

Jean Derive

**Oralidade,
literarização
e oralização
da literatura**

v
v v
v v
viva voz

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2010

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Revisão de tradução

Sônia Queiroz

Formatação

Aline Sobreira

Revisão de provas

Aline Sobreira

Raquel Chaves

Endereço para correspondência

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

Sumário**Apresentação . 5**

Sônia Queiroz

Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas . 7

Tradução de Neide Freitas

Palavra e poder entre os diolas de Kong . 27

Tradução de Neide Freitas

O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim) . 45

Tradução de Raquel Chaves

A oralidade africana ou “a literatura em *kit*”: reflexões sobre a contribuição do estudo da arte oral africana a alguns problemas teóricos da literatura geral . 67

Tradução de Neide Freitas e Raquel Chaves

Apresentação

Os textos reunidos neste caderno Viva Voz são o resultado inicial do trabalho de tradução desenvolvido desde 2008 por um grupo de estudantes da graduação e pós-graduação da FALE/UFMG, com a minha supervisão. O grupo formou-se a partir da articulação de interesses pelos estudos da oralidade, pelas reflexões sobre literaturas africanas, pela língua francesa e pela prática da tradução, e foi reforçado pela constatação da escassez de textos escritos em português sobre as literaturas da África, especialmente as literaturas de tradição oral. Usamos a prática tradutória como um método de estudo com resultado plural: o estudante lê, anota, reescreve o texto na língua materna; e como resultado: apreende os conceitos, as informações relativas aos resultados das pesquisas relatadas nos artigos; desenvolve seu conhecimento da língua francesa por meio da leitura e da prática tradutória; aperfeiçoa sua escrita no gênero acadêmico, reescrevendo um artigo de pesquisador experiente; e gera uma tradução, tornando esses resultados de pesquisa acessíveis em língua portuguesa.

Essa experiência já contemplou textos de Henri Meschonnic (reunidos no caderno Viva Voz *Linguagem, ritmo e vida*) e Gérard Genette (uma seleção significativa dos capítulos do seu livro sobre a transtextualidade compõe o volume *Palimpsestos*, produzido pelas Edições Viva Voz). Neste momento, nosso grupo de tradução dedica-se a uma série de artigos escritos pelo francês Jean Derive a partir de pesquisa de campo na Costa do Marfim, e publicados de forma esparsa, em periódicos acadêmicos e em coletâneas de diversos autores.

Pesquisador do LLACAN – Linguagem, Línguas e Culturas da África Negra –, do laboratório do CNRS (o CNPq francês) e professor emérito da Université de Savoie desde 2003, Jean Derive, em seus inúmeros trabalhos, fornece bases importantes para se compreender a natureza da literatura oral. Derive iniciou seus estudos sobre literatura oral na década de 1970. Entre 1974 e 1979, trabalhou como professor assistente na universidade de Abidjan, na Costa do Marfim. Em 1986, concluiu seu doutorado, que aborda a literatura oral dos diolas, grupo étnico que vive na cidade de Kong, na província de Ferkéssédougou, ao norte do país.

Nos artigos publicados neste caderno Viva Voz, Derive aborda, entre outros aspectos, a relação entre literatura e oralidade, entre palavra e poder; adverte para os riscos de se estudar a literatura oral utilizando arcabouços teóricos desenvolvidos a partir do estudo da literatura escrita no Ocidente, e demonstra como, a partir da terminologia utilizada pelos diolas para designar e distinguir seus cantos e contos, é possível depreender um ponto de vista teórico, desconstruindo assim a ideia de que o trabalho crítico é exterior à prática oral.

Diante da relevância dessas discussões para aqueles que estudam as manifestações da arte verbal no sistema da oralidade, é com muito prazer que as Edições Viva Voz publicam as primeiras traduções de Jean Derive para o português. Com este caderno, contribuindo para reduzir a escassez de bibliografia em português sobre diferentes aspectos da literatura oral, esperamos contribuir também para a ampliação das possibilidades de abordagem das literaturas orais e para a sedimentação de uma poética da voz, favorecendo e estimulando entre nós pesquisas nesse campo de estudos.

Sônia Queiroz

Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas

Tradução de Neide Freitas

Todo mundo reconhece que na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária. Como tal, a oralidade se opõe à “literatura” que, quando se observa o conjunto das civilizações, aparece como a outra grande alternativa para a mesma coisa.

Entretanto, ainda que ela possa aparecer oposta à literatura no quadro de uma alternativa cultural, a oralidade tem de paradoxal o fato de que, para poder se tornar objeto de estudo, ela precisa passar por uma certa literarização. De fato, por sua própria natureza, evanescente por definição, ela escapa à investigação se não for fixada por um meio qualquer. Esta é a razão pela qual nas sociedades da oralidade, o discurso crítico autóctone sobre a produção verbal aparece muito menos desenvolvido que nas sociedades da escrita. Até a chegada relativamente recente do gravador, da filmadora e, de maneira geral, dos meios audiovisuais, o único meio utilizado para fixar essa produção era transcrevê-la e editá-la em forma de livro. E ainda hoje este é o meio que permanece mais difundido. Os produtos da oralidade, portanto, só se tornaram objetos de análise a partir de práticas advindas do horizonte da escrita, que também tendem a fazer deles objetos literários de diferentes níveis.

O primeiro desses níveis de literarização reside na própria designação que a crítica atribuiu, desde a origem, de todo um setor da produção verbal da oralidade assim publicada, batizando-a “literatura oral”. Nomeá-la desta forma é fazê-la entrar num campo conceitual vindo de um outro tipo de cultura, podendo-se questionar então se o termo é adequado. Em que medida, todo ou parte do patrimônio oral das sociedades africanas é assimilável àquilo que em outras zonas de civilização nomeia-se “literatura”, e não há aí um abuso perigoso de linguagem com risco de gerar confusão?

Certamente pode-se ver o que está na origem desse amálgama: oralidade e literatura são dois domínios culturais que dependem da expressão verbal e que se definem por um repertório de obras mais ou menos identificáveis produzidas dentro de um quadro institucional. Mas muitos pesquisadores mostraram que muitos traços as colocam em oposição: a oralidade “natural”¹ depende de uma comunicação direta, “imediata”, enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro. Assim, o primeiro domínio, nessa forma natural, não conhece possibilidade de estocagem do repertório para além da memorização, ao contrário da literatura cujas produções podem ser materialmente estocadas.

As obras orais não possuem portanto a estabilidade das obras literárias e sua produção é submetida às leis da variabilidade. Tal situação implica assim que a oralidade impõe uma relativa sincronia, na medida em que não há referência possível às produções das gerações anteriores e ela é, assim, prisioneira do mito de uma certa imutabilidade cultural que mascara a realidade das evoluções. A literatura por sua vez se elabora com a consciência muito clara de uma perspectiva histórica evolutiva, feita de heranças e de rupturas. Esta é a razão pela qual a oralidade, preconizando a mimese, procura a reprodução fiel de um repertório essencialmente anônimo, ao contrário da literatura que a partir do momento em que ela se afastou de suas origens orais privilegiou sobretudo a criação original dos

¹ Chamamos “natural” a oralidade tradicional, em oposição à oralidade secundária que aparece em diferentes meios audiovisuais.

autores-sujeitos e proclamou como performance cultural ideal a inovação, até mesmo a transgressão dos cânones anteriores.

Quando um leitor, sobretudo se ele mesmo não tem uma experiência direta com uma cultura de tradição oral, descobre essa oralidade em um livro, sob a etiqueta “literatura oral”, ele corre o risco de não perceber a verdadeira natureza desse objeto cultural. O livro não lhe oferece, de fato, a possibilidade de ter nenhuma apreensão de suas características próprias, que acabamos de mencionar, e a respeito das quais ele não tem necessariamente nem mesmo consciência. Dessa forma, escapa-lhe a maior parte das circunstâncias que determinaram a performance particular na presença da qual ele se encontra e da qual ele não tem meios de determinar a personalidade específica como variação sobre um arquétipo social no quadro da variabilidade. E instigado pela designação “literatura oral”, ele tende ainda mais a interpretar esse objeto cultural à luz dos critérios de sua própria cultura.

É por isso que, a fim de evitar confusões, certos críticos preconizaram a utilização preferencial dos termos “oratura” ou “oralitura”. Será necessário então banir a expressão “literatura oral” vendo nessas primeiras formas de literarização da oralidade a manifestação do imperialismo etnocêntrico da razão gráfica? Parece-me que, antes de responder apressadamente a esta questão, é necessário começar perguntando se nas culturas da oralidade, especificamente na África, existe, a propósito da produção de tradição oral, um conceito de literariedade do discurso comparável àquele que as sociedades da escrita engendraram quando reconheceram em certos textos qualidades próprias, graças às quais eles chegaram a um domínio dito “literário”, institucionalmente distinto do resto, na massa de textos produzidos. O melhor meio para se fazer isso é interrogar as taxonomias da palavra nas línguas locais.

Um bom número entre elas opera uma distinção binária para qualificar os discursos institucionais da sociedade inventariados no quadro de uma terminologia dos gêneros. Assim, os mossi (Burkina Faso) opõem duas classes de discurso: os *gomd faato* (palavras leves, isto é, pouco consistentes) e os *gomd pagdo* (palavras

encapsuladas, isto é, revestidas de uma casca, que exigem ser descascadas); do mesmo modo, os *peul* com os *haala mawka* (palavras mal-desbastadas) e os *haala bennduka* (palavras cozidas ao ponto); os *vili* (Congo) com os *nsamu cimpela* (palavras jogadas no ar) e os *nsamu wucya* (palavras cozidas); os *idatcha* (Benin) com os *ini wini wini* (palavras tênues, sem consistência) e os *ini djidjina* (palavras cozidas); os *kasina* (Burkina Faso) com os *kwe kafe* (palavras fracas) e os *kwe dongo* (palavras antigas); os *diolas* (Burkina Faso e Costa do Marfim) com os *kúma gbé* (palavras claras) e os *kúma kòro* (palavras antigas)...

Dessa série de oposições, que certamente não coincidem totalmente de um ponto de vista conceitual, pode-se, entretanto, extrair certos domínios significativos. Na primeira categoria de discurso, encontram-se qualidades de leveza, de inconsistência (*mossi*, *idatcha*, *kasina*) ou de falta de acabamento e de cuidado (*peul*, *vili*) que tornam estes discursos imediatamente acessíveis: eles são claros (*diola*). A segunda categoria, ao contrário, parece marcada pela sobredeterminação do enunciado e do trabalho de formalização: trata-se de discursos que foram objeto de uma longa preparação (eles são cozidos ao ponto: *peul*, *vili*, *idatcha*), eles provêm de uma tradição canônica porque se insiste em sua antiguidade (*kasina*, *diola*), não são diretamente acessíveis e precisam ser descascados (*mossi*), pois eles não são claros (como sugere a oposição dos termos *diolas*).

Um exame dos textos pertencentes aos diferentes gêneros da comunicação institucional que são classificados em uma ou outra dessas categorias esclarece um dos aspectos fundamentais da sobredeterminação que afeta a segunda. Trata-se de uma sobredeterminação “poética”, no sentido que os teóricos do discurso dão a esse termo, isto é, aquela que dá uma atenção especial à forma do significante. De fato, pode-se constatar que são discursos cujo modo de expressão fundamental é “figurado”, no sentido comum; isto é, trabalhado por códigos culturais, não-linguísticos, que recorrem a procedimentos imagéticos habituais: metáforas, metonímias, sinédoques...

Da mesma forma, os estudos estilísticos sugerem que esses enunciados possuem um caráter claramente formular, por serem moldados em esquemas fônicos (aliterações, assonâncias), prosódicos, rítmicos que se correspondem uns aos outros no quadro de relações de simetria. Além disso, no caso de uma expressão oral, os traços estilísticos de um discurso não poderiam se limitar apenas às propriedades linguísticas do significado e do significante do enunciado. É preciso acrescentar todas as propriedades relativas ao modo de enunciação, pois muito frequentemente este se diferencia do modo de enunciação habitual. São numerosos os gêneros que exigem uma enunciação declamada, ou salmodiada ou cantada. Certamente, não é por acaso que, na maioria das sociedades africanas, mais de ¾ da produção verbal de tradição enuncia-se sob a forma de cantos ou, em todo caso, de discursos que se apoiam num acompanhamento musical. A isto convém acrescentar a gestualidade e a dança. E é toda esta arte que “cozinha” a palavra.

Portanto, vê-se que a própria terminologia das línguas africanas, elaborada no seio de culturas orais, sugere por parte das sociedades a consciência de um domínio específico da produção verbal fundado sobre dois critérios principais: a referência a uma tradição canônica (esses discursos são “antigos” ou “cozidos”) e a exigência de uma poética. Não é isso também que, nas sociedades da escrita, funda o conceito de “literariedade”? Aliás, essas práticas linguísticas autóctones confirmam as observações de muitos pesquisadores² que observaram que nas sociedades de cultura oral não poderia haver tradição sem poética, porque o discurso que é guardado no repertório deve necessariamente assumir uma forma memorizável por meio de um certo número de procedimentos formulares comuns: repetições, antíteses, chiasmas, assonâncias, etc. Essa necessidade de trabalhar o significante impondo-lhe estruturas formulares para a memorização dos discursos coloca naturalmente as produções da tradição oral junto de uma consciência literária.

² Ver, dentre outros: JAKOBSON. O folclore, forma específica de criação; e ONG. *Oralidade e cultura escrita*.

Esta é a razão pela qual, no final das contas, parece-nos legítimo conservar a expressão *literatura oral* que, aliás, o uso impõe. Os conceitos de oratura ou de oralitura, mesmo que sejam interessantes para o teórico do discurso, de todo modo precisam ser definidos nos contextos em que eles serão empregados, na medida em que eles são de utilização pouco difundida. Do mesmo modo, é necessário definir com cuidado o conceito de “literatura oral”, deixando claro, para evitar confusão, que o que o distingue do conceito de “literatura” nas sociedades da escrita não é somente uma questão de canal (a literatura oral não é o equivalente falado da literatura escrita); mas que se trata de uma prática um pouco diferente da arte verbal que tem suas implicações culturais próprias. A aplicação do termo *literatura* a uma parte da produção verbal das civilizações da oralidade tal como das civilizações da escrita, na condição de que ela esteja fundamentada numa análise séria das práticas, apresenta, por outro lado, a vantagem de dar conta de uma consciência poética da linguagem comum aos dois tipos de cultura.

Tendo considerado esta questão de terminologia, convém agora estudar os procedimentos por meio dos quais a oralidade africana se encontra literarizada quando fixada pela transcrição em obras publicadas. Uma das razões que, certamente, mais favoreceu a assimilação literária das produções da oralidade africana, fora de suas fronteiras naturais, é que o essencial do que foi editado no assunto, e que tem sido mais largamente difundido, consistia em contos e textos épicos, isto é, gêneros que já têm uma tradição no domínio literário. Nos primeiros tempos da coleta dessa produção oral negro-africana, no fim do século XIX e início do século XX, uma época em que o gravador não existia, a transcrição dos discursos era de uma fidelidade sobretudo aproximativa. Frequentemente, eram reproduzidos de memória, após terem sido ouvidos e muito frequentemente a partir de interpretações que já eram traduções para uma língua europeia feitas pelos intérpretes da administração colonial. Isto quer dizer que os enunciados eram reescritos muito livremente, na maioria das vezes por administradores europeus ou viajantes, que tendiam naturalmente a fazer isto segundo as formas culturais

com as quais estavam familiarizados, isto é, no estilo dos textos literários. Assim são as famosas recolhas de Stanley, Jephson, Basset, Frobenius, Equilbec, sem esquecer a antologia de Cendrars.³

Na segunda metade do século, com o interesse crescente dos etnólogos pelas produções da oralidade, vai se manifestar um cuidado maior de exatidão e de precisão, o que será facilitado pelo desenvolvimento dos meios de registro sonoro. Publica-se sobretudo edições bilíngues⁴ e começa a nascer um interesse pela estilística da oralidade, principalmente graças a Ruth Finnegan, com seu *Limba Stories and Story-Telling* (1967). Mas, em consequência do próprio etnocentrismo da cultura escrita, essa abordagem estilística se mantém muito próxima da estilística literária tradicional, isto é, trata-se ainda de uma estilística do enunciado mais do que de uma estilística da enunciação, ainda que se comece a falar da importância das entonações de voz e da gestualidade.

Somente nos últimos decênios e, é preciso dizer, graças à ação decisiva de um certo número de pesquisadores africanos talvez menos alienados pelas culturas da escrita, é que começou a emergir uma verdadeira poética da oralidade africana⁵ cujos efeitos são hoje percebidos nas publicações de obras orais. Ainda que sempre apareçam em coleções tipo literárias, e mais frequentemente sob a rubrica de “literatura oral”, estas edições têm o cuidado de fazer com que esse processo de passagem da oralidade para a escrita não seja por demais redutor e tente preservar a originalidade daquela forma de expressão cultural.

Por isso as coletâneas encontradas dão um máximo de informação sobre as condições de emissão e de consumo originais das obras editadas: tempo, lugar e circunstâncias de enunciação; natureza

³ STANLEY. *My Dark Companions and Their Strange Stories*; JEPHSON. *Stories Told in an African Forest*; BASSET. *Contes populaires d'Afrique*; FROBENIUS. *Atlantis*; EQUILBEC. *Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs*; CENDRARS. *Antologie nègre*.

⁴ Na França, as edições bilíngues mais conhecidas são *Classiques Africains*, as publicações da SELAF e, mais recentemente, os contos da coleção *Fleuve et Flamme*, do CILF, que publicou vários de seus números em versão bilingue. Na Inglaterra, as publicações da coleção *Oxford Library of African Literature*, dirigida por Godfrey Lienhardt.

⁵ Especialmente OKPEWHO. *The Epic in Africa*; e FAIK-NZUJI. *Analyse formelle et anthroponymique du Kazala, genre poétique traditionnel luba*; e diversos artigos de B. Zadi publicados em Abidjan na revista *Bissa* entre 1975 e 1990.

dos intérpretes e do público (cujas intervenções, que determinam, às vezes, em grande parte, a elaboração do discurso e que retornam frequentemente em certos gêneros, são a partir de então assinalados); modalidades de enunciação: particularidades gestuais e de dicção (ritmo, prosódia), acompanhamento musical eventual e transcrição das propriedades melódicas.⁶ Na apresentação dos textos, os processos específicos de paginação e o recurso a sistemas adaptados de pontuação procuram dar conta dessas propriedades prosódicas e rítmicas particulares, marcados pelas pausas respiratórias dos intérpretes, que não coincidem sempre com aquelas que sugerem normalmente a sintaxe. Certas edições resultaram até em livros-discos ou em livros-cassetes, mas seu custo relativamente elevado não permitiu o desenvolvimento desse uso.⁷

Naturalmente, tal cuidado implica, em sua origem, uma coleta em condições naturais e espontâneas, mais que uma coleta sistemática em que a enunciação dos discursos é artificialmente provocada, o que não deixa de modificar consideravelmente suas qualidades formais. Esta política de coleta permite obter publicações em que as obras, antes de serem reagrupadas, como é de costume, segundo categorias analíticas – temáticas ou formais –, são apresentadas dentro da sucessão real de seu desenvolvimento ao longo das performances nas quais foram produzidas. Esse tipo de apresentação tem a vantagem de aproximar-se mais da oralidade natural tal como se elabora nas culturas que a praticam. A fim de ajudar o leitor a melhor compreender também a variabilidade fundamental dos produtos da literatura oral, tornou-se mais frequente que, ao lado das obras que compõem as coletâneas, sejam apresentadas outras versões em anexo ou pelo menos seja assinalada a existência de outras versões publicadas separadamente.

