos Literários. E aqui residia algo que parece ser o espírito mais contraditório das Letras, uma vez que a base literária está na epopeia antiga, que era transmitida oralmente, pela voz do aedo ou do rapsodo com o “canto da verdade”.

Nos anos 2000, eu e os pesquisadores do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, a ANPOLL, um grupo a quem eu devo não apenas a amizade ao longo dos mais de 20 anos de trabalhos dedicados à pesquisa em poéticas orais, mas também a parceria, a generosidade acadêmica (algo raro em tempos brutos), as trocas bibliográficas, os convites de trabalhos que muito me enriqueceram e me fizeram conhecer o Brasil em seus detalhes, cresceu e solidificou em vários programas de pós-graduação os estudos em poéticas orais, desde o Rio Grande do Sul até o Pará, seja com disciplinas ou linhas e grupos de pesquisa, com revistas, como a consolidada *Boitatá*, até o Portal de Poéticas Oraís.

A nossa geração precisou trilhar seus próprios caminhos, fazer suas próprias descobertas. A ideia de uma poesia enraizada, isto é, voltada para grupo, capaz de expressar os anseios coletivos, já estava na base dos trabalhos de Antonio Candido, com *Parceiros do Rio Bonito*, nos anos 50, mas acredito que começamos a observar esta voz em meio às transformações sociais de um mundo globalizado e digitalizado, um mundo em que a Inteligência Artificial (IA) é ao mesmo tempo um acontecimento capaz de provocar êxtase e nos terrorificar. A voz poética das comunidades tem me dado uma lição importante sobre a cura. Não a cura no sentido da autoajuda. Do conhecimento da programação linguística, propagado na sociedade do espetáculo. Mas a cura no sentido do cuidado e do cuidar. Do olhar para a tradição, do reconhecimento da autoridade e do papel do narrador, do recuperar a voz da verdade no grupo, do chão que nos falta quando vivemos conflitos de identidade ou quando a ordem linguístico-comunicacional não consegue avançar para além do efêmero prazer do consumo. Aí efetivamente está a importância

da poesia nos tempos de hoje: ela aponta um sentido para a vida, ao passo que demonstra que em grupo existimos e com a voz nos curamos. Isso pode até parecer meio profético e pouco literário, mas aí está, a meu ver, o grande valor da crítica literária, observar e apontar essa capacidade curadora da poesia e da literatura, suas estratégias de associação de grupos e de criação. Numa época em que supercomputadores são capazes de fazer textos hiperargumentativos melhores que o de muitos doutores em Letras, são capazes de escrever romances e narrativas estilizadas, o que fará a diferença entre os seres humanos e eles será a capacidade que teremos de amar. Se a crítica literária não souber observar isso num texto, ela estará fadada ao silenciamento. Curar é, no limite do cuidar, um ato de amor.

Luiz Lima: Professor, em entrevista sua para a Agência UEL de Notícias, logo depois da sua eleição na ANPOLL, o senhor fala que “a proposta da nova gestão é discutir a inserção da Língua Portuguesa em blocos econômicos da nova geopolítica mundial, BRICS e Mercosul”. Hoje, no Brasil, o governo Bolsonaro está se alinhando mais aos EUA do que aos BRICS e ao Mercosul. Como o senhor vê esse movimento geopolítico do governo brasileiro e qual o diagnóstico que faz deste seu pensamento inicial com o panorama que ora se apresenta no país?

Frederico: Eu gostaria de fazer uma consideração, se me permite, que vai um pouco além de sua questão, mas que é fundamental para respondê-la. Jair Bolsonaro foi eleito sob o voto de protesto radical. Não havia um projeto de governo claro. Não houve debate, ele se ausentou da mídia para manter sua popularidade alta. É preciso entender esse fenômeno no Brasil. É algo que começou com as Jornadas de 2013 e desde então estamos passando por um embrutecimento cada vez mais acentuado das ideias e dos debates. Não foi dada a devida atenção às Jornadas de 2013, apesar de ter havido vários debates e interpretações na academia, eu mesmo cheguei a produzir algo sobre política e poesia, fazendo uma análise das performances durante as manifestações. Mas o que digo é que a sociedade e a mídia não abraçaram o debate, usa-