Certamente pode-se ver que todas essas escolhas relativas às modalidades de literarização da oralidade africana determinam em

⁶ Entre outros: RECUEIL de littérature manding; BARBER. *I Could Speak Until Tomorrow*; DERIVE. Recueil de littérature oral.

⁷ Conferir, por exemplo, os números 21 e 22 da Biblioteca da SELAF e os números 13 e 18 da Coleção Tradição Oral da SELAF.

grande parte a imagem que temos dela. Ainda que a transposição escrita dessa forma de expressão cultural seja sempre frustrante, parece que um progresso muito sensível desenvolveu-se ao longo deste século, para melhor dar conta de sua personalidade original e sobretudo suas qualidades poéticas próprias.

Mas a literarização da oralidade africana não foi somente o feito de folcloristas, ela foi também, em parte, a obra de escritores cuja ação nesse campo não foi insignificante entre os anos 1950 e 1975. De fato, vários dentre eles, poetas, romancistas, dramaturgos ou ensaístas, por outro lado, escreveram diretamente em suas línguas europeias as coletâneas de obras orais de seu patrimônio, a partir do conhecimento que eles possuíam. Os mais conhecidos são, certamente, as coletâneas de contos, tal como as de Birago Diop (*Contes d'Amadou Koumba*, 1947; *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, 1967) e de Dadié (*Le pagne noir*, 1955) entre os francófonos, ou do ganês Kofi Awoonor (*Fire in the Valley*, 1973) e do queniano John Mbiti (*Akamba Stories*, 1966) entre os anglófonos, para não citar os mais famosos entre uma lista que poderia ser muito longa. Mas estes escritores e homens de letras publicaram também epopeias – conhecemos as versões de Soundjata de Djibril Tamsir Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, 1960), Massa Makan Diabaté (*L'aigle et l'épervier*, 1975), Camara Laye (*Le maître de la parole*, 1978) – e mais raramente os textos poéticos tradicionais, como os poetas ugandeses Taban Lo Lyong (*Eating Chiefs*, 1960) e Okot P'Bitek (*Horn of my Love*, 1974).

Em todos os exemplos citados, que são apenas ilustrações emblemáticas de uma produção infinitamente mais abundante, a perspectiva é muito diferente daquela dos folcloristas. De fato, com essas publicações, os autores têm um objetivo mais claro, desejando iluminar certos aspectos de sua cultura tradicional e fazer uma obra literária pessoal. As características desse tipo de literarização já foram objeto de muitos estudos, por isso limito-me a recordar as linhas mestras sobre as quais eles chegaram.

Na medida em que se trata essencialmente de textos narrativos – mesmo para obras de caráter poético –, pode-se constatar entre esses autores um importante trabalho de reescrita com relação

às fontes folclóricas, visando adaptá-las às convenções da narrativa literária tal como ela é concebida na Europa:

– Desenvolvimento da descrição, relacionada à narração: descrição do quadro de acontecimentos, mas também dos personagens cujos traços psicológicos motivam o comportamento. Esses aspectos indiciais, próprios do romance, são habitualmente pouco desenvolvidos nas narrativas orais africanas, sejam elas contos ou epopeias.

– Importância atribuída ao discurso do narrador, cujas considerações pessoais vêm interromper a narrativa propriamente dita, muito mais frequentemente que nas versões orais, em que o procedimento é raro.

– Linguagem mais trabalhada que a das fontes orais, cuja poética privilegia preferencialmente um estilo despojado e direto.

De modo geral, essas versões literárias são mais detalhadas recorrendo a estruturas narrativas complexas e desenvolvendo, à maneira do romance, episódios secundários. Isso se torna mais claro quando as comparamos a seus correspondentes folclóricos.⁸ Tal literarização é evidentemente problemática na medida em que modifica consideravelmente a personalidade do produto oral original. A literarização resulta em uma espécie de paradoxo, pois tem por finalidade assegurar a promoção de uma forma de expressão cultural que ela trai em grande medida. Esse paradoxo é o mesmo dos escritores negro-africanos de uma certa geração que desejavam dar a conhecer e valorizar sua cultura verbal tradicional, mas que, no contexto ideológico particular de uma época, acreditavam só poder fazê-lo revestindo-a de formas literárias reconhecidas no Ocidente, ainda que essa promoção se assemelhasse, de certa forma, a uma alienação.

Entretanto, vale uma observação: nessas adaptações, o grau de “literarização” das produções orais varia conforme a sensibilidade pessoal dos autores. Assim pode ser interessante comparar três versões literárias de Soundjata, colocando-as ao lado das versões

⁸ A título de exemplo, podemos comparar na *Le pagne noir*, de Dadié, “Le bœuf de l’araignée” a uma versão oral agni-baoulé, publicada por Marius Ano (*Contes agnide l’Indénié*) ou em *Les contes d’Amadou Koumba*, de Birago Diop, “Les mamelles”, ao conto uolofé “Lesco-épouses bossues” (*Contes et mythes du Sénégal*). Da mesma forma, podemos examinar as versões literárias de Soundjata à luz das três versões orais recolhidas e traduzidas por G. Innes (*Soundjata: Three Mandinka Versions*).

autenticamente folclóricas de que dispomos. Vemos imediatamente que há entre elas diferentes graus de assimilação da obra às convenções da literatura: a de Massa Makan Diabaté, por sua estrutura narrativa, assim como por sua linguagem e paginação (versículos representando as medidas rítmicas do griô), é mais próxima das versões orais que a de Niane, redigida em prosa, com episódios mais detalhados e um encadeamento muito mais estruturado. Mas a versão que vai mais longe no tratamento literário é incontestavelmente a de Camara Laye que multiplica as descrições e projeta sobre os personagens toda uma psicologia, uma moral e motivações ignoradas por todas as versões orais conhecidas.

Ampliando o propósito, observarmos ainda que, no conjunto, a adaptação literária das obras do repertório oral é mais fiel a suas fontes entre os anglófonos que entre os francófonos, cujo cuidado em adaptar aos cânones da literatura é mais visível. Talvez se possa ver aí um efeito da política de assimilação mais presente na colonização francesa. No entanto, essa literarização da oralidade sob formas de publicação de obras dos repertórios folclóricos diminuiu consideravelmente a partir dos anos 1970. Se, por um lado, ela não desapareceu totalmente, hoje não passa de um aspecto anedótico da produção literária, ao passo que era um dos componentes importantes nos decênios anteriores; certamente porque os tipos de estratégias identitárias dos escritores africanos mudaram um pouco.

Entretanto, o recurso à oralidade, como marca de identidade cultural africana, existe ainda hoje na produção literária do continente. Isso nos leva a examinar um terceiro nível de literarização da oralidade. Ele consiste em introduzir referências às formas de cultura oral nas produções tradicionalmente literárias, como romances, peças de teatro, poemas. Este tipo de literarização da oralidade existe praticamente desde a origem da produção literária (no sentido restrito do termo) na África. Ele pode assumir duas formas:

– Ou a obra escrita toma por assunto um tema ou uma narrativa já tratada no repertório oral de uma cultura africana, dando-lhe, entretanto, uma forma desconhecida do gênero oral de origem, mas próxima de um gênero tradicional da literatura. Assim, peças de

teatro como *La ruse de Diégué* ou *Sokamé*, apresentadas no quadro das atividades da escola Willian Ponty, tinham, respectivamente, como tema um episódio da epopeia mandinga Soundjata e um mito fon. Igualmente, *Doguicimi*, de Paul Hazoumé, retomava sob uma forma romanesca uma crônica histórica da tradição oral. Quanto à produção em língua inglesa, poderíamos igualmente citar as narrativas fantásticas de Tutuola (*The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, 1952; *My Life in the Bush of Ghosts*, 1954; *Feather Woman of the Jungle*, 1962; *The Witch Herbalist of the Remote Town*, 1981) que, conforme um procedimento literário conhecido, graças a uma intriga original do autor, ligam toda uma série de contos e de lendas iorubás. Temos até mesmo exemplo desse tipo na produção literária em língua africana, como o Chaka, escrito em sesuto, de Thomas Mofolo, que retoma uma epopeia zulu muito famosa, mas que foi designado “romance histórico” na sua tradução para língua inglesa.

– Ou, esse caso é ainda mais conhecido, os romances, novelas, peças de teatro da produção literária proveniente da África retomam sob forma de colagens parciais discursos provenientes dos repertórios orais do continente: contos e sobretudo provérbios, às vezes cantos e outras formas folclóricas. São tantos exemplos desse tipo e esse aspecto foi tão estudado, que nem é preciso citá-los. A oralidade é então, essencialmente, um motivo que pode exercer diferentes funções conforme suas modalidades de intervenção na estrutura geral da obra literária em que ela aparece. Diríamos apenas, simplificando um pouco, que este motivo, geralmente, é apresentado de maneira positiva e que ele participa o mais frequentemente de estratégias identitárias, funcionando como um índice de autenticidade africana; sobretudo nas obras escritas em língua europeia, às vezes suspeitas de aculturação.

Além das colagens ou encenações das práticas orais, existem modos mais sutis de inserção da oralidade na literatura africana sob forma de cumplicidade alusiva, como encontramos na poesia de Senghor que frequentemente dá a seus poemas nomes de gêneros orais sérères, uolofes ou mandingas, e que os compõe para um

acompanhamento musical tradicional (*woi* para *Kora*, ou para *tabalas*, balafons, etc.). Nessa mesma ordem de ideias, podemos ainda citar a compilação de novelas originais de Kitia Touré, *L'arbre et le fruit* (Paul, 1979), cujo desfecho remete, sistematicamente, a uma dicção senufa; ou então um dos romances de Tierno Monenembo, *Les écailles du ciel* (1986), cujo título é uma alusão a um mito malinquê.

Estas frequentes referências à oralidade, visíveis ou veladas por códigos que permitem estabelecer toda uma rede de cumplicidades com o leitor africano, levaram a crítica a se perguntar, já há algum tempo, se o traço da cultura oral na literatura africana devia se limitar a sua presença temática ou se era necessário também abordá-la como um fator determinante das modalidades de escrita, tanto no plano da linguagem, como no da estrutura das obras. Isso ultrapassa muito a simples questão do estilo oralizado, do qual os escritores africanos estão longe de ter o monopólio (pensemos em Céline, Giono, Christiane Rocheford, entre outros...), pois trata-se nesse caso não somente do oral, mas também da oralidade, isto é, de toda uma maneira de conceber a prática discursiva de uma cultura e de um pensamento.

Desde os anos 1970 (na nossa área cultural francófona, o ponto de partida é a publicação de *Soleils des indépendances*), uma boa parte da crítica, convém dizer, com a complacência de muitos escritores, lançou-se sobre essa questão para chegar a uma resposta que se tornou um estereótipo: o “autêntico” escritor africano seria moldado na oralidade, possuído por ela, de tal modo que, quando se exprime numa língua europeia, isto é, proveniente de uma cultura da escrita, terá que quebrar seus padrões linguísticos e discursivos para que a oralidade possa ressurgir. Para sustentar esse ponto de vista, numerosos estudos se uniram para mostrar a presença patente da oralidade na morfologia das obras, particularmente dos romances.

Conhecemos os diferentes aspectos dessa demonstração: além do estilo classicamente oralizado pelos procedimentos habituais de desconstrução sintática, o recurso frequente ao estilo indireto livre e uma utilização não-habitual da pontuação (como no *Un rêve utile de Monenembo*), podemos acrescentar a multiplicação, pelo narrador,

de interjeições, apóstrofes⁹ (notadamente dirigidas a um narratário suposto, o que remete a uma situação de comunicação oral em que os interlocutores estão em presença). Destaquemos também o recurso sistemático a expressões dos falares locais, a dicções e provérbios, como se não fosse possível pensar sem essas referências, ao decalque de idiomatismos de línguas africanas traduzidos ao pé da letra (Kourouma). No nível das macroestruturas, algumas análises procuraram demonstrar que certas propriedades estruturais em muitas narrativas da literatura africana correspondiam a modelos próprios de gêneros da oralidade do continente: marcas temporais bastante vagas, ausência de fronteira clara entre o real e o imaginário, entre o concreto e o fantástico, como nos mitos; retomada em um capítulo de elementos do capítulo precedente, um pouco à maneira dos griôs que recitam suas epopeias em várias sessões; gosto pelas estruturas ternárias como nos contos. E assim por diante...

Numerosos são os autores francófonos entrevistados de Kourouma à Sony Labou, Tansi e Tierno Monenembo, que fizeram eco a essas teses, explicando que pensavam inicialmente em sua língua materna, fundamentalmente uma língua de oralidade, e que, conseqüentemente, ela impunha esquemas estilísticos e retóricos estranhos aos hábitos de expressão francesa. Eu certamente não tenho a intenção de contestar a boa fé de tal proposta. Mas toda a questão está em saber em que medida um escritor está consciente das modalidades segundo as quais elabora o seu processo de criação. Se acreditamos nesses autores e em muitos críticos que seguem seus passos, seria necessário ver a marca da oralidade como um traço natural indelével da escritura africana; ela viria à tona espontaneamente, independente da vontade do criador, um pouco como um locutor revela sua origem por seu sotaque e alguns particularismos regionais de sua fala.

Se é este o caso, não podemos deixar de nos colocar algumas questões. Especialmente, se a oralidade é um traço natural da

⁹ Figura de linguagem que consiste na interrupção repentina do discurso, feita pelo escritor para dirigir-se a alguém ou algo, real ou fictício. [N. da T.]

expressão africana, como é que não encontramos essa marca entre os escritores das primeiras gerações, sobre os quais assinalamos, ao contrário, que escreviam trabalhos frequentemente de maneira muito acadêmica, tanto pelo estilo quanto pela construção das obras, que respeitavam escrupulosamente as leis do gênero? Sei a resposta que podem me dar: essas primeiras gerações de escritores estavam fortemente alienadas às culturas de seus colonizadores, imitavam os modelos de seus mestres a quem tinham algo a provar. Hoje, a escritura africana está em grande parte desalienada, o que permitiu, tendo diminuído a pressão aculturante, o surgimento da oralidade na literatura.

Tal resposta está longe de me satisfazer inteiramente. A rigor, podemos admitir que o academicismo e o caráter convencional das obras literárias africanas se devem às razões evocadas no que diz respeito à produção compreendida entre o início do século XX e a Segunda Guerra Mundial. Mas a partir dos anos 1940, o processo de descolonização começou a se desenvolver. Especialmente nas letras francófonas, quando um grupo de intelectuais afro-antilhanos publica manifestos no jornal *L'étudiant Noir* (1934-1940), colocando em questão, justamente, os valores literários burgueses do colonizador e reivindica uma identidade cultural própria que logo virá a ser a Negritude. Para os antilhanos, mais aculturados – e por isso mesmo – isto só podia ser uma declaração de princípio e compreendemos que Etienne Léro, por exemplo, em seu manifesto *Légitime Défense* (1932), tenha procurado, sobretudo, uma renovação da escrita a partir das inovações do surrealismo. Mas, entre os africanos, se eles são efetivamente moldados na oralidade de tal maneira que ela aflore naturalmente em sua escrita quando não são alienados, poderíamos esperar encontrar desde essa época todas as características dessa oralidade em sua maneira de escrever, pois eles reivindicavam justamente um modo de expressão diferente. Ora, se podemos constatar algumas tentativas muito tímidas nesse sentido na produção poética, é ainda o academicismo que domina amplamente, sobretudo na produção romanesca e dramática. A referência à oralidade está de fato muito presente, no entanto mais como motivo do que como modalidade de escrita.

Que não se diga também que, se as marcas estilísticas dessa oralidade apareceram aproximadamente 20 anos mais tarde, é porque as condições de educação dos escritores mudaram fundamentalmente após as independências. Os sistemas escolares permaneceram, em grande parte, os mesmos e as línguas europeias da colonização continuaram a ser as grandes línguas de ensino. Além disso, se as marcas da oralidade fossem um modo de expressão natural e espontâneo da escrita dos homens de letras africanos, seria de se estranhar que, quando elas apareceram, elas eram, parece, mais importante para os francófonos que para os anglófonos. Por outro lado, como explicar que a intensidade dessas marcas varia também de modo sensível de uma obra para outra? Certamente, poderíamos pensar que se trata de uma questão de história pessoal dos autores e que dispomos precisamente aí de um instrumento de medida de aculturação entre os dois extremos que representariam o escritor totalmente enraizado na sua cultura oral tradicional e o escritor que se encontra inteiramente desligado dela. Mas quando interrogamos a história literária, na medida em que ela nos possa fornecer informações biográficas, somos obrigados a constatar que não há correlação provável entre o grau de oralização formal da obra literária africana e as condições de vida do escritor. Podemos muito bem encontrar um escritor de terror, voltado para uma tradição com a qual ele manteve um contato permanente, cujas obras parecem morfologicamente pouco determinadas pela oralidade, como Amadou Koné, e, ao contrário, um escritor vivendo há muito tempo longe de sua cultura de origem, que por sua profissão e suas condições de vida, assimilou fortemente a cultura da língua europeia, na qual escreve, mas que multiplica as marcas de oralidade, como Tierno Monenembo.

Todas essas considerações me levam a duvidar do afloramento natural dos índices textuais da oralidade, habitualmente destacados na escrita das obras literárias africanas, e a formular, antes, uma outra hipótese, de caráter, certamente, um pouco paradoxal. É na primeira onda dessa produção literária, exatamente quando os textos não apresentam ainda nenhum caráter de “oralização” aparente, que o determinismo das culturas orais, vistas como modo original

de pensamento e de expressão, agiu mais fortemente e mais naturalmente sobre as modalidades de escrita dos autores africanos. De fato, o que é que caracteriza, como já dissemos, a oralidade? Ela está fundada sobre dois traços principais:

– A mimese, quer dizer a procura de reprodução tão fiel quanto possível de uma tradição inscrita num patrimônio de discurso.

– A variabilidade, o quer dizer que as diferentes produções desses discursos pelos intérpretes são sempre uma variação em torno de um tema.

Ora, o que é que a crítica constatou a propósito dos primeiros decênios de produção literária africana? Por um lado, que esta literatura, por vezes revolucionária em seu conteúdo, permanecia mais convencional na forma e reproduzia, de maneira muito acadêmica, os cânones clássicos que ela tomava emprestado dos gêneros europeus; por outro lado, constatou que os discursos nela contidos eram muito repetitivos ainda que ela desse, por vezes, a impressão de que suas obras eram apenas variações em torno de alguns grandes temas repisados: opressão colonial, virtudes da tradição, perigos da cidade... Não encontramos aí as duas características fundamentais da cultura oral, mimese e variabilidade? Ao criar esse tipo de literatura, os primeiros escritores africanos não fizeram nada além de transpor para o domínio da escrita os reflexos e os modos de expressão aos quais suas culturas orais tradicionais os tinham habituado: reproduzir os modelos de uma tradição e repeti-los segundo uma infinidade de variações.

Ao contrário, e este é o outro aspecto do paradoxo, somente depois que a África penetrou mais profundamente na civilização da escrita e se impregnou mais dos valores específicos a ela ligados em matéria de criação literária (exigência de originalidade das obras, valorização da inovação e da transgressão), isto é, numa época em que os escritores começaram a reagir naturalmente como homens da escrita, é que as marcas da oralidade começaram a se manifestar na forma das obras.

Não é muito útil lembrar que a literatura africana escrita nas línguas europeias sofreu por muito tempo uma crise de identidade em decorrência do próprio uso dessas línguas que, em certos aspectos,

as assimilava a culturas das quais queriam se distinguir. Isto também foi um clichê da crítica e dos escritores. Mas é verdade que, de fato, é uma literatura na qual, especialmente em suas origens, o cuidado de fornecer garantias de autenticidade cultural foi um fator essencial de sua elaboração. A referência à tradição oral, como tema, foi uma das estratégias principais dessa busca identitária.

Mas em literatura um procedimento entra em uso mais rapidamente que em oralitura. A África também viveu essa experiência, nos primeiros tempos de sua história literária: o motivo da tradição oral tornou-se progressivamente um clichê ultrapassado, tornando-se difícil recorrer a ele. A cultura verbal africana descobriu assim as leis da literatura, impostas pela civilização da escrita: a necessidade de inovar e de transgredir. Entretanto, a necessidade de afirmação identitária não cessou com isso, ainda que, felizmente, se veja, nesses últimos anos, um número crescente de obras elaborar-se fora dessa obsessão, prova de que esta literatura entra na sua fase de maturidade. Na medida em que a reivindicação de pertencimento a uma cultura oral para o escritor africano permanecia ainda como uma escolha para afirmar sua originalidade, mas já quase não sendo possível manifestar esta atitude no conteúdo, progressivamente, ele procurou manifestá-la na forma. Entretanto, para poder fazê-lo, foi necessário que ele se tornasse plenamente um homem da escrita (e não somente um homem da oralidade que se põe a escrever), consciente da necessidade de operar transgressões (ruptura com o academicismo) e de inovar nos seus meios de expressão.

Resumindo nosso paradoxo, diríamos então que enquanto autênticos representantes de uma civilização de oralidade é que os escritores africanos produziram a literatura mais concordante com a suas normas escritas e que, ao contrário, é na mesma medida em que eles se integraram a uma civilização da escrita que eles tiveram os meios de operar a oralização dessa literatura. Pois, se admitimos a hipótese aqui defendida, trata-se exatamente de uma oralização da literatura, isto é, da operalização de um processo que supõe um trabalho. Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas de oralidade

são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade.

Como já sugeria nosso título, podemos então concluir que uma das características da produção literária africana terá sido a de se elaborar entre duas estratégias: uma literarização da oralidade e uma oralização da literatura.

Traduzido de: DERIVE, J. *Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines*. In: GEIDER, T.; KASTENHOLZ, R. (Hrsg.). *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika: eine Sammlung philologischer Beiträge*, Wilhelm J. G. Möhlig zum 60. Geburtstag zugeeignet. Köln: Rüdiger Köppe Verlag, 1994. p. 117-133.

Referências

- AWOONOR, K. *Fire in the Valley: Ewe Folktales*. Enugu: Nok Press, 1973.
- BARBER, K. *I Could Speak Until Tomorrow: Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- BASSET, R. *Contes populaires d'Afrique: les littératures populaires de toutes les nations*. Paris: E. Guilmoto, 1903. [Reeditado em 1969.]
- CENDRARS, B. *Antologie nègre*. Paris: E. Corrêa, 1947.
- DADIÉ, B. B. *Le pagné noir*. Paris: Présence Africaine, 1955.
- DERIVE, J. Recueil de littérature oral. In: _____. *Fonctionnement sociologique de la littérature orale*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1987.
- DIABATÉ, M. M. *L'aigle et l'épervier ou la geste de Soundjata*. Paris: Éditions Oswald, 1975.
- DIOP, B. *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1947.
- DIOP, B. *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- EQUILBEC, V. F. *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*. Paris: E. Leroux, 1913-16. 3 v. (Collection de Chansons et de Contes Populaires). [2. ed. Paris: E. Leroux, 1972.]
- FAIK-NZUJI, C. M. *Analyse formelle et anthroponymique du Kazala, genre poétique traditionnel luba*. 1983. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1983.
- FINNEGAN, R. *Limba Stories and Story-Telling*. Oxford: Oxford Library of African Literature, 1967.

FROBENIUS, L. *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Jena: E. Diederichs, 1921-28. 12 v.

INNES, G. *Sunjata: Three Mandinka Versions*. London: SOAS, 1974.

JAKOBSON, R. Le folklore, forme spécifique de création. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72. [Tradução brasileira: JAKOBSON, R. O folclore, forma específica de criação. In: _____. *Algumas questões de poética*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2009. p. 39-69.]

JEPHSON, A. J. M. *Stories Told in an African Forest*. London: Sampson Low, Marston and Company, 1893.

KESTELOOT, L.; DIENG, B.; FAYE, S. *Contes et mythes du Sénégal*. Paris: EDICEF, 1986. (Fleuve et Flamme).

LAYE, C. *Le maître de la parole*. Paris: Plon, 1978.

LYONG, T. L. *Eating Chiefs*. London: Heinemann, 1970.

MBITI, J. *Akamba Stories*. Oxford: Oxford University Press; Clarendon, 1966. (The Oxford Library of African Literature).

MONENEMBO, T. *Les écailles du ciel*. Paris: Seuil, 1986.

NIANE, D. T. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine, 1960.

N'GUESSAN, M. A. *Contes agnide l'Indéné*. Abidjan: Imprimerie Nationale, 1978.

OKPEWHO, I. *The Epic in Africa: Toward a Poetics of Oral Performance*. New York: Columbia University Press, 1979.

ONG, W. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982. [Tradução brasileira: ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.]

P'BITEK, O. *Horn of My Love*. London: Heinemann Educational Books; New York: Humanities Press, 1974.

RECUEIL de littérature manding. Paris: Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1980.

STANLEY, H. M. *My Dark Companions and Their Strange Stories*. London: Sampson Low, Marston, 1893.

TOURÉ, K. *L'arbre et le fruit: nouvelles*. Issy-les-Moulineaux: Les Classiques Africains, 1979.

TUTUOLA, A. *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1952.

TUTUOLA, A. *My Life in the Bush of Ghosts*. London: Faber and Faber, 1954.

TUTUOLA, A. *Feather Woman of the Jungle*. London: Faber and Faber, 1962.

TUTUOLA, A. *The Witch Herbalist of the Remote Town*. London: Faber and Faber, 1981.

Palavra e poder entre os diolas de Kong

Tradução de Neide Freitas

Antes de esboçar uma descrição das relações entre o exercício da palavra e o do poder entre os diolas de Kong,¹ é conveniente começar por algumas observações gerais sobre os problemas teóricos desse tipo de relação, a fim de fornecer um quadro metodológico.

Em toda sociedade, e particularmente nas sociedades de tradição oral, não importa quem diz, nem importa o que e a quem diz.

Por um lado essa etiqueta que rege o exercício da palavra exprime em si uma certa relação de poder entre os membros de uma sociedade: poder de falar quando os outros devem se calar. Ou ainda, ao contrário, privilégio de ficar silencioso e de ser o beneficiário de um discurso quando outros são obrigados a falar. É o caso muito conhecido de todos os dignatários aos quais seus inferiores devem endereçar discursos de respeito que não impliquem nenhuma reciprocidade. Não se deve de fato esquecer que falar não é sempre um “poder”, mas também às vezes um “dever” que pode ser imposto a um grupo dominado. Neste caso, o poder não está do lado daquele que emite a palavra – quando muito ele pode ter algum poder de retenção e não dizer o que se espera dele – mas antes está do lado do beneficiário para quem a palavra foi dirigida. Para considerar uma descrição conveniente das relações de poder reveladas pelo uso socializado da palavra, é preciso, então, considerar não

¹ Os diolas de Kong, que são um dos componentes da vasta zona Mandinga à qual eles se ligam linguisticamente e culturalmente, estão situados ao norte da Costa do Marfim. Kong é a antiga capital do reino Diola que foi fundada no século XVIII por Sékou Watara.

somente o produtor, mas também o destinatário dos discursos, em um sistema de trocas.

Por outro lado, esta mesma etiqueta da palavra mantém igualmente ligações com o conjunto do sistema de relações de força tais como são definidas na sociedade por uma situação socioeconômica, política, e mais amplamente costumeira. De fato, é raro que o poder de enunciar certos tipos de discurso ou o privilégio de ser o destinatário de outros sejam totalmente independentes das relações de poder que existem em outras ordens.

Assim, o direito específico que possuem certos grupos de produzir ou consumir a palavra em tal ou qual circunstância pode funcionar simplesmente como o indicio de um poder social prévio. O exercício da palavra se limita então a manifestar sinais distintivos de poder, como podem fazer também a indumentária ou o adereço em numerosas sociedades: a ascensão a um *status* social dado teria por consequência a ascensão à produção ou à audição de tipos de palavra bem determinados, marcando de alguma forma um atributo suplementar do poder recentemente adquirido.

Mas os privilégios ligados ao exercício da palavra não funcionam apenas como simples marca de distinção. Considerada do ponto de vista notadamente da produção, a palavra tem geralmente uma função performática que corresponde à expressão de um poder social efetivo: palavra do chefe que legisla ou executa os julgamentos, palavra do sacerdote ou do mago que abençoa, amaldiçoa, ou até mesmo cura ou mata, etc.

Além disso, sabe-se que a palavra representa uma força ideológica considerável que faz com que, na maior parte das sociedades, lute-se por conquistar ou conservar seu monopólio. Aquele que tem apenas o direito de falar a outros que só podem escutar possui o meio de influenciá-los consideravelmente até convencê-los de seu ponto de vista, quer se trate da manutenção ou da subversão da ordem dos valores vigentes.

Estas poucas considerações preliminares mostram bem que a relação entre palavra e poder em uma sociedade pode e deve ser considerada em diferentes níveis que formam entre si um sistema

relativamente complexo. Levando em conta distinções que acabamos de estabelecer, vamos agora realizar uma descrição sumária da situação concernente às ligações da palavra e do poder entre os diolas de Kong. O exemplo oferecido por este caso particular poderá proporcionar uma reflexão mais geral sobre o papel da palavra na regulação das relações de força no seio de uma sociedade.

A palavra, marca distintiva do poder

Com certeza, em Kong como em outros lugares, o protocolo que rege o bom uso da palavra funciona primeiro como um índice de poder social: a distribuição dos papéis no que diz respeito à palavra é função diretamente ligada ao lugar assinalado na sociedade e ao poder que dele decorre. O sistema funciona segundo uma regra de base simples que se pode enunciar assim:

Em uma relação de tipo desigual em que a representação ideológica diola reconhece tradicionalmente um superior e um inferior (qualquer que seja a ordem social na qual se exprime esta desigualdade), o superior em matéria de produção e de destinação da palavra tem “poderes”, e o inferior “deveres”.

Isto significa que, em uma situação de comunicação em que se encontram implicados parceiros deste tipo, o inferior tem que abrir a relação produzindo, primeiro, em direção a seu interlocutor um discurso que exprime o respeito que ele lhe deve e que demonstra que ele situa bem essa relação de desigualdade na qual ele reconhece o outro como superior.

Do ponto de vista do discurso institucional, é o código das saudações que vai desempenhar esse papel. O parceiro menor deve tomar a iniciativa de saudar e, nas opções oferecidas pelo ritual das saudações, deve escolher em relação a seu interlocutor um termo de tratamento respeitoso que marcará a superioridade deste: *cékərɔba* (literalmente: ‘grande homem de idade’) ou *mùsəkərɔba* se se trata de uma mulher.

Se os parceiros mantêm uma relação de intimidade maior, o termo poderá ser *bàba* ou *béma*, tratamento respeitoso que se utiliza respectivamente quando se fala a um homem da geração de seu

pai ou de seu avó, ou ainda nú (mãe) que se pode empregar para as mulheres de uma idade aproximadamente igual ou superior a da mãe. O mais comum poderá ser simplesmente kòrɔ (mais velho), às vezes com a precisão do sexo do interlocutor: kòrɔcɛ, kòrɔmuso (irmão mais velho, irmã mais velha), termos que se podem aplicar aos mais velhos que se conhece com muita intimidade, para além da estrita relação familiar. A esses diferentes tratamentos possíveis, o parceiro maior responderá em princípio dógɔ (menino) ou dógɔcɛ, dógɔmuso (irmãozinho, irmãzinha), marcando com isso que ele aceita a hierarquia estabelecida pela abertura de seu interlocutor.

A importância desses termos de tratamento para situar uma hierarquia de poder entre os parceiros da comunicação é sublinhada na tradição diola por um conto bem conhecido² aqui resumido:

Um rei tinha uma roça ao redor da qual tinha se instalado uma enorme lagarta (personagem masculino do conto). Os três filhos do rei tinham ficado na roça para tomar conta das plantações. O primeiro se aproximou e saudou a Lagarta nesses termos: "Pai, saúde e coragem" (bàba, í ní cɛ)!³ O outro respondeu. O segundo filho disse: "Avô, saúde e coragem" (béma, í ní cɛ)!⁴ A lagarta respondeu a saudação. Então o terceiro, atrevido (dén gbèlè), chegou e disse: "Saúde e coragem!" A lagarta o engoliu. Então, todas as tentativas do rei para recuperar seu filho foram infrutíferas.

Esta história enfatiza bem a necessidade de situar de imediato uma hierarquia no âmbito da comunicação verbal, que definirá os poderes e os deveres de cada um. Aquele que negligencia esta exigência é eliminado socialmente.

Mas os deveres do parceiro menor, em matéria de produção da palavra, não se limitam à abertura da saudação nem à escolha do termo de tratamento para marcar a autoridade de seu interlocutor sobre ele. Entre os diolas de Kong, como em boa parte das sociedades africanas, o ritual das saudações pode ser mais ou menos desenvolvido segundo o caráter mais ou menos cerimonioso que se

queira atribuir a elas. Os parceiros podem assim utilizar várias perguntas de cortesia, com as quais procuram saber sobre a saúde do interlocutor, a paz e a alegria que o habitam, a ele e a todos os seus familiares, que eles podem enumerar no detalhe. É ainda dever daquele que é considerado como inferior na relação de comunicação desenvolver mais ou menos este ritual, segundo o grau de cerimônia que escolhe atribuir a seu superior e que deve precisamente marcar a extensão de seu respeito e de sua submissão à autoridade dele. O superior se contentará em reagir a estas perguntas com uma breve resposta ("tudo bem", "em paz"), e eventualmente poderá, se desejar, devolver as perguntas imediatamente ("E você?"), mas isto não é de forma alguma uma obrigação.

Uma vez cumprido esse dever de respeito por um ato de palavra apropriado para com aquele que ele julga ser seu superior, o parceiro menor não tem mais em princípio direito à palavra exceto na medida em que seu interlocutor queira lhe dar. Se ele veio formular um pedido ou trazer uma notícia, ele deverá esperar que o interrogue para dar a conhecer o objetivo de sua visita. Em todos os casos, num grupo no qual se encontram pessoas em que as situações respectivas são definidas entre elas por uma relação de hierarquia, somente os poderosos terão o poder de falar, os outros estando mantidos em uma extrema reserva, salvo quando eles são expressamente solicitados pelos primeiros para dar uma informação ou um aviso. Isso será ainda mais verdadeiro se a situação for oficial ou institucional. Se chega um hóspede, caberá àquele que tem maior autoridade no grupo acolhê-lo. Da mesma forma, se há uma declaração oficial a fazer, será a mesma coisa.

A este propósito, tivemos a oportunidade, há dez anos, de assistir em Kong a uma mesa-redonda que reuniu universitários e tradicionalistas, sobre as origens do povoamento diola na região. Esta reunião foi o momento de revelar de maneira evidente este aspecto do poder de falar. Todos os habitantes de Kong, sem distinção, eram convidados para as assembleias. Mas somente tiveram direito à palavra, para dar sua versão, os poderosos pertencentes às famílias que detinham o poder político tradicional ou o poder

² O texto integral de muitas versões deste conto pode ser encontrado em nossa obra *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, v. 3, p. 668; v. 1, p. 702-705.

³ *Í ní cɛ*, expressão que serve hoje frequentemente para agradecer em diola, é também uma forma de saudação um pouco arcaica usada quando se encontra alguém em seu local de trabalho.

⁴ Há uma progressão no respeito hierárquico; *béma* reforça ainda mais a autoridade que se atribui ao interlocutor.

religioso. Outros membros da comunidade podiam eventualmente, privada e secretamente, manifestar relutância a respeito das versões apresentadas, mas não podiam de forma alguma se permitir intervir publicamente para manifestá-la.

Em outro exemplo, a etiqueta diola estabelece ainda que, se o superior tem recriminações a formular em relação a seu interlocutor hierarquicamente inferior (o inverso não é institucionalmente admissível segundo o protocolo tradicional), este não pode replicar. Quando muito poderá se justificar se ele for convidado a dar explicações.

É tempo agora de examinar os critérios segundo os quais em Kong se determina esta hierarquia da autoridade e de ver qual é a natureza social dos parceiros que são susceptíveis de ser questionados nesse tipo de relações. Os critérios, que são de várias ordens, são os mesmos que aqueles que se encontram na maior parte das sociedades. A própria natureza das formas de tratamento que acabamos de citar a propósito do protocolo de saudação nos revela que há primeiramente a idade, pois o respeito e a submissão à autoridade parece se marcar pelo reconhecimento da experiência do mais velho. O mais velho tem sempre em princípio autoridade sobre o mais novo.

Mas há também o critério do sexo em uma sociedade em que o poder doméstico assim como o político e o religioso permanece essencialmente masculino. Na comunicação entre os sexos – ao menos na sua composição institucional – é portanto o homem que tem primeiro o poder de tomar a palavra, a mulher não estando em princípio autorizada a fazê-lo a não ser depois dele e com sua permissão. Por outro lado, é o homem que é o beneficiário dos discursos de respeito que a mulher deve a ele segundo o código de cortesia oficial.

O poder, desta vez notadamente em sua dimensão política, é ainda determinado pelo pertencimento a um ou a outro dos dois grandes grupos sociais que dividem a sociedade de Kong em espécies de castas, a dos *hórɔn* (os “cidadãos”, homens livres) e a dos *wóloso* (os cativos domésticos). Hoje, na Costa do Marfim independente e moderna, esta distinção não é mais uma realidade institucional, mas

ela ainda é muito viva na cultura tradicional. E todos os habitantes de Kong sabem dizer hoje se eles são de origem *hórɔn* ou *wóloso*, e aliás, cada grupo continua a assegurar funções culturais específicas. Com certeza, neste caso, é o *hórɔn* que é definido como o superior e que goza como tal de todos os privilégios ligados ao exercício da palavra como marca de sua autoridade.