ram as Jornadas como o espetáculo do noticiário, mas não chegaram a produzir uma narrativa que desse conta dos acontecimentos e, por isso, ficaram na superficialidade dos fatos, sem atingir a subjetividade dos acontecimentos. A sociedade brasileira não tomou o remédio para a cura do que viveu nas ruas em 2013, o que assistimos foi um movimento de várias reivindicações numa ordem dispersa, sem uma proposição política objetiva. Não temos uma narrativa que traduza 2013 para os milhares de jovens que viveram seus protestos. Preferimos recolher o acontecimento no limbo de um pseudo esquecimento e o vírus reprimido fez um estrago muito maior nas eleições de 2018. O “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda transformou-se numa espécie de “bocó-do-que-se-dane”, caracterizado pela aversão ao altruísmo, pelo uso da meritocracia como justificativa para exclusão, pelo revisionismo histórico do fascismo e do nazismo, da ditadura no caso brasileiro, tomam deliberadamente a via do armamentismo como forma de diminuição da violência. Está claro que os 8 massacres que tivemos em escolas brasileiras desde 2002 foi porque os assassinos tiveram acesso a armas. Isso é um jogo muito perigoso!

Jair Bolsonaro governa sob uma cortina de fumaça ideológica e o ataque ao PT e a bandeiras da esquerda é o que ainda garante os 30% de popularidade passados os 100 primeiros dias de seu governo. Mas o PT já não está mais no poder e se os indicadores econômicos e de empregabilidade não melhorarem, vai ser difícil governar com ideologia. O mais incrível é que existem setores da esquerda que alimentam esse debate e ficam no ramerrão de troca de farpas, quando a situação é a falta de projetos sociais para o país. Há um único projeto em andamento: o estado mínimo!

Fiz esse preâmbulo porque no plano internacional, por mais que o chanceler Ernesto Araújo seja da linha dos polêmicos, que fazem cortina de fumaça ideológica, não tem como o país saltar para fora dos BRICS. A China, no primeiro trimestre de 2019, importou do Brasil 14.3 bilhões de dólares, enquanto os EUA, que vêm em segundo lugar, importaram menos da metade. É impossível desprezar um parceiro comercial desta magnitude. Quando estive na

China em 2018, como professor visitante, percebi uma incrível possibilidade de crescimento de parcerias com universidades brasileiras e portuguesas não somente para o ensino da Língua Portuguesa e cultura brasileira, mas também para intercâmbios artísticos. Já existem algumas redes de ensino de Português em desenvolvimento, sobretudo graças à dedicação do professor de Coimbra, Carlos André, em Macau. Mas assim como o Brasil, a China é extensa territorialmente e muito mais populosa. Parcerias acadêmicas seriam muito profícuas para ambos os lados.

Relações internacionais se fazem com relações políticas, trocas comerciais e culturais. A área de Linguística e Literatura possui programas e profissionais capacitados a trabalhar para este processo de trocas culturais, por isso, desde que assumimos ANPOLL, temos como meta levar a área para o centro de discussões estratégicas do nosso país. Acreditamos que a área tem muito a contribuir nesse processo de aproximação cultural dos BRICS. A UNEB, inclusive já possui projetos nesse sentido.

Em 2018, a ANPOLL fez reuniões com o CNPq e a CAPES para apresentar suas ideias e propostas de internacionalização, mas isso foi durante a gestão Temer. De lá pra cá, com as mudanças de governo, os projetos se perderam e estamos retomando uma agenda em Brasília para pensar política linguística e de internacionalização da Língua. A área de Linguística e Literatura produz ciência e cultura, temos recursos humanos suficientes para trabalhar com um arco que vai desde as centenas de línguas indígenas que estão se extinguindo nas florestas brasileiras até para pensar estratégias de aproximação cultural entre os BRICS. A cultura é um dos tripés das relações internacionais, juntamente com as relações políticas e comerciais.

Luiz Lima: Professor, o Londrix — Festival de Literatura de Londrina, em 2019 completou sua 15ª edição. Este ano o tema do evento foi “Literatura: ecos de resistência”. Para este ano, a proposta sugerida foi promover discussões e mapear os principais eixos de resistência da Literatura no Brasil. O senhor poderia nos falar

como é organizar um evento deste porte e quais os resultados alcançados nessa edição?