No próprio interior do grupo dos *hórɔn*, existe ainda uma hierarquia possível, certas famílias tendo mais poder que outras. Este poder pode se exercer na ordem política. Assim, em Kong, em cada bairro, há uma família que detém a autoridade relativa aos assuntos desse bairro. Da mesma forma, no nível da aglomeração e região inteira, há uma família, a dos Watara, descendente dos antigos reis, que detém, em seus três ramos, a totalidade da força da tradição. O poder pode também se exercer na ordem religiosa. A religião oficial dos diolas de Kong é o islamismo e certas famílias – como os Baro e os Saganogo – detém o essencial da autoridade nessa matéria. No interior dessas famílias, certos indivíduos, por suas funções políticas (chefe de bairro – *kàbilatigi* –, chefe de vila – *dùgutigi* –, chefe de região – *jàmanatigi*) ou religiosas (mestres corânicos), concentram em sua pessoa os atributos desse poder.

Em relação a essas famílias ou esses indivíduos, vão novamente se definir posições hierárquicas a propósito das quais se aplicará ainda o esquema de comunicação que descrevemos, em que o poder e o dever no que diz respeito à palavra refletem, como uma maneira de marca distintiva, os poderes e os deveres sociais existentes por outro lado entre estes mesmos parceiros.

A multiplicidade desses critérios permite que um mesmo indivíduo possa ser ora parceiro maior, ora parceiro menor em uma situação de comunicação, segundo precisamente a natureza do critério em função do qual ele vai se situar em relação a seu interlocutor. Mas, com certeza, estes critérios podem se combinar entre si e se coloca então o problema de sua hierarquia. Se por exemplo um jovem homem *hórɔn* de linhagem watara conversa com uma velha mulher *wóloso*, como vai se definir sua autoridade respectiva ao exercício da palavra? Em função da idade que dará a vantagem à mulher, ou

em função do sexo ou da casta ou da família, critérios que darão a superioridade ao homem?

A prática social oferece sobre este ponto uma resposta muito clara. Como já sugeriu o emprego das formas de tratamento que evocamos, o critério que comanda todos os outros é o da idade. Nesse exemplo teórico que acabamos de considerar, é então em princípio o jovem homem que será considerado como submisso à autoridade da mulher. E é ele, por consequência, que sustentará os deveres da comunicação (dever de saudação, seguido de dever de reserva), enquanto ela usufruirá do poder de receber as marcas de respeito que lhe serão testemunhadas e de dirigir a conversação.

Na hierarquia dos critérios, imediatamente após a idade vem o sexo. Com a mesma idade, quaisquer que sejam sua linhagem ou sua casta, um homem, em matéria de palavra, tem em princípio autoridade sobre uma mulher. Essa deve por sua vez se subordinar a seu poder verbal e só falar depois dele e com seu consentimento. Esta é a teoria. É certo que, de fato, numerosos casos particulares vêm muito frequentemente contrariar a regra geral. Muitas mulheres puderam adquirir na comunidade um prestígio e uma autoridade que fazem com que elas tenham naturalmente conquistado um poder de palavra mais importante que aquele que seu sexo normalmente lhes dá. O princípio é sobretudo restrito a respeito das relações entre marido e mulher, mas nesse caso o critério da idade é por assim dizer sempre combinado com o do sexo, pois a norma é que o marido seja mais velho que sua esposa. É isso que revelam aliás as formas de tratamento convencionais que são habitualmente utilizadas entre cônjuges: a mulher chama sempre seu marido de *kòrò* (mais velho), enquanto que este chama sua esposa *dògò*, termo que se aplica aos mais jovens.

É então só no interior de uma mesma geração e de um mesmo grupo sexual que os outros critérios relativos à casta, à família, ou a uma função de prestígio poderão funcionar, cada conjunto se encaixando no precedente mais amplo. Na lógica cultural diola, com efeito é preciso sempre que haja, numa situação de comunicação, um parceiro maior e um parceiro menor que possam assim definir

seu poder e seu dever no exercício da palavra. Não se concebe nesse domínio relação perfeitamente igualitária.

Deste ponto de vista, a idade oferece um traço discriminatório cômodo, pois, mesmo que haja igualdade quanto a todos os outros traços (identidade de sexo, de casta, famílias de prestígio equivalente), há sempre um mais velho e um mais novo, mesmo que a diferença seja muito tênue. E na ausência de outras possibilidades, os diolas a levam em conta. Se, como dizemos, o critério de idade rege todos os outros, convém especificar todavia que isto é sobretudo verdadeiro de uma geração a outra. No seio de uma mesma geração, o critério da idade só interfere na ausência de outros traços distintivos. Se pelo contrário há uma diferença de sexo, de casta ou de prestígio entre interlocutores de uma idade aproximadamente equivalente, são esses outros critérios que serão pertinentes para determinar a hierarquia entre eles, e não mais uma diferença de idade pouco perceptível.

É necessário precisar que, em muitos casos, os fatores que dão poder social na ordem política ou religiosa funcionam como uma espécie de compensação à ausência da maturidade garantida pela idade. Assim, o pertencimento a uma família poderosa ou o exercício de uma função de autoridade, como aquela do chefe de bairro, do mestre corânico, é um traço que funciona como se adquirisse de alguma forma uma bonificação na ordem da idade. Ele não poderá reverter as relações de autoridade de uma geração a outra, mas pode modificá-las numa mesma geração.

Um notável poderá assim, pelo fato mesmo de ser notável, ser chamado *kòrò* por um membro de sua geração, mesmo se este último for mais velho que ele alguns anos. Assim, aquele que trata seu mais novo como um mais velho, marca com isso que o prestígio adquirido por esse último pelo fato de sua hereditariedade ou de sua função reverteu a hierarquia normal instaurada pela diferença de idade. A designação *kòrò* sinaliza a seu destinatário que na relação de comunicação que está se instaurando o interlocutor entrega-lhe o poder da palavra. De fato, o problema posto pelo conflito entre o poder conferido pelas funções de autoridade no domínio político-religioso

e o poder conferido pela idade pouco se coloca. Com efeito, a maior parte das funções importantes nesse domínio (chefe de vila, chefe de região, chefe corânico) são confiadas a homens que já pertencem a uma geração muito avançada. Eles acumulam então, geralmente, os atributos da autoridade.

Os poderes ligados ao exercício da palavra vistos como uma consequência e um índice de poder social se manifestam por outro lado não somente na comunicação cotidiana, mas também nos discursos ritualizados da tradição oral. Aliás, isto é sobretudo verdadeiro para o poder, de ordem mais moral que político, que é conferido pela idade e/ou pelo sexo. Assim, muitos gêneros literários, como as narrativas histórico-lendárias *kó kòrò*, as narrativas etiológicas (*ngálen kúma*) só são ditas em princípio por homens de idade madura (critérios de idade e de sexo). Existem mesmo interdições relativas a sua produção por outros intérpretes. Da mesma forma, certos cantos ligados ao culto das máscaras não podem ser cantados por crianças ou mulheres (sob pena de morte), e existe, mesmo entre os homens, toda uma hierarquia dos intérpretes em função de seu grau de iniciação, ele mesmo determinado pela sua idade.

Um caso particularmente interessante é representado pelo protocolo que se liga à prática dos provérbios (*lámara*). Todo mundo pode produzi-los, mas numa situação em que esses enunciados sentenciosos tenham um valor de uso preciso só um mais velho pode tomar a iniciativa de enunciar um provérbio ao seu mais novo e não o inverso. Aliás, na ocasião de um conflito ou de uma querela, aplica-se um provérbio, o mais novo não poderá replicar com um outro provérbio. É necessário ainda precisar que todos os gêneros que acabamos de citar estão entre os mais valorizados na hierarquia cultural diola.

Exatamente como para a comunicação cotidiana a prática da literatura oral é um revelador dos poderes sociais que os indivíduos têm não somente pela etiqueta que rege a produção, mas também pela etiqueta que rege a destinação. O poder de certos grupos é precisamente assinalado pelo privilégio que eles têm de ser os destinatários de discursos honoríficos que lhes são dirigidos por outros

grupos subordinados a eles. Assim a família dirigente dos Watara recebe ritualmente em diferentes ocasiões uma série de discursos de louvor que são produzidos em sua homenagem por membros de famílias de wóloso que estão ligados a ela.

Em todos os casos que acabamos de evocar, o poder de produzir discurso ou de ser beneficiário dele aparece como uma marca distintiva entre outras do poder social que possui cada membro da comunidade em função dos critérios que citamos. A esse propósito, é interessante retomar a supremacia do critério da idade. Atribuindo-lhe a superioridade hierárquica sobre todos os outros, a cultura diola introduz um princípio igualitário que compensa em alguma medida a desigualdade fundamental das relações sociais. É o único de todos os outros critérios de fato que representa uma garantia de oferecer um dia, a cada um, um mínimo de autoridade, mesmo que ele tenha sido desfavorecido em relação à atribuição dos poderes sociais por seu sexo e sua casta: a mulher wóloso, quando ela for velha, terá autoridade em matéria de palavra sobre os homens jovens, mesmo que eles sejam de uma família de chefe.

Mas, como observamos em nossa introdução, o exercício da palavra produzida e consumida não se limita sempre a ser um índice do poder social. Em muitos casos, ele representa em si mesmo um poder que atribui benefícios sociais de diferentes ordens. A palavra não é mais somente um atributo do poder que o assinala como tal, ela é um domínio entre outros no qual se exerce efetivamente esse poder.

A palavra eficaz

Veículo do exercício do poder, ela tem valor de execução. Veremos os três arquétipos da manifestação desse poder na ordem moral, política e sagrada.

A palavra do pai

É a palavra do chefe de família que tem em princípio autoridade sobre as mulheres assim como sobre as crianças. O que ele diz, no âmbito da gestão doméstica, deverá em princípio ser executado. Certamente, no que concerne aos discursos endereçados aos filhos,

a autoridade do pai se acrescenta à da mãe (e de suas coesposas), mesmo que a segunda esteja subordinada à primeira.

A palavra dos pais direcionada aos filhos não é eficaz somente porque eles dão ordens que devem ser obedecidas. Ela é também às vezes diretamente performativa: o discurso produz a própria realidade que ele enuncia. É o caso, dentre outros, das bênçãos dos pais que representam um papel muito importante na cultura diola. Em diferentes etapas de sua vida, as crianças têm a necessidade da bênção ritual dos mais velhos de sua família, percebida como uma condição indispensável a seu êxito. Se ela falta, ou pior ainda se a bênção é substituída pela maldição, é a certeza de fracasso. A criança diola que fosse amaldiçoada consideraria sua vida perdida. A ameaça dos mais velhos de enviar sua maldição sobre sua descendência pode então funcionar como um meio de chantagem eficaz. Ao contrário, a palavra dos mais jovens em relação aos mais velhos não tem nenhuma eficácia em si mesma e eles não saberiam agir por seu discurso sobre o destino desses últimos, não tendo nem poder de abençoá-los nem de amaldiçoá-los.

A palavra do chefe

A palavra do chefe representa o poder por excelência. Ela também pode ser performativa na medida em que o que ele enuncia institucionalmente tem força de lei. Essa força contida na própria palavra do chefe é representada pela sobrevivência de uma prática relativa à comunicação com o chefe supremo dos diolas de Kong, o *jàmanatigi* (traduzido hoje como “chefe de região”) descendente da dinastia de Sékou Watara.

Quando se entra em comunicação oficial com o *jàmanatigi* o uso pede que o intercâmbio passe pela intermediação de uma terceira pessoa. É a ela que se dirigem os respeitos que são devidos ao chefe e é ela que os repete a esse último. Por sua vez, o chefe não se dirige diretamente a seu interlocutor. Ele diz suas réplicas em voz relativamente baixa ao mediador que as repete em seguida inteligivelmente a seu destinatário. Da mesma forma, quando o *jàmanatigi* tem uma intervenção pública e oficial a fazer, ele é acompanhado

de um porta-voz especializado nessa função (trata-se de um *wóloso* ligado à família Watara). É primeiro a ele que o *jàmanatigi* comunica em uma voz uniforme e comedida os termos de seu discurso, fragmento por fragmento, que o outro proclama, de acordo, logo em seguida para a assembleia.

A interpretação dada a este costume é que precisamente a palavra do chefe, notadamente em sua função performativa, é poderosa demais para que possa ser transmitida diretamente. A mediação tem por função diminuir a força da palavra para torná-la consumível. É também por esse motivo que o *jàmanatigi*, pelo menos no exercício de suas funções, fale sem elevar a voz. De uma maneira geral os diolas associam sempre o poder da palavra a um certo modo de enunciação: aquele que tem uma palavra poderosa fala pouco, de uma maneira muito concisa e em voz baixa.

Podemos dizer que este é o signo convencional da autoridade, mas estas características não deixam de ter valor simbólico. De certa forma, é um pouco como se, para o poderoso, a parcimônia em matéria de palavra fosse a garantia da concentração de força que ela contém. Esta força, convém não diluí-la em uma tagarelice excessiva. As crianças ou as mulheres, que têm a palavra pouco eficaz, é que são tagarelas e que gritam. Ou ainda os *wóloso*. Quando se fica algum tempo entre os diolas reconhece-se facilmente a situação social do interlocutor por sua maneira de falar: um notável poderoso falará com uma grande economia de palavras, de gestos e de voz. O *wóloso*, ao contrário, será muito prolixo e falará com voz forte e gesticulando.

A palavra do mago

A título de nosso terceiro arquétipo, designamos como “palavra do mago” aquela que é produzida por todos aqueles que detêm poder sagrado: quer se trate dos clérigos do islã, dos sacerdotes animistas (o islamismo, em Kong, não eliminou totalmente o animismo), dos proprietários de máscaras. Todos esses personagens são poderosos e suas práticas particularmente eficazes porque elas podem lançar felicidade ou infelicidade sobre aqueles a quem são destinadas. São até mesmo consultados para isso. Nessas práticas, sabe-se o quão

essencial é o papel da palavra: preces, encantamentos, fórmulas mágicas, bênçãos e maldições. Procura-se sua virtude positiva e teme-se seu poder negativo.

No que diz respeito às máscaras, o poder da palavra ligado a seu culto passa pela aprendizagem de uma língua secreta em cada etapa de uma iniciação. No âmbito desse ritual, são produzidos certos cantos nos quais a força da palavra é tal que são considerados capazes de provocar a morte dos não-iniciados, não somente se estes vierem a produzi-los, mas até mesmo simplesmente por ouvi-los. É por isso que os não-iniciados devem ter o cuidado de se retirar por ocasião de tais manifestações.

A propósito desta palavra sagrada, notemos enfim que ela está frequentemente ligada a um poder econômico na medida em que aqueles que têm seu monopólio são consultados e essas consultas geram um pagamento que está longe de ser desprezível. Da mesma forma, deve-se pagar os proprietários das máscaras, a cada etapa da iniciação.

Esses diferentes exemplos mostram o quanto a palavra é um veículo privilegiado para o exercício de poder dos poderosos. É claro que, se o poder se manifesta também por outros atos, o canal da comunicação verbal permanece sendo um de seus suportes privilegiados. Mas há ainda uma outra forma de poder, bem conhecida das nossas sociedades ocidentais, à qual o exercício da palavra pode estar ligado: a ideologia. Examinamos como isso acontece entre os diolas de Kong.

A palavra, vetor de ideologia

O fato de que, como vimos, alguns tenham o poder de falar enquanto outros não tenham direito à palavra em sua presença (ou pelo menos somente sob controle) pode dar aos primeiros um enorme privilégio no plano ideológico. Eles podem desenvolver seu ponto de vista sem risco de contestação excessiva, e assim impor todo um sistema de valores. Mas o que é particularmente notável em Kong é que precisamente aqueles que têm a supremacia em matéria de produção de discurso, os chefes políticos e religiosos, e mais amplamente os

hóron, as pessoas do sexo masculino, os velhos não abusam disso para justificar sua autoridade de um ponto de vista ideológico.

Em uma sociedade em que o poder tradicional é autocrático e hereditário, com uma base vagamente teocrática (os mitos de origem do reino de Kong apresentam todos os chefes fundadores como eleitos por Deus e sua vitória sobre os autóctones como aquela do islã sobre o animismo), o chefe não precisa produzir constantemente justificativas ideológicas de sua autoridade. Seu poder não é percebido como um acidente histórico, de ordem cultural, mas como provindo da ordem natural do mundo. Da mesma forma o poder gerontocrático e falocrático.

Entretanto, para que tal representação do poder possa perdurar, é necessário que ela seja mantida. Nesse caso, são os discursos do patrimônio da tradição oral que desempenham este papel de suporte ideológico. De fato, não é por acaso que os homens mais velhos, entre os quais se encontram os notáveis de todas as ordens, tenham precisamente, de todos os gêneros da literatura oral, o monopólio (garantido por interdições) das narrativas históricas e das narrativas ideológicas. E são estes discursos que justificam como uma ordem natural, a única possível, a hierarquia dos poderes em Kong, dando-lhe uma garantia transcendente. É preciso então que aqueles que detêm a quintessência do poder, os homens mais velhos de casta hóron, conservem absolutamente o controle dessas narrativas que fundam a legitimidade de sua autoridade. As classes de idade mais avançada conservam por outro lado um certo controle sobre a moral social detendo a superioridade sobre a enunciação dos provérbios.

Mas não se poderia dizer que em Kong os poderosos são aqueles que têm o domínio sobre todos os discursos do patrimônio da literatura oral. Exceto por esses três gêneros dos quais acabamos de falar (eles ainda não têm o monopólio absoluto dos provérbios, e é necessário precisar que a taxonomia diola enumera por outro lado 47 “gêneros literários”), os notáveis participam muito pouco da produção dos discursos da tradição oral que no entanto são um veículo importante de valores ideológicos.

É que, entre os diolas, falar muito é antes um sinal de fraqueza. O poderoso tem certamente uma palavra forte, mas vimos que esta força vem também de sua raridade. Portanto, o poderoso não é tanto aquele que fala, ainda que ele tenha a prioridade de falar, mas sim aquele que é o beneficiário do discurso dos outros.

Ao contrário, e isso é um outro aspecto não-negligenciável das relações entre palavra e poder, a literatura oral abre um grande espaço de compensação para classes dominadas (mulheres, crianças, wóloso) que ocupam majoritariamente esse terreno assegurando três quartos da sua produção:

– Seja porque o folclore lhes oferece um simulacro de poder que é uma espécie de reflexo daquele que eles não têm na realidade social. Por exemplo: as mulheres, que têm uma participação muito menor na liturgia da palavra no culto islâmico, têm um certo número de canções folclóricas que retomam na abertura versículos do coração;

– Seja porque o folclore lhes permite exercer contrapoderes. Assim, os wóloso frente aos hórɔɔ de um lado, as mulheres frente aos homens de outro, dispõem de canções que lhes permitem exercer alguma chantagem com respeito ao grupo dominante, o que permite atenuar um pouco a dominação a qual eles estão sujeitos.⁵

Espero que este estudo sucinto tenha nos levado a perceber, a partir do exemplo dos diolas, que o protocolo de circulação da palavra (quem diz o quê, a quem, como?) é um domínio que não se pode ignorar quando se estudam as relações de poder numa sociedade de tradição oral. Por um lado, esse protocolo mescla de modo privilegiado essas relações de poder na medida em que, por meio do ritual social da comunicação, ele serve para marcá-las. Por outro lado, ele é em si mesmo um dos vetores importantes do exercício do poder cuja realidade efetiva passa frequentemente pelo canal verbal. No caso do poderoso, o uso da palavra é decerto apenas um dos modos de expressão possíveis de seu poder; mas no caso daquele que é socialmente dominado, a palavra, notadamente no âmbito de

seu uso folclórico autenticado por uma tradição, é às vezes o único recurso que lhe permite exercer contrapoderes. Esta prática socializada da palavra deve então ser levada em conta, não somente porque ela é um lugar de manifestação de poder, mas também porque ela representa um papel insubstituível de regulador no equilíbrio dos poderes sociais.

Traduzido de: DERIVE, J. Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong. *Journal des Africaniste*, Paris, v. 57, n. 1-2, p. 19-30, 1987.

Referência

DERIVE, J. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire)*. 3 v. 1986. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1986.

⁵ Não desenvolveremos aqui este aspecto relativo ao papel da literatura oral no equilíbrio dos poderes sociais na medida em que já o analisamos longamente no volume 1 da tese *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*.

O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim)

Tradução de Raquel Chaves

Há muito tempo que a extrema riqueza do folclore verbal das sociedades orais africanas começou a ser percebida. Mas se havia interesse pelas produções desse folclore, permanecia implícito que as culturas estudadas não tinham como sustentar um discurso crítico sobre si mesma. Pensadas como essencialmente populares, diferentemente das culturas da escrita que tinham engendrado escolas eruditas, as culturas orais quase não precisavam produzir teoria sobre sua prática. A metalinguagem crítica permanecia privilégio do observador exterior.

Entre contribuições numerosas e essenciais de Geneviève Calame-Griaule aos estudos africanos, uma das primeiras, mas não das menores, terá sido pôr em evidência o fato de que as culturas orais podiam também ter um ponto de vista teórico sobre o exercício da palavra. Ela soube destacar a inteligência profunda dessas culturas, perceptível na coerência de seu sistema de representação, e mostrar que o pesquisador não poderia ignorá-la, se ele quisesse mesmo compreender esse sistema. Esse ponto de vista autóctone pode ser largamente explícito, como entre os dogon, ou às vezes mais implícito, decorrendo simplesmente de uma taxonomia da palavra ou dos “gêneros” folclóricos. Esta taxonomia leva com efeito a classificações reveladoras de uma teoria ao menos subjacente à prática discursiva.

Gostaríamos de trilhar hoje um dos caminhos abertos por Geneviève Calame-Griaule, para a ela render uma humilde

homenagem. Nosso propósito não será elaborar uma teoria geral da palavra em diola de Kong.¹ Interessaremos mais modestamente apenas pelo discurso “folclórico”, aquele que se denomina habitualmente “literatura oral”. Trata-se, pois, unicamente do segmento da palavra que está resguardado em um patrimônio, sob forma de tramas mnemônicas e de modelos canônicos, e que se produz em enunciados institucionais reconhecidos e nomeados na língua diola. Gostaríamos de mostrar que o modo como a sociedade concebe e organiza esse domínio é revelador de uma teoria literária, em amplo sentido, e mesmo, por que não, de uma “arte poética”.

Inicialmente observaremos que os diolas dispõem de um termo genérico para designar o conjunto disso que se considera geralmente como próprio da literatura oral: trata-se de *kúma kàrɔ*² que se pode traduzir por “palavra antiga” ou “discurso antigo”. Seu sentido já indica que se trata de um conceito muito próximo daquele de “tradição oral” frequentemente utilizado entre nós, sendo a única diferença nesse caso a inversão da relação determinado/determinante. Mas a expressão *tradição oral* é aplicada sobretudo aos textos históricos, enquanto *kúma kàrɔ* designa o conjunto do folclore verbal. Tal denominação é reveladora de toda uma concepção cultural. Ela implica com efeito que a literatura oral não pode existir sem esse laço necessário com o passado, e que o que a define como tal é precisamente sua inscrição em uma tradição.

No debate universal entre Antigos e Modernos, os diolas se posicionam indubitavelmente do lado dos Antigos. O modo como eles designam sua cultura verbal sugere que não há por princípio lugar para a inovação: a invenção de formas inéditas, a criação de gêneros desconhecidos não estão previstas no programa, e não poderiam, pois, ser encorajadas. O homem de palavras, diferentemente talvez do homem de letras, ao menos aquele de hoje, não é percebido como um inventor, nem como um homem de transgressão.

¹ Os diolas de Kong estão situados ao norte da Costa do Marfim, na província de Ferkéssédougou. A população diola nessa região de Kong representa cerca de seis mil habitantes, e o centro urbano propriamente dito compreende 2.500 destes.

² A transcrição dos termos diolas segue as convenções adotadas para as línguas da Costa do Marfim. Ver ORTHOGRAPHE pratique des langues de Côte d'Ivoire.

Isso quer dizer que na literatura oral diola não há criação possível? Certamente não. A observação dos fatos prova aliás o contrário e mostra que, como em todo lugar, as obras se atualizam em função da evolução do contexto sociocultural. Certos repertórios, notadamente os cantos de mulheres, chegam a ser sempre abertos à aparição de peças novas. Mas a expressão *kúma kàrɔ* deixa entender que essa evolução das obras e dos repertórios não é pensada como um ideal canônico, e que ela só pode se conceber de todo modo como um prolongamento do que a precede. Evolução literária, certamente, já que é um mal inevitável, mas não “revolução literária”. A novidade não poderia ser ruptura, e para poder ser reconhecida por um consenso comunitário como palavra institucional (isto é, inscrita em um gênero), ela deverá trazer a marca dessa tradição que fará dela, apesar de tudo, uma “palavra antiga”.

Convém notar agora que, entre os diolas, o que não é considerado como próprio do conjunto dos *kúma kàrɔ* é chamado *kúma gbé*. Essa expressão, que significa ‘palavra clara’, tem o mesmo sentido em diola e em português: a palavra clara é a palavra imediatamente compreensível por todos, aquela cuja significação nada encobre. É, então, também sobre um eixo semântico (e não unicamente sobre o eixo temporal, como poderia deixar crer a designação *kúma kàrɔ*) que se dá a oposição entre a palavra “literária” e a palavra própria do cotidiano. Essa última não é somente percebida como “contemporânea” ao ato da enunciação, ela é também definida como “clara”, o que sugere em contraposição que a outra, a palavra da tradição, não o seja, por princípio. Os *kúma kàrɔ* não são, pois, unicamente pensados como discursos antigos (*kàrɔ*), mas também como discursos “não claros”, isto é, que só revelam seus sentidos àqueles que possuem um outro código além do linguístico.

Esse novo valor semântico, que vem enriquecer a primeira das duas expressões na oposição *kúma kàrɔ/kúma gbé*, é confirmado pela prática dos diolas. Eles realçam com efeito o fato de que todo discurso que é qualificado como *kúma kàrɔ* tem um sentido profundo que não pode ser compreendido por aquele que não foi iniciado em um certo número de códigos culturais. É preciso, então, ensinar ao

novato, desde que ele preencha as condições sociológicas exigidas para ascender a essa parte do saber, esse sentido profundo, escondido, do discurso “literário” que as pessoas de Kong chamam de *kòró*, o que quer dizer literalmente ‘o fundamento’. E de fato não é raro que as autoridades nessa matéria tenham que transmitir, de cor, aos menos avisados o “*kòró*” de seu discurso.

Vê-se, então, que essas palavras de tradição (*kúma kòró*) são também, se bem que o uso terminológico não as designa como tais, *kòró kúma*, o que quer dizer palavras “com fundamento”, cuja significação deve ser objeto de uma interpretação secundária, além da simples decodificação linguística. Talvez aliás esse duplo sentido seja sugerido no próprio significante da expressão, por uma espécie de jogo de palavras mais ou menos consciente entre o adjetivo *kòró* (velho) e o substantivo *kòró* (fundo, sentido). Com efeito, mesmo que os dois termos não tenham que ser considerados como verdadeiros homônimos (já que eles não seriam pronunciados no mesmo tom), existe entre eles uma importante homofonia. É possível que esta tenha favorecido uma certa aproximação semântica susceptível de ter contribuído com a polissemia da expressão. Por que é assim considerado que a palavra de tradição não pode por princípio ser entendida de imediato? Qual é essa ciência suplementar que é preciso possuir para compreendê-la? A resposta se situa em dois níveis.

Primeiramente os *kúma kòró*, como palavras da tradição, frequentemente se referem de um lado à história, de outro às práticas rituais da sociedade. E essas referências se fazem na maior parte do tempo de maneira alusiva. Para ser capaz de compreender o objeto mesmo do discurso, não é suficiente falar correntemente o diola, é preciso também ser homem de cultura. Como ter uma ideia da pertinência de certa divisa genealógica que evoca, sem o nomear, um ancestral prestigioso por suas façanhas, se não se sabe nada de sua história? Como compreender o sentido de um canto de máscara se não se foi iniciado em seu ritual?

Em segundo lugar, o que distingue os *kúma kòró* da “palavra clara”, utilizada na comunicação corrente, é seu modo de expressão específico. Com efeito esses enunciados são sempre objeto de uma

formalização particular. Trata-se aí de uma necessidade vital para uma cultura oral. Como precisamente observa W. J. Ong, nesse tipo de sociedade não poderia haver tradição sem “poética”. Em função da lei que ele enuncia para as sociedades da oralidade, “sabemos o que podemos recordar”,³ todo discurso preservado pela cultura deve assumir uma forma que o torne memorizável. São utilizados para isso um certo número de procedimentos bem conhecidos: repetições, antíteses, paralelismos, ou quiasmas diversos, aliterações, assonâncias, marcas rítmicas e prosódicas...

Mas o que opõe sobretudo os *kúma kòró* aos *kúma gbé* é o recurso sistemático à figuração do sentido, que faz deles enunciados eminentemente simbólicos. Além de seu significado imediato, eles guardam frequentemente um sentido que faz deles discursos de dupla significação, uma aparente, a outra real. Sua compreensão deve, então, passar por uma transferência semântica operada por um código cultural. No caso dos gêneros breves, de tipo formular (adivinhações, provérbios, divisas, cantos rituais...), essa transferência se faz no meio das figuras de retórica clássicas fundadas sobre um processo imagético: metáfora, metonímia, sinédoque, etc. Essa necessidade do recurso a uma expressão figurada para que um discurso ascenda ao *status* de *kúma kòró* é bastante perceptível quando se trata dos enunciados sentenciosos. Os diolas chamam *lámara* (digamos “provérbios”, por comodidade) apenas aqueles que são expressos sob uma forma figurada, os únicos enunciados sentenciosos que eles reconhecem como *kúma kòró*. As outras sentenças são excluídas do domínio “literário”.

No caso dos gêneros narrativos mais longos, o processo imagético é menos perceptível na gramática da língua do que na gramática do discurso. Nas crônicas históricas, nas fábulas etiológicas, nos contos, é o conjunto da narrativa que constitui a imagem de outra coisa. Mas os diolas insistem muito sobre o fato de que, para esses textos também, há sempre alguma coisa a compreender além do acontecimento da narração. Passa-se de alguma forma da metáfora

³ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 44.

à parábola. Por consequência, todos os discursos reconhecidos como kúma k̀̀̀r̀̀o recorrem, de uma maneira ou de outra, a um processo de simbolização que os distingue da palavra clara. Sobredeterminado por um código imagético, seu sentido não é imediatamente acessível apenas por meio do código linguístico.

Assim, a língua diola, pela terminologia que ela emprega para definir as duas principais categorias do discurso que ela reconhece, revela ao mesmo tempo toda uma concepção teórica da literatura oral. Ela permite compreender que a literatura oral se caracteriza por duas condições necessárias e suficientes: a referência a uma tradição (ela é sempre kúma k̀̀̀r̀̀o) e a uma poética (ela não é nunca kúma gbé).

A expressão kúma k̀̀̀r̀̀o delimita, então, um campo específico da palavra que se compõe ela mesma de todo um conjunto de discursos distintos: crônicas históricas, divisas genealógicas, contos, narrativas etiológicas (que se distinguem dos contos – ntàlen – por um nome específico – ngálen kúma – e ao mesmo tempo por condições de enunciação diferentes), provérbios, adivinhações, fórmulas infantis, e sobretudo uma grandíssima variedade de cantos, cerimoniais ou rituais, ligados às grandes festas da cultura diola. Esse conjunto é muito rico já que a taxonomia autóctone nos permite recensar não menos de 47 gêneros específicos, um bom número dos quais são reagrupados em classes. É assim que se distingue por exemplo toda uma série de cantos de máscaras (d̀̀̀ d̀̀̀nkili) ou de cantos de casamento (k̀̀̀nỳ̀on d̀̀̀nkili).

O estudo dessa taxonomia é igualmente interessante para uma melhor compreensão da teoria literária diola. Com efeito ele permite revelar os principais tipos de critérios em função dos quais a cultura oficial opera uma categorização dos diferentes gêneros de seu folclore verbal. Eles são essencialmente de três ordens:

Critérios estilísticos

Eles caracterizam o discurso do ponto de vista de algumas de suas propriedades formais. Convém precisar que, em uma situação de oralidade, o conceito de estilo não diz respeito unicamente às propriedades linguísticas do enunciado. Engloba também todos os

fenômenos paralinguísticos que determinam o modo segundo o qual o enunciado é emitido: cantado, falado, declamado, acompanhado de música, de dança ou de qualquer gesto particular. Assim acontece com o termo *d̀̀̀nkili* (canção),⁴ aplicado a um grande número de gêneros, pois entra na composição do nome de 39 deles. É ainda o caso de um gênero como o *b̀̀̀ra* (longo espetáculo apresentado por um artista especializado, e composto por *pot-pourri* de outros gêneros), que tira seu nome do principal instrumento que o acompanha, o *ỳ̀nbara*. Do mesmo modo, o termo *cúku cúku*, que designa cantos de guerra, não é nada além da onomatopeia do tambor que dá ritmo a esses cantos.

Critérios tópicos

Eles caracterizam o discurso do ponto de vista de alguns aspectos de seu conteúdo. Por exemplo, a expressão *kó k̀̀̀r̀̀o* (ao pé da letra: “caso antigo”), que se aplica às crônicas históricas, sugere através de seu determinante a referência necessária ao passado implicada pelo gênero. Do mesmo modo, na denominação *l̀̀̀siri d̀̀̀nkili* (cantos de divisas genealógicas em que se evocam ancestrais importantes), o termo *l̀̀̀siri*, que significa “linhagem”, evoca a temática desse tipo de canto. O mesmo se dá com *ngálen kúma* (discurso sobre outrora) que designa as narrativas etiológicas. A palavra *ngálen* remete explicitamente ao motivo “original” do discurso.

Critérios contextuais

Eles caracterizam o discurso em relação a alguns aspectos de seu contexto de enunciação. Pode se tratar do nome do ritual ou da cerimônia à qual ele está associado: *d̀̀̀ d̀̀̀nkili* (cantos de máscaras), *k̀̀̀nỳ̀on d̀̀̀nkili* (cantos de casamento), *d̀̀̀nsagali d̀̀̀nkili* (cantos de batismo), etc.; ou ainda do tipo de atividade à qual ele se reporta: *s̀̀̀nèkè d̀̀̀nkili* (cantos agrícolas); ou mesmo do tipo de pessoas que o enunciam: *wóloso d̀̀̀nkili* (cantos de escravos), *d̀̀̀ndaga d̀̀̀nkili* (cantos de caçadores).⁵

⁴ A etimologia nos permite ainda decompor esse nome em *d̀̀̀n* + *kili* (chamado de dança), pois entre os diolas não se concebe enunciação cantada sem que ela seja acompanhada de dança.

⁵ *s̀̀̀nèkè* quer dizer ‘cultivar’, *wóloso* ‘escravo’ e *d̀̀̀ndaga* ‘caçador’.

Certamente, todos esses critérios não intervêm necessariamente ao mesmo tempo para a especificação de todos os gêneros. As taxonomias populares não são classificações científicas. No entanto elas se combinam frequentemente entre si. Todos os termos compostos por *d̀̀nkili* implicam a associação de um critério estilístico com um de outra ordem, seja tópico (*l̀̀siri d̀̀nkili*), seja contextual (*d̀̀nsagali d̀̀nkili*). Pode mesmo acontecer às vezes que a denominação de um gênero agrupe em si os três tipos de critérios. Assim acontece na nomeação *k̀̀nyɔn*, *k̀̀mbo d̀̀nkili* (cantos de lamento do casamento) que se liga a cantos por meio dos quais a noiva se despede, lamentandose, de sua família, que ela deve deixar.⁶ Nessa expressão, o termo *d̀̀nkili* exprime uma qualificação de ordem estilística (caracteriza a palavra como sendo cantada); o termo *k̀̀nyɔn*, uma qualificação de ordem contextual (trata-se de um canto apresentado na ocasião das cerimônias de casamento); e o termo *k̀̀mbo*, uma qualificação de ordem tópica (especifica que se trata de lamentações). Às vezes um mesmo termo pode se referir a duas ordens ao mesmo tempo. Assim na denominação *d̀̀ndaga d̀̀nkili* (cantos de caçadores) a palavra *d̀̀ndaga* indica ao mesmo tempo os intérpretes do gênero (critério contextual) e uma certa orientação tópica: esses cantos tratam do tema da caça.

A observação da taxonomia autóctone nos permitiu determinar os três critérios em função dos quais os diolas nomeiam sua classificação dos gêneros, o que, em todas as culturas, é um aspecto fundamental da teoria literária. Vamos agora tratar de uma última distinção terminológica, que talvez seja ainda mais reveladora de uma concepção original da literatura oral.

Os diolas dividem o conjunto dos *kúma k̀̀rɔ* em duas grandes categorias de palavra, as quais carregam um julgamento de valor, um olhar crítico poderíamos dizer. Com efeito eles distinguem em sua literatura oral os *kúmaba* (palavras importantes), que devem ser assumidos com a maior seriedade, e os *tólon kúma* (ao pé da

letra: “palavras de jogo”) cuja característica lúdica torna as proposições sem consequência. Tal divisão não tem nada em si de verdadeiramente surpreendente. Cada uma das duas concepções utilizadas parece corresponder às duas grandes funções que se reconhece habitualmente na cultura verbal popular. A função lúdica (à qual corresponderiam os *tólon kúma*), e a função didática ou sagrada (à qual se relacionariam os *kúmaba*). Mas quando instigados a definir mais precisamente essas duas expressões, os diolas vão mais longe. Eles concordam em dizer que os *kúmaba* são palavras que dizem a verdade (*kúma m̀̀n bé t̀̀yén f̀̀*), enquanto os *tólon kúma* são apenas palavras de mentira (*kúma m̀̀n bé f̀̀niya f̀̀*).

Mais curiosas ainda, essas duas noções operam uma verdadeira dicotomia no interior da literatura oral. Com efeito os diolas classificam os gêneros de seu folclore em um ou outro conjunto, como se as duas funções fossem incompatíveis em um mesmo tipo de obra. No entanto, a experiência mostra que se pode encontrar gêneros que têm componentes ao mesmo tempo lúdico e didático. Não é o caso do conto por exemplo? Se a oposição *kúmaba/tólon kúma* permite uma divisão tão clara entre os discursos de tradição, é certamente porque ela recobre mais do que a simples oposição evidente entre função lúdica e função didática. Para tentar melhor compreender esse ponto de vista dicotômico, é bom examinar quais são os gêneros que são classificados em uma e outra categoria.