Frederico: Londrina, onde eu resido, trabalho e crio meus filhos, é uma cidade bastante peculiar. É uma cidade com festivais importantes de música, cinema, teatro, dança, fotografia, contadores de história, entre outros o de literatura. A Universidade Estadual de Londrina tem sido parceira em muitos deles, o que acho excelente para ambos os lados: os produtores culturais, os professores e os estudantes. Todos se beneficiam. Estou no Londrix há uns 10 anos e sinto que ele vem preencher a necessidade de diálogo com escritores que falta nos cursos de Letras, sobretudo, na pós-graduação. Um festival depende basicamente de fundos públicos para sua organização. Londrina é uma das poucas cidades que conta com um Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC), garantido por lei e graças a esses recursos, garantimos a existência do festival. Em 2019, o tema não poderia ter sido outro dada a conjuntura social e política que o país e o planeta vivem. Nesse sentido, voltamos para aquela minha primeira resposta de que a poesia cura. A resistência é um ato de levar a palavra poética a público, criar com isso possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas, provocar uma invenção ativa de si, pela liberdade do pensar, pelos exercícios de resistência aos poderes.

“Literatura: ecos da resistência” trará no eixo de discussão a literatura e temas como a voz da mulher na sociedade, o preconceito racial, tanto indígena quanto negro, a inclusão de portadores de necessidades especiais, o desenho das cidades e suas margens, a imagem como forma de denúncia da exclusão. Entre os convidados confirmados estão: Sérgio Vaz, Lívia Natália, Láu Patron, Carmen Faustino, João Anzanello Carrascoza, entre muitos outros. O festival caracteriza-se por debates sobre temas locais também. Entre eles, gostaria de destacar o que chamo da nova geração de escritores londrinenses, uma geração que deu certo, está fazendo carreira. É importante olhar para isso: vive-se de literatura. Por isso, a primeira mesa é “Como viver de literatura em Londrina?”, que reúne 3

expoentes da geração 00 da literatura londrinense: Felipe Pauluk, Felipe Melhado e Renato Forin.

Bem, o evento acontecerá de 05 a 11 de maio de 2019, os resultados nós teremos como melhor avaliá-los após os acontecimentos. Mas as edições anteriores têm demonstrado o quanto o festival tem sido importante para a cidade em termos trocas culturais e de projeção de Londrina no cenário literário. Temos escritores bastante renomados hoje em dia que tiveram seu acesso à literatura franqueado pelo Londrix. Escolas são visitadas, livros são distribuídos e circulados, escritores visitam tanto a zona rural como bairros periféricos. Ocorre efetivamente uma descentralização da literatura na cidade.

Luiz Lima: Como ficam os estudos e pesquisas da Literatura Oral e Popular neste cenário brasileiro atual? Quais os enfrentamentos existentes e caminhos que devem ser efetivados?

Frederico: Como já pontuei, há em programas de pós-graduação linhas de pesquisa, disciplinas e pesquisadores que desenvolvem temas ligados às poéticas orais e isso tem feito com que as pesquisas estejam consolidadas no Brasil. Enquanto houver a presença desses pesquisadores, haverá a existência dessas linhas. O problema é que tradicionalmente no Brasil o grosso da pesquisa foi feito com recursos públicos em instituições públicas. Com os cortes que o Ministério da Educação vem sofrendo desde era Dilma, a falta de perspectiva de abertura de novos concursos, a aposentadoria de quadros importantes da universidade, a tendência, por conta do desmonte das universidades, é termos cada vez menos pesquisadores em poéticas orais sendo institucionalizados e isso será drástico para uma subárea que apresentou um significativo crescimento nas últimas 2 décadas.

Por um outro lado, temos um Grupo de Trabalho na ANPOLL que traz uma sistemática muito particular, colocando em diálogo jovens pesquisadores da iniciação científica com pesquisadores muito experientes e renomados. Avalio que as ações do GT de Literatura Oral e Popular têm sido salutares para a permanência e a

formação do quadro de pesquisadores em poéticas orais ao longo dos 20 anos. Essa abertura para participação de estudantes franqueou, além da renovação contínua de quadros, a oxigenação de temas. Consequentemente, conciliamos bem questões indígenas, com hip hop, com questões afro-brasileiras, regionalismos, temas de vanguarda, performance etc. Tudo o que está no escopo da performance e da voz, das poéticas orais trazemos para o debate. Isso abre para uma rede de discussão bastante instigante sobre a poesia e a voz, demonstrando como elas se encontram em conexão: isto é, o que há de comum entre os temas e como podemos pensar uma crítica comum a eles. Por isso, também, os produtos gerados são bastantes volumosos em termos de livros, artigos, acervos. A *Boitatá* já está em sua chamada de número 26, e é a única revista temática em literatura oral e popular do Brasil. Comecei os primeiros números dessa revista pedindo artigos a colegas e hoje acompanho feliz a projeção dela no meio acadêmico do país. Vejo essa revista com toda a dificuldade com que ela é feita, no peito e na raça, por estudantes de pós-graduação, e posso afirmar que ela é parte do grande patrimônio intelectual brasileiro!

Para finalizar minha resposta à sua questão, gostaria de dizer que o tema das poéticas orais é inesgotável e precisamos investir em recursos humanos, ou seja, preparar estudantes e capacitar pesquisadores.

Luiz Lima: Nesta mesma entrevista, o senhor faz uma menção a uma iniciativa que visa fazer um levantamento sobre a saúde mental de professores e pesquisadores que atuam na pós-graduação em Língua Portuguesa no Brasil. Do que consiste de fato este levantamento e como vem se desenvolvendo de lá até este momento?

Frederico: Então, quando estava falando de recursos humanos na resposta anterior, quando saio para fora do país, vejo universidades com excelentes laboratórios, infraestrutura impecável, eu penso: o que segura as universidades brasileiras entre as melhores no *ranking*? A única resposta para isso é: os recursos humanos. Temos um corpo de pesquisadores de primeiro mundo, que está ado-

ecendo e abrindo mão da pesquisa e da pós-graduação porque não aguenta a pressão produtivista. Por outro lado, cabe indagar se esse produtivismo pelo qual somos avaliados realmente tem levado a um crescimento da ciência. Quando estamos acompanhando bons profissionais, que levam a sério suas pesquisas, que cuidam de suas disseminações e vimos estes profissionais deprimirem, quando vimos que estas tensões chegam a atrapalhar a convivência coletiva, quando os colegas abandonam seus trabalhos ou desenvolvem um quadro de doenças psicossomáticas isso significa que já passou da hora de fazermos vista grossa e achar que não tem nada a ver com a gente.

Enquanto Associação, a ANPOLL resolveu fazer um levantamento na área. Trata-se de um levantamento de dados: queremos saber os números na pós-graduação de professores que estão sofrendo com o quadro doenças causadas pelo excesso de trabalho. Para tanto, fizemos parcerias com grupos de especialistas da área da saúde, da UEL e da UENP, que têm *know-how* neste diagnóstico e estão fazendo um levantamento com os programas filiados da ANPOLL. A pesquisa, num primeiro momento, está sendo feita apenas com docentes, mas queremos estendê-la, e isso é possível, para os estudantes. No momento, foram encaminhados os questionários. As respostas são totalmente sigilosas e nós esperamos, com isso, apresentar não apenas um diagnóstico, mas também sugestões para encaminhamentos dos problemas identificados na saúde. Já em nosso Encontro Nacional da ANPOLL que acontecerá em Maringá entre os dias 26 e 28 de junho, teremos uma oficina e uma mesa-redonda com esse tema. Entendemos que atuar para a melhora da qualidade da saúde do pesquisador irá gerar uma melhora na qualidade de trabalho e, conseqüentemente, a área terá uma produção melhor e mais digna.

Luiz Lima: Neste contexto da saúde mental, estamos diante de um avanço tecnológico grandioso. As mídias sociais e seus dispositivos de acessibilidade e controle estão na linha discursiva e de preocupação de educadores, gestores educacionais e profissionais que cuidam da saúde mental da população. Como educador e uma

das maiores referências no Brasil na pesquisa da Literatura Oral e Popular, quais os perigos, cuidados e posturas que temos que seguir para fortalecer e consolidar a Literatura Oral, no sentido também de colaborar para uma melhor saúde mental e bem-estar da população brasileira?