No conjunto dos *tólon kúma*, encontram-se, como se podia esperar, gêneros de gracejo. Compreende-se que estes não sejam considerados como portadores de verdade, pois o próprio da brincadeira é precisamente que as proposições usadas não sejam levadas a sério, nem tratadas ao pé da letra. Assim são os *wóloso d̀̀nkili*, paródias burlescas e obscenas feitas sobre um certo número de outros cantos rituais, cantados pelos escravos domésticos, chamados precisamente *wóloso*. Da mesma forma são os *k̀̀nyɔn kúrɔn* e *k̀̀nyɔn b̀̀n d̀̀nkili*, duas variedades de cantos de casamento (*k̀̀nyɔn d̀̀nkili*). Interpretados pelos adolescentes que pertencem à mesma geração da noiva, eles consistem em uma espécie de combate verbal em que os representantes dos dois sexos trocam a cada vez

⁶ Sendo o modo de residência virilocal entre os diolas, a mulher sai de seu lugar de origem para se instalar na família de seu marido.

epigramas que respondem mais ou menos uns aos outros, em forma de brincadeira. Segundo esses pontos de vista estereotipados, as mulheres são sempre frívolas, sedutoras e ambiciosas, e os homens são presunçosos, parcimoniosos, eles mesmos inconstantes em seus sentimentos. Tais clichês, enunciados a maior parte do tempo com exagero, não representam evidentemente a realidade da opinião de nenhum dos dois grupos sobre o outro.

Não é de se surpreender encontrar entre os *tólon kúma* gêneros cuja função lúdica é muito reforçada, na medida em que eles consistem por si mesmos em uma espécie de jogo. É o caso dos *tólon d̀̀nkili*, essas fórmulas infantis que fornecem sua estrutura às cirandas e brincadeiras dos meninos. Observaremos no próprio nome do gênero a presença do determinante *tólon* (jogo) que é precisamente o mesmo que entra na composição de *tólon kúma*. O mesmo acontece com os *nt̀̀lenk̀̀r̀̀b̀̀* (adivinhações), cujo princípio, que consiste em propor um enigma que deve ser resolvido, repousa também sobre um jogo. É ainda possível incluir nesse subgrupo os *k̀̀n gb̀̀n ỳ̀l̀̀ma k̀̀n* que são igualmente um divertimento próprio das crianças. Esses enunciados, por um procedimento de inversão das combinações de fonemas (como no *verlan*⁷), embaralham voluntariamente o sentido. O jogo consiste para o interlocutor em encontrar o teor por meio do restabelecimento da ordem silábica normal.

No entanto os *tólon kúma* não se limitam sempre a proposições explicitamente ligadas a brincadeiras e a jogos. Encontram-se igualmente no conjunto dos gêneros cujo caráter jocoso ou lúdico é claramente menos reforçado. Estão agrupados por exemplo nessa categoria os *bóndolon d̀̀nkili*, cantos através dos quais as moças evocam seus namoricos adolescentes. Quando eles são cantados por ocasião do casamento (*k̀̀nỳ̀n bóndolon d̀̀nkili*), a temática de seu repertório evolui um pouco. Com efeito, o coro das moças se coloca sempre do ponto de vista da noiva, apesar de a evocação dos namoros de juventude assumir então um tom amargo, ou mesmo doloroso. Por serem interpretados no curso das cerimônias nupciais, eles

⁷ Brincadeira infantil que consiste em inverter a ordem das sílabas. [N. da T.]

só podem aludir a essas aventuras. Não é mais tempo de sonhar. Aliás quando os *bóndolon d̀̀nkili* aparecem em um casamento, vários cantos específicos exprimem a revolta da comunidade inteira das moças diante da nova condição que se resolve impor a elas. Não há nada aí que assuma verdadeiramente a aparência de um jogo ou de uma brincadeira.

Um último gênero que faz parte da categoria dos *tólon kúma* são esses discursos que só veiculam mentiras que não convêm levar a sério. É aquele dos contos (*nt̀̀len*). E é talvez aquele cuja presença nesse grupo é a mais surpreendente tendo em vista as atitudes críticas diante dele. É claro, o conto é universalmente reconhecido como um gênero de divertimento, e o prazer que se tem em contar e escutar essas histórias está longe de ser desprezado. No entanto muitos estudos insistiram sobre a função didática dos contos, notadamente sobre a presença de uma moral que acompanha frequentemente seu desfecho. E, sob esse aspecto, os contos *diolas* não se distinguem dos outros. Se eles contribuem assim para a edificação moral da sociedade, como se explica o fato de que a terminologia oficial os apresente como uma palavra de mentira à qual não se deve dar crédito?

Poderíamos em primeiro momento ser tentados a pensar que esse ponto de vista se liga ao caráter “maravilhoso” da maior parte das narrativas, em que o sobrenatural intervém abundantemente, em que os animais e os gênios não se distinguem dos homens. Uma observação dos outros gêneros da literatura *diola* mostra que tal hipótese não pode ser sustentada. Com efeito, o maravilhoso é também um componente importante das crônicas históricas (*k̀̀ó k̀̀r̀̀*), que são no entanto consideradas como *kúmba*. Ele intervém igualmente nas narrativas etiológicas (*ng̀̀álen kúma*) em que, à semelhança dos contos, os homens, os animais e os seres sobrenaturais se encontram indiferentemente misturados. Ora, os *ng̀̀álen kúma* que se distinguem nitidamente dos contos são também classificados entre os *kúmba*. A presença do sobrenatural, de que encontramos eco em muitos cantos rituais, não poderia pois, entre os *diolas*, ser considerada como um obstáculo à verdade do discurso.

O que é então que une esse conjunto diferenciado dos *tólon kúma*, e por que é preciso necessariamente que eles mintam? Só é possível responder a essa questão considerando outros aspectos desses gêneros que a simples função lúdica coloca em evidência pela expressão genérica que os designa. Se os *tólon kúma* estão efetivamente ligados à ideia de divertimento ou à brincadeira, isso talvez não seja o que melhor os defina. Essa propriedade pode ser apenas a consequência de uma outra mais fundamental, que se encontra escondida. É notável com efeito que a maior parte desses discursos exprimem, sob uma forma mais ou menos transposta, os desejos e as pulsões subjetivas (de grupos particulares ou de indivíduos) recalcados pela ordem cultural.

No meio dos *bóndolon dñnkili*, as moças podem sonhar que passarão toda a sua vida com o seu amado, quimera que a prática social contradiz, impondo a elas um marido que não escolheram. Por meio dos *kónyøn bóndolon dñnkili*, a instituição lhes permite ainda manifestar sua tristeza na hora desse casamento que elas não aceitam de bom grado. Nesse mesmo contexto das cerimônias nupciais é que convém interpretar a função dos *kónyøn kúrun* e dos *kónyøn bèn dñnkili*. Permitindo a troca de brincadeiras entre os grupos feminino e masculino, esses cantos são – por intermédio da comunidade – uma última ocasião de brincadeira amorosa, por certo um pouco rude (exigência do contexto, pois a ruptura é inevitável), entre a noiva e seu antigo namorado. Em tais condições, compreende-se melhor por que as proposições contidas nos cantos não podem ser tratadas como discursos para levar a sério. A instituição permite à noiva exprimi-lo para assegurar a ela um mínimo de desabafo, mas em contrapartida é preciso entender que eles não passam de quimeras, a fim de que a prática social não seja questionada.

Nesse mesmo sentido, os *wóloso dñnkili* (cantos de escravos) não são simplesmente divertidas obscenidades gratuitas. Na medida em que eles parodiam essencialmente cantos rituais, eles são o escárnio de toda uma cultura, por parte dos escravos que, como estrangeiros mais ou menos bem assimilados, não estão plenamente integrados a ela. Palavra provavelmente subversiva e marginal em

sua origem, ela é hoje largamente recuperada pela instituição. Os *wóloso dñnkili* são com efeito produzidos na ocasião dos mesmos ritos que eles confrontam; e eles têm um *status* quase oficial pois boa parte da comunidade quer reconhecer neles o *status* de “*kúma kòro*”, ou seja, de palavra de tradição. Eles asseguram assim provavelmente uma dupla função catártica: de um lado, em benefício dos *wóloso* que assim se descarregam da sujeição à qual eles foram obrigados; de outro lado, em benefício de seus senhores que podem assim se libertar um pouco do peso de suas próprias regras culturais, por intermédio dos escravos, escutando paródias que a etiqueta não lhes permitiria produzir. Mas, é claro, essa palavra só pode se exercer sem risco para a cultura se se admite que ela não é séria.

Quanto aos contos, eles são mais a expressão das pulsões recalcadas de qualquer membro da comunidade tomado individualmente do que das pulsões de um grupo particular. O valor didático do gênero, se ele existe mesmo, não deve com efeito nos enganar sobre sua função principal. É notável que, entre os diolas assim como em outras comunidades, se os contos instruem, é quase sempre pelo exemplo do que não se pode fazer. A maior parte do tempo, eles colocam primeiramente em cena transgressões: uma madrasta que maltrata a criança que a ela foi confiada, outra que procura devorar sua enteada (o que quer dizer por metáfora assimilá-la completamente a sua nova família), coesposas que por ciúme matam a preferida do marido, uma moça que recusa todos os pretendentes que lhe são propostos, escravos que ocupam o lugar de seu senhor, etc. E a condenação tardia (e às vezes implícita) desses comportamentos discrepantes no desfecho pode parecer muito artificial.

A condescendência assim combinada com os desvios no conjunto do repertório sugere que os contos teriam primeiro o papel de permitir aos usuários encenar, no âmbito da ficção, suas principais tentações censuradas pela ordem cultural. O gênero seria o lugar da expressão dos desejos interditos, mas de acordo com um processo que os esconda suficientemente para que eles possam todavia ser ditos. Nessa perspectiva, a conclusão “edificante” dessas histórias,

em que as transgressões são finalmente punidas, seria apenas um complemento necessário à função central, de ordem catártica. Esse complemento é que permitiria neutralizar o potencial subversivo desses fantasmas salvando no extremo a moral. Assim os contadores e seu auditório teriam inconscientemente prazer em ouvir o eco de seus próprios sentimentos inconfessados e inconfessáveis nas tribulações dessas mães indignas, dessas madrastas “devoradoras”, ou dessas coesposas ciumentas que, por uma espécie de trapaça, o pretexto do desfecho de acordo com a ordem cultural os autoriza a ouvir.

Todos esses *tólon kúma* têm então em comum o fato de ser uma palavra de projeção permitindo liberar, sob formas simbólicas, uma certa quantidade de tendências recalçadas pela prática social. Nessas condições, parece que a qualidade lúdica e faceciosa, sugerida pelo nome que lhes é atribuído, só é uma consequência dessa função catártica essencial. Na medida em que refletem fundamentalmente tentações de transgressão da norma cultural, essas palavras só são toleráveis pelo sistema na medida em que elas são mantidas por brincadeiras que veiculam quimeras ou mentiras. Isso é mesmo verdadeiro para os gêneros cuja função lúdica é mais diretamente marcada, como os *kùn gbàn yèlèma kán* ou os *tólon ònkili*. Com efeito pode-se observar que os enunciados privilegiados do repertório dos *kùn gbàn yèlèma kán* são discursos cujo tema anuncia para as crianças possibilidades de escapar da autoridade dos adultos (“eu te digo que a velha foi buscar água”, “o mestre corânico foi ao mercado”, etc.). Quanto aos *tólon ònkili*, eles se referem geralmente a jogos em que a questão é quase sempre designar aquele que será a “vítima” na rodada seguinte, o que oferece uma oportunidade para descarregar a agressividade natural das crianças, assim desviada para um modo simbólico.

Tomando emprestado um conceito familiar da psicanálise, concluiremos dizendo que a qualidade essencial dos *tólon kúma* é antes de tudo responder ao “princípio do prazer”: o próprio desses discursos é exprimir as pulsões espontâneas dos intérpretes. Um certo número de outras características próprias dessa categoria de palavra vem confirmar essa hipótese.

A maior parte desses gêneros (com exceção dos três cantos de casamento citados) são produzidos a bel-prazer dos executantes e/ou do auditório. Sua enunciação não é objeto de uma programação cultural (em datas fixas ou ocasiões previstas), ao contrário de muitos outros *kúma kòro*. Pode-se observar também que, quando a etiqueta define o momento do dia em que eles devem ser interpretados, eles se caracterizam como discursos de noite: contos, adivinhações, cantos do *bóndolon*, do *kónyɔn bóndolon* e do *kónyɔn kúrun*. Ao contrário, os *kúmaba*, quando eles são produzidos em um momento determinado do ciclo diário, são ditos geralmente em pleno dia. Essa oposição não é certamente devida ao acaso. O que acontece nos *tólon kúma* só poderia se dizer na obscuridade noturna, propícia às divagações e à expressão dos fantasmas, e deveria apagar-se quando a noite se dissipa e as pessoas retornam à realidade do dia.

Mas o traço mais característico dos *tólon kúma*, do ponto de vista de suas modalidades de enunciação, concerne à natureza dos intérpretes. Os *kùn gbàn yèlèma kán* e os *tólon ònkili* são discursos reservados aos rapazes. As adivinhações são quase exclusivamente usadas entre as crianças e os adolescentes. Embora seja o gênero mais praticado em todas as camadas da sociedade, ele é preferido, sobretudo, pelas crianças e adolescentes. Os *bóndolon ònkili* são cantos unicamente interpretados pelas moças, assim como os *kónyɔn bóndolon ònkili*. Quanto aos *kónyɔn kúrun* e *kónyɔn bèn ònkili*, são privilégio dos jovens dos dois sexos. Os *tólon kúma* se definem, pois, essencialmente como uma palavra de “jovens”, isto é, uma palavra produzida por intérpretes de pouca autoridade segundo a representação costumeira *diola*.⁸

Não há nada de espantoso no fato de que os jovens produzam discursos institucionais de menor autoridade em relação àqueles dos mais velhos, já que eles têm logicamente menos experiência cultural. Pode-se mesmo pensar que a característica lúdica dos *tólon kúma*, sugerida pelo próprio nome que lhes é atribuído, é uma consequência

⁸ É significativo a esse respeito que a única exceção a essa interpretação exclusiva ou privilegiada pela juventude seja representada pelos *wóloso ònkili*, que podem ser cantados por escravos de todas as idades. Os escravos são com efeito considerados intérpretes com *status* cultural pouco valorizado, do mesmo modo que os jovens.

lógica do quase monopólio desse tipo de palavra por uma faixa etária, pois o gosto do jogo é próprio da juventude. Isso é certamente verdadeiro. Mas vimos que os diolas insistiam no fato de que os tólon kúma não eram somente uma palavra lúdica, mas também uma palavra enganadora, que não devia ser levada a sério. Certamente isso se deve em parte à pouca cultura de seus intérpretes privilegiados, mas também e sobretudo ao fato de que essa palavra responde fundamentalmente ao “princípio do prazer”, tal como o definimos. Privilegiar, no modo de viver, o princípio de prazer sobre o princípio de realidade é igualmente uma característica mais ou menos universal atribuída à juventude que, na busca da satisfação de seus desejos, tende frequentemente a questionar a ordem que venha contrariá-los. É preciso então, para a manutenção do *status quo* social, que a cultura oficial dê aos gêneros que são a expressão (às vezes velada) desses desejos contrariados o *status* de palavra falaciosa.

No âmbito desse sistema de representação cultural, o jovem intérprete, quando se exprime nos gêneros que a ele são reservados, é então sempre por princípio um “jovem mentiroso”. Isso precisamente porque ele exagera, projetando neles essencialmente desejos de transgressão movidos pelo princípio de prazer que ainda o domina. Tal modo de ver apresenta a dupla vantagem de oferecer um mecanismo institucional para o extravasamento dos jovens, que são por excelência uma formação censurada, e de canalizar seu poder subversivo, naquilo que ele poderia ter de perigoso para a sociedade: esses discursos são apenas “ilusões enganosas” às quais não se deve dar crédito.

Por oposição aos tólon kúma, os kúmaba representam o “princípio de realidade”, que é próprio da maturidade conquistada. Aliás é por isso que os mais valorizados entre eles são, como a etiqueta define claramente (às vezes até mesmo por meio de interdições explícitas), o monopólio dos mais velhos. Assim as crônicas históricas (kó kòrò) só são ditas pelo patriarca da família. Do mesmo modo, é preciso em princípio ter uma idade já avançada para poder dizer provérbios (lámara), ou narrativas etiológicas (ngálen kúma). A mesma precaução se aplica a um certo número de cantos rituais:

por exemplo, vários cantos de casamento, por oposição àqueles que já citamos, estão exclusivamente nas mãos das velhas mulheres.

Quando uma faixa etária não está explicitamente definida para a interpretação dos kúmaba, esta então na maior parte do tempo se torna objeto de uma programação ritual: ela só pode acontecer em certas festas datadas, ou em certas ocasiões bem definidas, e não por iniciativa dos intérpretes ou do público. Vários entre esses gêneros têm, enfim, um mito de origem que lhes confere um valor transcendente: a palavra torna-se então revelada. Todas essas características contribuem para dar aos kúmaba o *status* de palavras absolutas cujo valor não poderia ser colocado em questão.

Qual é então o conteúdo desses discursos da verdade considerada indiscutível, e por que se pode dizer que eles respondem ao princípio de realidade? A aplicação desse princípio consiste em uma avaliação realista das possibilidades segundo as quais pode se atualizar a satisfação dos desejos de um grupo ou de um indivíduo. Trata-se de levar em conta um determinismo ao mesmo tempo de ordem física (a natureza impõe suas leis) e cultural (a sociedade impõe suas leis). Ora, se o primeiro nível de determinismo pode muito facilmente passar por um absolutismo incontornável (é frequentemente impossível ir contra a natureza das coisas), o mesmo não acontece com o segundo: a cultura poderia muito bem aparecer como um dado relativo que seria tentador procurar modificar. Por exemplo, se a instituição de casamento em vigor constitui um obstáculo ao desejo amoroso das moças, por que não adotar uma outra?

O que é próprio dos kúmaba é precisamente fazer passar as normas culturais de um *status* relativo para um *status* absoluto. Graças a eles, os dados da cultura devem por sua vez aparecer como dados da natureza que seria inútil buscar desorganizar. Assim acontece com os cantos de casamento interpretados por mulheres velhas (kónyon kùn dán, kónyon bàra dònkili) que respondem àqueles cantados pelos adolescentes. Eles consistem menos em convencer as moças da geração da noiva de que a condição matrimonial é uma boa coisa do que em apresentá-la como uma norma inevitável, conforme a vontade de Deus e a ordem natural do mundo. Da mesma forma,

se as crônicas históricas exprimem segundo os diolas uma verdade absoluta, não é porque elas possuem uma fidelidade perfeita com o factual do passado. Com efeito a comparação entre várias versões revela divergências sob esse aspecto. Isso porque todas, seja qual for a tradição seguida, fazem aparecer o estado social atual como o cumprimento de um plano divino, por causa das tribulações de uma família ou de toda comunidade. Igualmente, os provérbios apresentam os frutos da experiência cultural como dados naturais intocáveis com os quais é preciso contar.