Frederico: Essa pergunta me fez lembrar minha última aula, quando discutia Walter Benjamin com meus alunos. Tentando atualizar sua máxima de que a narrativa estava morta, eu dizia que a narrativa morria no “falso gozo do sorriso de uma *selfie*”. Os alunos ficavam me olhando sem saber muito bem o que era este falso gozo. E eu dizia a eles: eu me refiro ao sujeito que ri para o celular, mas que no fundo não consegue se conectar com seu próprio sorriso, e projeta sua imagem nas redes sociais como senhor de um prazer incomensurável. Quando vocês riem para uma *selfie* estão conectados com o próprio riso? Vocês são verdadeiros? Vivemos, assim, num labirinto de imagens e de mensagens, sem um fio de Ariadne para nos guiar e é aí que clamo pelo narrador benjaminiano, pela poesia da cura da qual eu falava na primeira questão. É preciso aprender a ouvir aqueles que possuem autoridade para falar, ensinar os alunos a ouvir, entender o que é tradição e vivenciá-la, desde as ruas, os bairros, as escolas, as famílias... Aprender com as narrativas artesanais, aprender a ouvir é parte fundamental para aprender a narrar. As redes sociais do mundo digital nos seduzem a criar falsas narrativas de si, já as narrativas orais geralmente são apreendidas como experiências, tomadas como uma forma de conhecimento prático, como um aprendizado ou de sabedoria. Por isso, elas cuidam, elas dão direção, dão rumo ao sujeito. Repito, não vejo nas poéticas orais um caráter salvacionista, mas curador, o que são duas coisas bem distintas. A salvação pressupõe uma atitude passiva, daquele que espera ser salvo num mundo em que quase todas esperanças já se foram. A cura está pressupondo uma ação em meio a conflitos e tensões. A cura tem uma postura de fazer algo de agir por alguém em meio a um mundo doente.

Desde meu primeiro livro, de 2002 *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira* (Edunesp), eu venho chamando aten-

ção para a necessidade de aprendermos a ouvir. E de lá para cá, eu tenho participado de muitas bancas e lido muitos livros sobre poéticas orais que têm demonstrado que esta prática tem sido bastante exitosa nas pesquisas em Literatura. Mas eu penso em ir além, gostaria de uma metodologia de ensino de literatura para o ensino fundamental e médio que tivesse como princípio a dimensão performática, a tradição, o ouvir e uma quarta que fosse a leitura escrita, sem uma ordem de superioridade entre elas. Acredito que esse seja um dos principais desafios que temos adiante: pensar a oralidade na educação a partir de uma metodologia de ensino leve em conta as particularidades da oralidade.

Luiz Lima: Finalizando, o que gostaria de encaminhar para comunidade acadêmica e científica, complementar ou deixar bem ressaltado para este momento que o país atravessa?

Frederico: Resta-nos olhar para o horizonte. Seguir adiante, não há outro curso a se tomar. Somos brasileiros, educadores, cientistas, pesquisadores da área de Linguística e Literatura, pesquisadores das poéticas orais. Outro dia enquanto trabalhava na organização do evento de Maringá com uma colega, ela soltou sem querer: “falar virou risco!” Eu fiquei com essa frase, que para mim marca bem o momento em que estamos passando na atual conjuntura. O risco do falar, seu rabisco; o falar riscado, censurado; mas também o falar é risco, é perigo de vida! Esse jogo de palavras que já fazia Augusto e Cid Campos, em 1995, com *Poesia é Risco*, ele é o emblema do que vivemos em nosso mundo social na atualidade: a capacidade de criação, a censura, a explícita ameaça. Na verdade, a área de Linguística e Literatura parece viver constantemente sob esse paradigma. Fazemos uma ciência capaz de pensar as temporalidades, nosso fazer científico prioriza sujeitos históricos. Por isso, a Inteligência Artificial pode ser considerada a musa dos cientistas inovadores, mas pode ser, para nós, tida como um verdadeiro Darth Vader. É nesse embate que, na universidade, fazer ciência, para nós, significa, não raras vezes, colocar em xeque a superioridade da “ciência positiva”, a qual encontra respaldo na utopia de uma sociedade onde reina a *eunômia*, assegurada pelo avanço da técnica.

Pois somos nós, da Linguística e da Literatura, que nos colocamos em risco para alertar que a ciência positiva que constrói é a mesma que pode extinguir a raça humana e a vida no planeta.

Eu exemplifico: a bomba atômica é fruto de muitas pesquisas científicas, venceu o Nazismo, mas os mísseis atômicos dos dias atuais exigem uma constante vigilância crítica e moral. Eles estão a serviço de qual ordem do poder? O que representam? Para onde simbolicamente apontam? Entre a técnica que os produz e a crítica que os impede que de fato sejam lançados contra as pessoas, há duas faces distintas de um conhecimento operando ali, são elas que compõem o retrato da humanidade.

Nossas pesquisas são alguns desses pixels de um dessas faces, a humanidade só consegue olhar para o horizonte de frente, não apenas com um dos lados, mas de frente, usando os dois olhos. E ênfase: ela precisa dos dois olhos para ver seu futuro. Logo, aniquilar a face crítica, como ameaça fazer o governo atual, é condenar a ciência positiva a uma danosa cegueira.

[Recebido: 1 ago. 2019 — Aceito: 5 out. 2019]

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ángel José Málaga Diestro: Autor do livro de histórias “Final del viaje”. Estudou Narrativa Básica, Intermediária e Avançada no Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Peru.

Berenice Araceli Granados Vázquez: graduada em Direito pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), possui uma licenciatura em língua e literatura hispânicas da mesma universidade e um mestrado em letras mexicanas pela UNAM.

Elizabete Costa Suzart: Possui graduação em Letras lic. Plena C\Hab.Port., Lit.Ing, Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (1994). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Inglesa e Alemã. Especialização em Língua Inglesa. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Critica Cultural. Universidade do Estado da Bahia. (Pós-Critica/UNEB).

Frederico Garcia Fernandes: é graduado em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, mestre e doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho com pós-doutorado no Canadá (Programa Visiting International Scholar, da Brock University (2008-2009), e na Itália na Università di Bologna (2014-2015). É professor e membro do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina — UEL. Foi um dos criadores da revista Boitatá, durante o período que coordenou o GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (2004-2008).

José Luiz da Silva Lima: Bacharel em Psicologia, mestrando em Critica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB-DEDC). Membro fundador e Diretor do Instituto Maria Quitéria — Feira de Santana-BA.

Mariana Janaina dos Santos Alves: Professora de língua literatura francesa na Universidade Federal do Amapá — Campus Binacional de Oiapoque. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” — UNESP - FCL-Ar.

Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL) vinculado ao CNPq.

Olindina do N. Santos: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural na Universidade do Estado da Bahia. (Pós-Crítica/UNEB).

Priscila Cardoso de Oliveira Silva: é licenciada em Letras- Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (2012). Atuou como pesquisadora, bolsista (CAPES) - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (2014-2016)-. Foi bolsista de Iniciação Científica pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica- PIBIC (2010-2011), com produção científica em Literatura Popular e Cinema, pesquisa vinculada ao projeto Acervo de Memória e Tradições Oraís da Bahia: outras linguagens, coordenado pela Profa. Dra. Edil Silva Costa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, com estudos voltados para os seguintes temas: Cultura Popular, Poética Oral e Narrativas Populares. É Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, UNEB, Campus II. E atua como professora da educação básica na Rede Municipal de Ensino, em Catu-Ba.

Rodrigo Sarmiento Herencia: Professor da Faculdade de Comunicação na Universidade Peruana de Ciências Aplicadas: Lima, PE. Mestre em Literatura Peruana e Latino-Americana (Faculdade de Letras e Ciências Humanas) Universidade Nacional de Educação de San Marcos: Lima, PE.

Sara Lelis de Oliveira: Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Mestre em Estudos da Tradução e Bacharel em Letras — Tradução — Espanhol pela mesma universidade.

Timna Yulisa Huamán Antonio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM- Lima).

Yanérica Narciso Monteiro: Graduada em Letras português/francês pela Universidade Federal do Amapá — Campus Binaçional de Oiapoque.

POLÍTICA DE PUBLICAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* publica textos escritos por mestrandos e doutorandos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* do Brasil ou do exterior, após aprovação dos pareceristas permanentes e/ou convidados, considerando o perfil do público abaixo:

Estudantes regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, Linguística e/ou áreas afins condizentes com o perfil da revista; bem como autores que tenham concluído o curso de mestrado ou doutorado nos últimos dois anos, mediante a comprovação de conclusão.