As narrativas etiológicas desempenham também um papel da mesma natureza. Apesar de tão fabulosas quanto os contos, elas são obrigadas a manter discursos absolutamente verdadeiros. É que todas consistem em apresentar um elemento tipicamente cultural – quer se trate de cultura material (tecelagem, alvenaria, etc.) ou de folclore (música, aspectos do culto...) –, que no início se achava no mundo da natureza (entre os animais ou os gênios) e que, por causa de aventuras diversas, acabou no mundo da cultura (entre os homens). Essas obras todas contribuem portanto para mostrar que a cultura tem um fundamento natural, ainda que se constate hoje que ela se distingue da natureza. Se os homens fazem o que eles fazem na ordem da técnica como na da arte ou do sagrado, isso não é o resultado de uma sucessão de invenções determinadas pelos acasos de sua história, está na ordem natural das coisas. O homem não inventou a cultura, ela preexistia na natureza, e foi revelada a ele.

Os kúmaba têm então por função essencial apresentar as limitações culturais como dados intocáveis, que participam do princípio de realidade do mesmo modo que as limitações naturais. Enquanto os tólon kúma eram uma palavra essencialmente projetiva, os kúmaba são uma palavra normativa, mas também performativa em sua dimensão ritual. Com efeito eles não se limitam em discorrer sobre a norma cultural, eles a fazem existir, na medida em que às vezes são ritos por si mesmos, no âmbito de um culto (cantos de máscara, etc.) ou de cerimônias (cantos de circuncisão, de batismo...). É lógico então que, segundo a teoria literária diola, eles só podem ser

apresentados como uma palavra de verdade. Esta permanece nas mãos de pessoas de idade madura, não somente porque elas têm mais saber cultural, mas também porque representam um estado de evolução da vida em que o princípio de realidade domina naturalmente o princípio de prazer. Ao jovem sonhador se opõe o velho sábio, que é tido como tal justamente porque soube controlar esse princípio de prazer e integrar-se à norma cultural, da qual ele se tornou guardião.

A terminologia diola relativa à “literatura oral”, e sobretudo os comentários que definem o valor e as condições de emprego dessas diferentes expressões, revelam então claramente a existência de um ponto de vista crítico do qual se depreende uma teoria: definir a literatura oral como palavra antiga (kúma kòrɔ) é realçar o fato de que, na ordem verbal, a cultura institucional não poderia existir sem um laço direto com uma tradição. Isso faz supor que, no caso da oralidade, a criação literária tenha sempre uma dimensão coletiva reconhecida. A posição diola coincide nesse aspecto com a de Jakobson que observa que, diferentemente da obra escrita, a obra oral numa cultura qualquer não provém da invenção cultural de um indivíduo.⁹ Para que ela se torne palavra folclórica, é preciso necessariamente que ela seja objeto de um consenso da comunidade, que determinará a repetição dessa obra por um número suficiente de intérpretes sucessivos, que eventualmente a remodelarão. Quando sua integração no repertório é verdadeiramente reconhecida, ela tem então já necessariamente uma tradição de uso que a consagra justamente como “palavra antiga”.

Por outro lado, entre os diolas, o discurso literário é também caracterizado como um tipo de palavra que só se pode compreender em relação a um conjunto de cânones convencionais. É essa “arte poética” que distingue a palavra literária da palavra clara (kúma gbé). Essa arte não é aliás somente formal, mas também funcional. Distinguindo, no repertório, os kúmaba e os tólon kúma, ficam evidenciadas as grandes funções atribuídas pela sociedade à sua

⁹ JAKOBSON. O folclore, forma específica de criação, p. 38-69.

literatura oral: inicialmente, as funções lúdica e didática sugeridas pelas expressões que designam esse dois conjuntos.

Mas um exame mais aprofundado do discurso autóctone sobre os gêneros que compõem essas duas categorias nos permitiu compreender que essas duas funções estavam subordinadas a duas outras, mais fundamentais, que se encontram em toda literatura: a função de contestação e a função de legitimação de valores. Em uma sociedade de tradição oral, conservadora por princípio, é normal que os discursos de contestação implícita (que só são tolerados em função das catarses que eles permitem) sejam tidos por mentiras sem consequência, e que somente os discursos de legitimação da cultura tenham o *status* de palavras verdadeiras. Segundo tal sistema de representação, a aquisição da cultura literária supõe o cumprimento de um trajeto que, no curso da vida dos membros da comunidade, permita a eles passar de uma categoria de palavra a outra. Entra-se sempre na tradição como jovem mentiroso para nela acabar como velho sábio: a literatura oral diola é mesmo um humanismo.

Seria certamente artificial e muito perigoso querer estudar essa literatura oral sem levar em conta as implicações dessa teoria autóctone. Sejamos claros. Não se trata de forma alguma de sacralizá-la enquanto tal. É evidente que o ponto de vista diola é só uma representação, entre outras possíveis – especialmente abordagens exteriores mais distanciadas –, de uma prática cultural. Mas esses outros pontos de vista correm o risco de ter bem pouco valor se eles não passam por uma confrontação com o ponto de vista diola.

Para estudar uma cultura, não é suficiente estar de posse de toda uma ferramenta conceitual (já montada em *kit*), considerada às vezes um pouco apressadamente como científica e universal, com a qual se passa a triturar a realidade observada. É preciso em primeiro lugar escutar o que essa cultura é capaz de dizer de si mesma. Geneviève Calame-Griaule soube ao longo de toda sua obra nos lembrar essa condição indispensável.

Sejamos por isso gratos a ela.

Traduzido de: DERIVE, J. Le jeune menteur et le vieux sage: esquisse d'une théorie "littéraire" chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). In: GRAINES de parole: puissance du verbe et traditions orales. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989. p. 185-200.

Referências

JAKOBSON, R. Le folklore, forme spécifique de création. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72. [Tradução brasileira: JAKOBSON, R. O folclore, forma específica de criação. In: _____. *Algumas questões de poética*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2009. p. 39-69.]

ONG, W. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982. [Tradução brasileira: ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.]

ORTHOGRAPHE pratique des langues de Côte d'Ivoire. Abidjan: ILA/SIL, 1979.

**A oralidade africana ou “a literatura em *kit*”:
reflexões sobre a contribuição do estudo da arte oral
africana a alguns problemas teóricos da literatura geral**

Tradução de Neide Freitas e Raquel Chaves

O professor Albert Gérard, espírito eclético que é, está também interessado, no momento, nas práticas verbais institucionais das culturas orais africanas, que são usualmente definidas pelo conceito de “literatura oral”. Na linhagem de uma certa corrente crítica, ele desaconselha o emprego de tal expressão, que sugere substituir por “arte oral”. Tal ponto de vista não deixa de ter razões sólidas que são bem conhecidas. Há primeiramente a contradição semântica implicada pela associação dos dois termos que compõem a locução. Mas isso não é talvez o mais importante, pois nossa língua, como as outras, incorporou muitas aberrações etimológicas, e o debate não deve se reduzir a uma simples querela de puristas. Certamente, mais sério é o argumento que denuncia a armadilha de uma expressão fundada sobre uma analogia implícita entre as produções textuais das culturas de tradição escrita e as produções verbais das culturas de tradição oral. Pode se perguntar, com efeito, se o uso do conceito de “literatura oral” não conduz, mesmo inconscientemente, a abordar o domínio da oralidade cultural com uma ferramenta conceitual e metodológica que, não lhe sendo a princípio destinada, talvez não seja adequada.

Todavia, sabe-se que há muito tempo, em matéria de prática linguística, as autoridades acadêmicas, por mais prestigiosas que sejam, não podem grande coisa contra o uso. O termo *literatura oral* se impôs em francês como nas grandes línguas europeias, nas quais são conduzidos estudos sobre o patrimônio verbal das sociedades

que praticam ainda uma certa tradição oral. É este termo que se utiliza mais correntemente para designar centros, institutos, revistas; é ele ainda que aparece mais frequentemente nos títulos das obras. E é assim precisamente porque, desde sua origem por assim dizer, o paralelo entre o domínio da literatura e o dos discursos do patrimônio oral funcionou na consciência de muitos folcloristas. A oralidade tem seus gêneros, assim como a literatura, e elas até mesmo compartilham vários deles, se se crê nessa terminologia crítica da literatura: com efeito muitas vezes encontram-se os mesmos termos, como *epopeia* ou *conto* aplicados a um ou a outro campo. No âmbito desses gêneros, cada um dos dois domínios produz obras identificáveis, delimitadas por uma estrutura predicativa aplicada a uma temática própria, a partir de referências canônicas. Enfim, oralidade e escrita manifestam as duas, em sua expressão, a preocupação de uma certa arte verbal.

Esses pontos comuns, ao menos aparentemente, favoreceram um certo amálgama que conduziu finalmente a ver arte oral e literatura como o mesmo tipo de atividade cultural, utilizando somente dois modos de expressão diferentes, dois canais, diriam mais precisamente os teóricos da comunicação. Certamente, numerosos estudos, na década de 1980, mostraram que tal ponto de vista estava longe de ser verdadeiro e que a cultura oral não podia ser tratada como uma cultura escrita que seria simplesmente transposta para o domínio da fala. As obras orais, pelo menos nas sociedades em que a oralidade é o modelo cultural dominante e em que os discursos não têm equivalente escrito para os usuários, não apresentam a estabilidade das obras escritas, e elas estão submetidas a uma variabilidade que foi inúmeras vezes estudada.¹ Além disso, as condições de produção e consumo dessas obras não são de modo nenhum as mesmas, já que no caso da oralidade tradicional² ocorre

¹ Um colóquio foi mesmo dedicado à variabilidade em literatura oral pela UA 1024 do CNRS, em Paris, em março de 1987.

² Não é possível confundir essa oralidade primeira com uma oralidade segunda, da qual se vê o importante desenvolvimento hoje com o audiovisual, e que é uma oralidade muito diferente: ela dá lugar à produção de obras estáveis (elas são gravadas) e seu consumo é largamente mediatizado. Sobre isso ver ONG. *Oralidade e cultura escrita*.

uma comunicação direta, “imediate”, enquanto a comunicação do tipo literária é indireta, distanciada, mediatizada pelo objeto “livro”. Enfim, sabe-se há muito tempo que os efeitos do estilo oral passam por leis diferentes dos efeitos que regem o estilo escrito.

Mas já que essas diferenças reconhecidas não impedem de fazer funcionar o paralelo entre oralidade e escrita, é preciso considerar que os estudos nos dois domínios mantêm estreitas relações e, de certo modo, se esclarecem e se questionam um ao outro. Com efeito, a existência ao mesmo tempo dessa afinidade profunda e dessas divergências radicais é que torna tão frutífera a comparação entre literatura oral e literatura “escrita”, se queremos aceitar esse pleonismo. Nós nos propomos considerar alguns aspectos dessa comparação, mostrando particularmente como a própria especificidade da cultura oral permite questionar e reavivar o problema tradicional dos estudos literários. Optamos por abordar mais especialmente a oralidade africana, em parte porque é um conjunto que conhecemos muito bem – como Albert Gérard, aliás a quem essas linhas são dedicadas – mas também porque o continente africano é um dos lugares do planeta que melhor permite encontrar discursos produzidos no contexto de uma cultura oral claramente dominante, senão exclusiva.

A primeira comparação interessante se situa no nível da questão dos “gêneros”. O melhor modo de encontrar os gêneros da oralidade africana, em vez de partir de conceitos supostamente transculturais, é ainda se apoiar sobre as taxonomias das línguas locais que propõem uma categorização dos discursos de tradição. Segundo as culturas consideradas, uma pesquisa etnolinguística desse tipo permite levar a uma lista que varia em torno de vinte a cinquenta gêneros, como é o caso das sociedades uolofe, peule ou mandinga.

Nesse contexto, o nosso ponto de vista ocidental sobre a realidade literária poderia, a esse respeito, nos levar a pensar que as diferentes categorias de palavra assim reveladas correspondem necessariamente ao mesmo número de objetos textuais bem distintos. Porém vários estudos mostraram que a realidade estava longe

de ser assim. De fato, eles permitem constatar que, aos menos para certos gêneros, podia haver uma circulação importante das obras de um a outro, uma parte delas podendo se encontrar, sob uma forma idêntica, do estrito ponto de vista da estrutura linguística do enunciado em toda uma série de gêneros diferentes.

Esse exemplo se encontra de modo particularmente sensível a propósito dos discursos cantados que representam geralmente uma parte muito importante do patrimônio verbal tradicional nas sociedades africanas. Assim pode-se encontrar acidentalmente uma parte dos mesmos cantos (como enunciados linguísticos) em séries produzidas sob o rótulo de gêneros diferentes: cantos de casamento, cantos de funerais, cantos de circuncisão, cantos ligados a rituais ou a atividades (caça, agricultura, pesca, forja...) para limitar nosso exemplo a gêneros de extensão largamente transcultural; e isso ainda que os diferentes tipos de cantos que acabamos de citar sejam claramente distinguidos por nomes específicos nas culturas de referência.

Na zona mandinga, por exemplo (bambara, diola, maninca), existem várias categorias de cantos de casamento, ligados a diferentes rituais da cerimônia que dura em torno de duas semanas. Cada uma dessas categorias, diferenciada pela taxonomia local, tem um tópico perfeitamente próprio que a torna identificável para todo homem de cultura mandinga, a partir do momento em que ele toma conhecimento de uma série dessas obras. Mas, apesar disso, individualmente alguns desses cantos – nem todos – podem passar indiferentemente de uma espécie a outra. Nesse caso particular, poderíamos explicar o fenômeno pensando que é somente a categoria genérica dos cantos de casamento (*kónyon dònkill*) que constitui verdadeiramente um gênero, e não os subgrupos que a compõem. Mas o movimento de obras não se faz somente no interior da família dos cantos de casamento, mas também desse conjunto em direção a outros gêneros cantados.

Assim um canto bem conhecido no meio mandinga, cujo tema de base é por alto o seguinte: “Eu estou no sofrimento, tomaram minha felicidade...”, pode se encontrar:

– ora em um repertório de *kónyon kási dònkilli* (cantos chorosos de casamento)³ em que o texto será levado a exprimir a aflição que a jovem mulher deve ritualmente manifestar quando ela se despede solenemente de sua família,

– ora em um repertório de *bóndolon dònkilli*, cantos que as jovens filhas interpretam em algumas noites de estação seca, ao luar. O sentido do enunciado deverá, então, se compreender como a expressão do desespero de uma jovem apaixonada abandonada por seu amante,

– ora em um repertório de *kúrubi dònkilli*, categoria de cantos em que, na ocasião de certas danças, as mulheres casadas acertam suas contas com seu meio e particularmente com sua coesposa e seu marido. O tema de base assumirá, então, um terceiro valor de circunstância e o sofrimento evocado representará aquele da mulher que é insultada.

Poderia ser tentador considerar que com este exemplo permanecemos no interior de uma grande família “canto” e que é nesse único nível de generalização que se definiria um verdadeiro gênero, caracterizado por objetos textuais bem particulares. Mas o fenômeno de circulação das obras entre os gêneros se encontra também entre os tipos de discursos dos quais uns são falados e outros, cantados. Para ilustrar esse aspecto, tomaremos dessa vez exemplos emprestados da sociedade peule. Nessa cultura, o *jammoore*, panegírico de forma poética que serve para designar um personagem valorizado por referências alusivas e metafóricas a seus atributos ou a suas façanhas, e que se traduz correntemente por “divisa”, é um gênero literário falado, dito por uma categoria prestigiosa de griôs, os *maabos*.⁴ Mas as obras do repertório do *jammoore* poderão muito facilmente integrar um outro gênero designado por um nome diferente em

³ O termo genérico para designar os cantos de casamento é *kónyon dònkilli*, *kónyon* significa ‘casamento’ e *dònkilli*, ‘canto’. Um determinante suplementar vem em seguida especificar de qual tipo preciso de canto de casamento se trata. Por exemplo os *kónyon kási dònkilli* (ou *kónyon kisi* ou *kónyon kòmbo* em outras regiões) são os “cantos chorosos de casamento” ligados a um ritual em que a noiva se despede, chorando, dos diferentes membros de sua família; os *kónyon fànilla dònkilli* (cantos de casamento do pano) acompanham um ritual no curso do qual é exposto o pano nupcial, com mancha de sangue, sinal de virgindade da esposa.

⁴ A propósito do *jammoore* como gênero literário, ver SEYDOU. La devise dans la culture peule, em CALAME-GRIAULE. *Language et cultures africaines*.

língua peule, aquele do *noddol* ou “apelo”, nas ocasiões em que vem a ser cantadas e acompanhadas do *hoddu* (alaúde de quatro cordas). Igualmente o *jaraale*, gênero que apresenta quadros pitorescos gabando o ideal peul (a mulher, a vaca), produz obras cujos enunciados encontramos intactos em outros gêneros como o *fantang*, que designa espécies de poemas com característica pastoral, cantados sobre um fundo de música *geseere* e acompanhados de um violão.

Nos diferentes exemplos que acabamos de evocar, tudo se passa como se certas obras do patrimônio verbal, consideradas como enunciados linguísticos, não estivessem diretamente ligadas a um gênero específico,⁵ mas devessem esperar uma realização em condições de enunciação particulares para poder integrar um ou outro gênero. Tal exemplo é bastante surpreendente em relação à prática habitual das culturas escritas em que, geralmente, o que define prioritariamente a identidade de um gênero é a identidade dos objetos textuais que a ele estão ligados e, só secundariamente, em casos muito raros, as condições de enunciação desses objetos. Esse poderia ser o caso, por exemplo, quando um romance pode se transformar em folhetim, quando em lugar de ser publicado em um livro, ele aparece por fragmentos em um jornal. É uma ideia persistente que leva o homem da escrita a estabelecer espontaneamente uma relação necessária e quase exclusiva entre gêneros e textos: um gênero só saberia se definir pela existência de um tipo de enunciado que lhe é próprio, e que se identifica graças a um certo número de propriedades temáticas ou estruturais.

Certamente isso se dá de outra maneira no caso da literatura oral, na qual a ordem das prioridades é talvez inversa e em que a identidade de uma obra considerada como ilustração de uma categoria literária define-se provavelmente mais, ou pelo menos na mesma medida, pelas modalidades de sua enunciação do que por seu conteúdo e sua forma propriamente linguísticos. Assim um mesmo texto peul pode integrar o gênero *jammoore* se ele for falado, ou o gênero

noddol se for cantado e acompanhado do *hoddu*. A diferença pode estar também na natureza dos interlocutores (intérprete, público) implicados na performance da obra. Vimos que um mesmo canto mandinga podia ser *kónyón kási* se o intérprete dele for uma noiva dirigindo-se a sua família, ou *bóndolon* se for uma moça evocando seu infortúnio amoroso, ou *kúrubi* se for uma mulher casada fazendo alusão a seus dissabores conjugais.

Com esse último exemplo, vê-se que o que inscreve uma obra em um dado gênero é o valor de emprego que é susceptível de adquirir seu significado em um certo contexto discursivo. O texto, fora de uma performance, só tem um significado de base e seu sentido permanece potencial, segundo o quadro no qual ele vai se atualizar. Também, como se acaba de ver, o mesmo significado pode dar lugar a sentidos muito variados. Isso é certamente uma das maiores diferenças entre a literatura e a arte oral. A obra literária (escrita) é na maior parte do tempo lida primeiro em função de seu enunciado, e – só secundariamente – em função de sua enunciação (contexto ideológico ou artístico no qual o discurso foi formulado), no âmbito de abordagem erudita, de segundo grau, ou seja, como aquela da crítica universitária.