Estudantes que cursaram disciplinas na condição de aluno especial nos programas de pós-graduação *stricto sensu* que dialogam com o perfil do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), nos últimos dois anos, mediante comprovação;

A coautoria entre orientando e orientador (mestre e doutor) também é aceita, mas os autores devem submeter apenas um artigo inédito para avaliação;

A convite do Conselho Editorial, em caráter meramente excepcional, podem ser convidados professores, mestres e doutores, vinculados aos programas de pós-graduação ou graduação, desde que tenham importância nas discussões do dossiê temático.

Normas para submissão de textos

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* recebe semestralmente artigos, resenhas e entrevistas inéditos em português, inglês, francês ou espanhol, que devem ser submetidos pelo *site* <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>, em duas vias, no formato Word; uma contendo texto completo e informações sobre o autor (nome, formação, e-mail, instituição, país, cidade); outra, contendo texto completo, porém, sem nenhum dado que identifique o autor. No assunto deve vir o título do texto submetido à revista.

Artigos: Os artigos devem ter entre dez e vinte páginas, incluindo referências bibliográficas, resumo, palavras-chave e qualquer outro elemento que componha o trabalho (gráficos, figuras etc.). O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta, com sua respectiva tradução em inglês, francês ou espanhol. Abaixo do título deve ser indicado o nome do(s) autor(es) e as suas coordenadas devem estar alinhadas no rodapé da página. O texto deve iniciar duas linhas abaixo das palavras-chave, também em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1, 5 entre linhas, justificado. As dimensões das margens da página devem ser de 3 cm nas margens superior e esquerda e de 2 cm nas margens inferior e direita. Os subtítulos ao longo do texto devem estar em negrito e centralizados. As citações com menos de quarto linha devem ser mantidas no corpo do texto; ultrapassado este limite, devem ser alinhadas à direita com recuo de 4 cm da margem esquerda, espaçamento simples e fonte tamanho 10, texto justificado. Todas as obras citadas ao longo do texto devem aparecer na lista de referências, ao final do artigo, em ordem alfabética, alinhadas à esquerda de acordo com a norma NBR-6023.

Resumo: O resumo, bem como o abstract (O abstract deve estar prioritariamente em inglês. Para trabalhos que foram escritos em inglês, a tradução deve vir em francês, português ou espanhol), não deve exceder o número máximo de 140 palavras, digitadas em fonte Times New Roman, fonte tamanho 10, com espaçamento simples. Logo abaixo, devem ser indicadas três palavras-chave que identifiquem o conteúdo do texto, também traduzidas e inseridas abaixo do abstract.

Resenhas: As resenhas devem ser realizadas a partir de obras com no máximo vinte e quatro meses de publicação da sua primeira edição, com no máximo 2500 palavras, espaço 1, 5. A referência bibliográfica completa da obra comentada vem no início do texto e, ao final, devem ser apresentadas as coordenadas do resenhista (nome, instituição etc.). Sugerimos que sejam evitadas citações de outras obras, quando isso for imprescindível, incluí-las no corpo do texto.

Entrevistas: As entrevistas devem apresentar um número máximo de quinze páginas. A pessoa a ser entrevistada precisa ser necessariamente um(a) pesquisador(a) ou ser significativo na perspectiva do eixo temático da atual edição da revista. A entrevista deve conter entre 5 e 10 blocos temáticos, com título. O primeiro bloco deve ser uma introdução explicitando a relevância do entrevistado e suas contribuições para o cenário político-cultural atual; e o último deve apresentar uma ficha técnica, com uma sinopse curricular do entrevistado e do entrevistador, local e data da entrevista e toda informação complementar que se faça necessária.

Atenção: Os textos enviados à *Grau Zero* não deverão estar em processo de avaliação em outras revistas acadêmicas; textos submetidos fora das normas de formatação não serão enviados ao Conselho Científico para avaliação.

Transferência de direitos autorais — Autorização para publicação

Caso o artigo submetido para a avaliação seja aprovado para publicação, já fica acordado que o autor autoriza a UNEB a reprodução e publicação na *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, conforme os incisos VI e I do artigo 5º da lei 9610/98.

O artigo poderá ser acessado pela rede mundial de computadores e/ou pela versão impressa, sendo permitidas a consulta e a reprodução de exemplar do artigo para uso próprio de quem a consulta de forma gratuita. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando a UNEB responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo.

POÉTICAS ORAIS

LATINAS

**Grau
Zero**

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 7, número 2, Jun./Dez. 2019 ISSN 2318-7085