A obra oral, ao contrário, é sempre interpretada pelo público primeiramente em função de sua performance enunciativa. Isso se deve certamente ao fato de que a segunda se situa no âmbito de uma comunicação direta cujos participantes estão imediatamente ligados à atualidade do discurso; enquanto para a primeira, a comunicação, que passa pelo intermédio do livro e que acontece frequentemente anos depois da emissão do discurso, é ao contrário fundamentalmente indireta: bem frequentemente o leitor ignora tudo sobre o autor e é preciso fazer todo um trabalho de pesquisa para recuperar o contexto de enunciação.

É preciso insistir sobre o fato de que o que acabamos de ver não significa que, no domínio da oralidade, as propriedades linguísticas do enunciado (estilísticas, estruturais, temáticas) não sejam levadas em conta para determinar a natureza de um gênero. Com efeito, a rigor, o fato de que um mesmo tipo de texto possa ser enunciado

⁵ Isso não é evidentemente verdadeiro para todas as obras. Algumas têm uma temática ou uma forma muito particular que as liga indissolavelmente a um gênero que admite essa temática.

em condições de comunicação diferentes e mudar de repente de *status* cultural não implica de forma alguma que, em condições de enunciação dadas, possa-se indiferentemente proferir qualquer tipo de texto. Quando na cultura oral africana se pensa “gênero” em função de categorias definidas por uma nomenclatura autóctone, há também um tipo de objeto textual que vem à mente e uma série de obras que a ele estão ligadas e que formam seu repertório esperado.

Alguns gêneros, como aqueles cujo nome se traduz em português pelo termo *conto*, por exemplo, têm um repertório de obras das quais poucas se encontram intactas em outras classes, salvo em gêneros sincréticos que nesse caso vão integrar um conjunto mais vasto. Pode acontecer também que nas sociedades orais (ainda muito numerosas no continente africano) que fazem uma distinção entre “conto” e “mito” em sua tipologia local de discursos, a mesma narrativa possa ser designada ora por uma denominação, ora por outra, segundo ela seja dita de dia ou de noite e segundo a categoria de narrador que a interpreta. Por outro lado, muitos gêneros pedem em seu próprio princípio mesmo uma temática particular: as narrativas de caçadores falam de caças; as crônicas, de história; os cantos de guerra, de combates, etc. Isso porque os discursos que eles englobam têm frequentemente temas específicos que os marcam como pertencentes a esses gêneros e que tornam difícil a sua integração a outros.

Não é menos verdadeiro, no entanto, que a circulação de obras permanece relativamente importante de um gênero a outro, o que mostra bem que os gêneros da oralidade africana são duplamente definidos por um tipo de enunciado e por um tipo de enunciação. E é a combinação dessas duas condições, relativamente pouco praticada na cultura escrita, que mais frequentemente só retém uma delas (aquela do enunciado), que explica as sobreposições entre tipos de obras e tipos de categorias literárias. Quando uma obra só é definida como enunciado, ela pode eventualmente (mas não necessariamente) pertencer a vários gêneros diferentes, mas, quando ela é definida ao mesmo tempo como enunciado e enunciação, ela não pode mais corresponder a um gênero tão estável.

Se o conteúdo do repertório dos gêneros não é perfeitamente estável na oralidade africana, quando se leva em conta unicamente o critério do enunciado linguístico, sabe-se que o conteúdo das obras particulares é ainda menos estável, pois, com exceção de alguns discursos muito formulares, o que os caracteriza é a variabilidade. A maior parte do tempo, a comparação entre várias versões de uma mesma obra faz aparecer variantes notáveis, sobretudo se se trata de um discurso com um certo volume como uma epopeia, uma crônica, um conto. Mas muito frequentemente o problema dessa variabilidade foi considerado como se ela surgisse unicamente da fantasia individual dos intérpretes que davam um estilo e acrescentavam a um arquétipo estrutural, definindo a própria identidade da obra, um detalhe ou um episódio de sua criação. Certamente, esse ponto de vista não é falso, mas veremos que ele é insuficiente.

Isso vale sobretudo para um tipo de obra que existe no patrimônio oral sob uma forma predeterminada, com fronteiras relativamente estáveis. Assim são em geral os provérbios, as adivinhações, os mitos e as narrativas etiológicas, alguns cantos rituais ou cerimoniais e, em menor medida, os contos que formam uma espécie de transição entre essa família e uma outra. As obras desse primeiro tipo conhecem variantes estilísticas, às vezes realmente importantes, mas é verdade que se está no âmbito de uma estrutura enunciativa que permanece muito rígida. É legítimo então considerar que, fora de uma dada performance, existem arquétipos dessas obras relativamente bem estabelecidos.

Mas há outros gêneros a propósito dos quais a existência de uma gama de obras com estrutura estável, com um início e um fim bem delimitados, é mais problemática. Situam-se nessa categoria notadamente muitos dos discursos cantados. Parece, então, que a verdadeira unidade de base do repertório não seria a obra, mas um elemento discursivo menor, como uma peça de jogo de montar. Seria a reunião dessas diferentes peças que permitiria construir a cada performance executada, no âmbito de um determinado gênero, uma grande variedade de obras parcialmente originais, graças a um jogo infinito de combinações possíveis. A descrição precisa, no entanto,

ser matizada, pois se as combinações de unidade são potencialmente infinitas, na realidade certos tipos de arranjo privilegiados tendem a se impor e a criar efetivamente arquétipos de obra, da mesma forma que em um jogo de montar certas estruturas parecerão mais sedutoras que outras. Mas, ao contrário do grupo da primeira categoria, isso só são tendências, e a existência *a priori* dessas obras em um patrimônio é nitidamente menos estabelecida.

Os gêneros dessa espécie oferecem, pois, repertórios dos quais somente uma parte é formada de obras previamente construídas e dos quais a outra parte é composta de unidades variáveis que se poderia chamar motivos, permitindo uma criação literária a partir de uma espécie de *kit*. Os motivos em questão podem ser constituídos de um verso, de um conjunto de versos ou de uma estrofe inteira. Algumas dessas unidades de base podem estar indefectivelmente ligadas a um gênero e só servir à construção de obras no campo de discurso que ele delimita. Outros motivos, ao contrário, podem transitar de um gênero a outro. Esse fenômeno foi posto em evidência a partir de várias recolhas de canções de sociedades diferentes, notadamente entre os fon de Benin,⁶ mas também em vários grupos mandinga.⁷

Para comprovar tal processo, seria preciso citar extratos muito longos de coletas que colocariam em evidência que se chega, nos diferentes cantos, a estruturas predicativas bem diferentes, combinando, ao menos parcialmente, diferentes motivos de base já prontos na memória. Isso não é evidentemente possível no âmbito desta breve contribuição. Nós nos contentaremos, pois, com um único exemplo, só para dar uma ideia do modo como o fenômeno funciona. Será retirado do grupo dos diolas de Kong, com o qual trabalhamos pessoalmente.

Veja-se o canto de casamento seguinte, dito na ocasião de uma cerimônia nupcial por amigas da noiva (*kónyón bórdolon dònkilí*). As palavras são levadas a representar o discurso da própria noiva:

Mulheres da vila, saibam,
Se o meu marido não for gentil comigo,
Com permissão
Ou sem permissão
Eu vou ao país Dyimini.

Confrontamos agora esse canto com outro que pertence ao mesmo repertório:

Minhas amigas, rezem a Deus por mim,
Peçam a Deus que meu marido me ame.
Mulheres da vila, saibam,
A condição de mal-amada não é boa.
Minhas amigas, rezem a Deus por mim,
Peçam a Deus que minha coesposa goste de mim.
Se minha coesposa não gostar
Eu vou ao país Dyimini
Eu vou consultar o feiticeiro sobre a minha condição de mal-amada.

Vê-se imediatamente que nesse segundo canto, no qual o discurso é um pouco diferente, mesmo que ele guarde mais ou menos a mesma orientação tópica, há a retomada de versos idênticos que funcionam então como tipos de motivos cristalizados: “Mulheres da vila, saibam”, “eu vou ao país Dyimini”.

Vamos agora comparar esses dois cantos a um terceiro, retirado de um gênero diferente, aquele dos cantos de *kúrubi*, que já definimos como pequenos epigramas de circunstância por meio dos quais as mulheres casadas ajustam sua conta com seu meio familiar:

Há várias mulheres no lar,
Mas nem todas estão na mesma situação.
Minha condição de mal-amada não é boa,
Eu vou ao país Dyimini,
Eu vou consultar o feiticeiro sobre minha condição de mal-amada.
Eu vou me lavar desse ranço de mal-amada.

O contexto do discurso desse terceiro canto é ainda mais nitidamente diferente, pois dessa vez não é uma jovem esposa que é obrigada a falar para exprimir seus receios, mas uma mulher casada

⁶ A esse propósito ver estudo de KOUJIO. *La chanson populaire dans les cultures fon e gun du Bénin.*

⁷ LUNEAU. *Les chemins de la noce*; DERIVE. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, v. 2-3.

que já tem uma certa experiência de vida conjugal e que se julga “mal-amada”. Três versos desse canto, destacados, retomam de modo quase idêntico (a única diferença é a introdução do possessivo no verso 3 que mostra que dessa vez a intérprete assume seu discurso e toma-o para si) versos que tinham sido encontrados em um ou outro dos dois primeiros. Entre os diferentes motivos que são recortados, há um único que é comum aos três cantos, que é o da partida para o país Dyimini, região vizinha conhecida por seus grandes feiticeiros, como os dois últimos cantos, em que o tema está explícito, permitem compreender. Mas vê-se que, justamente, como o motivo é bem conhecido pelos diolas, é suficiente retomar somente o verso “Eu vou ao país Dyimini” (exemplo nº 1) para que o público local compreenda que a viagem anunciada corresponde ao projeto de consultar um feiticeiro, a fim de remediar os males que oprimem (ou poderiam oprimir) a intérprete.

Esse simples exemplo terá permitido mostrar como, no interior de um mesmo gênero como em gêneros distintos, é possível compor obras a cada vez diferentes reutilizando motivos preexistentes. Embora tenhamos desenvolvido o caso da canção em que o procedimento é frequentemente muito patente, é preciso assinalar que se pode também encontrá-lo, de modo mais limitado, em outros gêneros, como o conto por exemplo. Assim, na África Ocidental, o motivo da velha mulher repugnante, da qual é preciso cuidar do corpo antes de obter dela conselhos úteis ou auxiliares mágicos, encontra-se como prova do herói no curso de sua busca, em muitas narrativas diferentes; igualmente, os aliados animais ou vegetais idênticos que cumprem tarefas para ajudar o herói (selecionar sementes, colher frutas, etc.). Na África Central, este será o motivo da mucilagem,⁸ que permite capturar um personagem maravilhoso; ou ainda aquele do tronco oracular no qual o herói bate o pé e que lhe revela o que deverá fazer.

O enfoque sobre tal procedimento de composição permite colocar em evidência o modo como funciona a intertextualidade na cultura

⁸ Mucilagem: substância viscosa obtida a partir de certos vegetais. Uma vez entornada sobre o solo, ela o torna escorregadio e dificulta assim a fulga daquele que se quer capturar.

popular oral e como ela determina o processo de “criação literária”. A análise das modalidades nas quais se desenrola este fenômeno pode, certamente, reativar de modo mais fecundo os estudos sobre a criação em literatura em que a crítica pôs em evidência, nessas últimas décadas, o conceito de “reescrita”. Com efeito, não é possível perder de vista que a gênese da literatura se acha na tradição oral e que, se a escrita – que não é nada além de uma tecnologia – trouxe uma revolução cultural, não houve descontinuidade brutal entre os dois tipos de civilização. Ora, hoje a cultura escrita tem às vezes dificuldade de compreender as condições de sua própria produção verbal, por estar demasiadamente desligada de suas raízes orais. O fechamento no mundo da escrita produziu um certo número de ilusões sobre a criação literária que determinaram fortemente as modalidades de análise nesse domínio.

Várias tendências da crítica contemporânea levaram à rediscussão de alguns desses *a priori* que tinham até aqui pesado sobre a abordagem textual, em consequência de uma problemática implícita – diretamente resultante da prática da escrita – segundo a qual o autor-escritor seria a única fonte do sentido de seu discurso. Assim é que muito se insistiu, nessas últimas décadas, sobre os limites e os perigos da análise “intencional” que consiste em procurar em um texto “o que o autor quis dizer”. Tal ponto de vista foi combatido pelas ciências humanas que colocaram em evidência que a consciência do autor só podia constituir uma referência muito problemática para o estudo do sentido de seu discurso. A abordagem sociológica mostrou que o escritor era previamente determinado em suas funções expressivas por uma formação ideológica (ideias do grupo ao qual ele pertence: modelos de significado) e por uma função discursiva (língua do grupo ao qual ele pertence: modelos de significante). Além disso, tanto a psicanálise, como as ciências estruturais da linguagem e dos signos insistiram sobre o fato de que o autor não dominava a totalidade de seu discurso: de um lado, ele ali inscreve coisas sem ter consciência delas, de outro, a potencialidade semântica de seu texto ultrapassa sua própria intenção.

Essas novas perspectivas levaram a se pensar hoje sobre “efeitos do texto” em vez de “intenções do autor” e a introduzir novos conceitos como os de intertexto, pluralidade, reescrita.

Elas permitiram acentuar a importância do nível da enunciação nos textos. Porém os poucos aspectos da arte oral que acabamos de examinar rapidamente mostram que, de certo modo, essas “descobertas” já estavam naturalmente inscritas na própria lógica do processo de produção de tradição oral. No domínio da oralidade popular africana, está-se muito frequentemente livre de uma problemática do autor, pois a maior parte das obras são anônimas. Admite-se, pois, que o sentido de um enunciado não se encontra unicamente na consciência do intérprete. Tal perspectiva evita necessariamente as armadilhas mais clássicas da análise “intencional” e obriga a buscar o que o texto, em sua materialidade linguística, oferece como possibilidade de construção de sentido.

Além disso, o folclore oral é um domínio privilegiado para se perceber, de forma clara, a importância da intertextualidade:

– por um lado, porque muitos discursos são produzidos em série por intérpretes diferentes que ouvem uns aos outros e porque é possível determinar o contexto discursivo no qual uma obra foi executada (é frequentemente muito mais difícil determinar quais podem ser as leituras de um escritor no momento em que ele produz seu texto),

– por outro lado, porque é possível coletar as obras em uma infinidade de versões que mostram como cada discurso se constrói a partir de discursos anteriores.

Essa concretização da intertextualidade, inerente à dimensão coletiva e sucessiva da criação em tradição oral, permite tornar mais imediatamente claro o alcance ideológico das obras. Assim a observação familiar das produções do folclore verbal pode criar o hábito de procurar num texto escrito os estereótipos de pensamento e os modelos de linguagem que determinam uma criação individual.

A possibilidade de dispor de várias versões para analisar uma obra fornece, além disso, a oportunidade de perceber melhor o processo de constituição do efeito de sentido em todos seus aspectos. Com efeito, o sentido de uma sequência discursiva se interpreta

sempre implicitamente em relação a um paradigma teórico em que estaria inscrito o conjunto das paráfrases possíveis dessa sequência. Pode-se dizer que esse paradigma teórico formaria a “matriz” do sentido. Em literatura, com exceção de alguns casos muito raros de reescrita, essas famílias parafrásticas permanecem sempre totalmente abstratas; elas devem ser consideradas mentalmente pelo estudioso que deduzirá os efeitos de sentido de seu texto a partir dessa confrontação com paradigmas imaginários. Ao contrário, no domínio da arte oral, essas famílias parafrásticas tornam-se uma realidade concreta, quando se compara diferentes versões de uma mesma obra. Tal situação permite adquirir um outro tipo de relação com o enunciado e melhor alcançar o espaço do sentido.

Por outro lado, é impensável estudar a produção de tradição oral, que é um tipo de comunicação necessariamente imediata, sem levar em conta o nível da enunciação. Esse hábito pode também reativar os estudos sobre a literatura, nos quais se esquece muito frequentemente que esse nível pode ser igualmente pertinente. Os procedimentos de encenação do discurso não são neutros, muito menos as instâncias pelas quais a obra literária se dá a ler: coleção, editora, formato. Mostramos a importância da enunciação na cultura oral, para a determinação dos gêneros do discurso. Essa poderia ser a oportunidade de rever essa questão a propósito da literatura.

Certas obras, como as peças de teatro de rua, determinam com efeito seu gênero, como seu nome indica, tanto pelos lugares onde elas são representadas, os atores que as interpretam, o público que vai assistir, como pela forma e o conteúdo de seu texto. É certo que um depende do outro, mas o processo é ao menos dialético. O mesmo não se passa com o romance policial, o romance de aventura, a partir do momento em que os editores criam as “coleções”? Da mesma forma que uma obra oral única pode às vezes estar susceptível a se integrar a vários gêneros, segundo diferentes condições de enunciação, se poderia considerar por exemplo que uma obra nascida na literatura policial em sua primeira edição, manifesta um certo número de qualidades que a fazem sair desse gueto e ser publicada em coleções que a assinalam sob um outro prisma.

Além disso, o hábito dessa comunicação “imediate”, em que a presença efetiva dos dois participantes determina frequentemente a evolução do discurso, pode ser a oportunidade de se lembrar que, em literatura também (mesmo que a regra do jogo queira que o destinatário da mensagem esteja ausente no momento da enunciação escrita), acontece às vezes que um autor modele sua narrativa em função de um público que ele induz (que ele “paquera”, diz Barthes em seu *Prazer do texto*) e com o qual ele busca estabelecer o máximo de cumplicidade.

Todas essas razões, algumas das quais acabamos de mostrar a propósito da cultura popular africana, mostram que, mesmo que o termo *literatura oral* não seja efetivamente muito feliz e que seu uso deva ser feito com prudência para evitar uma assimilação apressada entre dois campos que têm cada um sua especificidade, não faz mal, todavia, que uma parte dos estudos dedicados à arte oral permaneça no domínio da literatura. Isso permite uma confrontação que revitaliza muitos dos aspectos da problemática geral do fato literário.

Traduzido de: DERIVE, J. L'oralité africaine ou “la littérature en kit”: réflexions sur l'apport de l'étude de l'art oral africain à quelques problèmes théoriques de la littérature générale. In: RIESZ, J.; RICARD, A. (Éd.). *Semper aliquid novi: littérature comparée et littératures d'Afrique*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. p. 215-225.

Referências

DERIVE, J. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire)*. 3 v. 1986. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1986.

KOUDJO, B. *La chanson populaire dans les cultures fon e gun du Bénin*. 1989. Thèse (Doctorat) – Université Paris XII, Paris, 1989.

LUNEAU, R. *Les chemins de la noce: la femme et le mariage dans la société rurale au Mali*. 1974. Thèse (Doctorat) – Université Paris V, Paris, 1974.

SEYDOU, C. La devise dans la culture peule. In: CALAME-GRIAULE, G. (Org.). *Language et cultures africaines*. Paris: Maspero, 1977.

v
v v
v v
viva voz