

viva voz  
viva voz  
viva voz  
viva voz

A tradição  
oral

viva voz  
viva voz  
viva voz

N. Cham 398.2 T763 2006

Título: A tradição oral.



147120607

Ac. 413592

nizes-do-  
no. [Do  
m. [Do la  
vero-. Ec  
ronense  
eronês.  
eronês. [E  
u relativ  
abitante  
veronesa (br  
rônica. S  
Pedro, em  
sudário) en  
hierosolimi  
Jesus qua  
ali grava  
encardic  
rosários  
amulet  
imager  
metal.  
prociss  
Bras., /  
gia sut  
pequer  
fruto é  
verôni

LETRAS

18.2  
163  
06

vernu.] A  
veru.] Adj  
de veri-  
Do lat. ver

o lat. verone  
a Verona (It  
e Verona.  
) veroneses

f. 1. Relíq  
Roma, e  
que, se  
ta, de nom  
o carregav  
a sua fig

..., deixa  
e verôn  
(Euclides

o rosto en  
P. ext. Ro

s do enter  
naz. Cipó  
mosa), da

flores en  
ma sâma  
oficial.

il. Adj. 2  
vilhança.  
vilhante.

ilidade.  
ilimo. A  
litude.

vil. [Var  
que p

viva voz

412 592

Faculdade de Letras

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

11 / 08 / 2006

1471205-07

“O HORIZONTE”

**Diretor da Faculdade de Letras**  
tho José Lins Brandão

r  
der Emediato de Souza

**Comissão Editorial**

Ellana Lourenço de Lima Reis, Elisa Amorim  
Vieira, Lúcia Castello Branco, Maria Cândida  
Trindade Costa de Seabra e Sônia Queiroz

**Tradução**

Ana Elisa Ribeiro,  
Fernanda Mourão e Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Editoração de texto**

Fernanda Mourão

**Formatação**

Neide Freitas

**Revisão de provas**

Michel Gannam e Neide Freitas

**Endereço para correspondência:**

FALE/UFMG - Setor de Publicações  
Av. Antônio Carlos, 6627 - sala 3025  
31270-901. Belo Horizonte - MG  
Telefax: (31) 3499-6007  
e-mail: relin@letras.ufmg.br  
vivavozufmg@yahoo.com.br

# **Sumário**

**Apresentação . 5**

**Textos orais e textura oral . 7**

Emilio Bonvini

**Literatura oral e oralidade escrita . 12**

Mineke Schipper

**A literatura africana e a questão da língua . 27**

Abiola Irele

**Estilo oral . 44**

Louis-Jean Calvet

**A palavra na sabedoria banto . 50**

Alexandre von Saenger

**O significado da literatura em culturas orais . 66**

Ruth Finnegan

## **Apresentação**

Reunimos aqui seis textos sobre a tradição oral, traduzidos três do francês, três do inglês, todos tomando como objeto ou referência as culturas da África negra, que foi e é, inegavelmente, o grande campo de pesquisa da oralidade, área de estudo que se desenvolveu no Ocidente a partir da década de 1960. Aqui está (talvez de forma inaugural) Ruth Finnegan, cujos estudos sobre a literatura e a música da oralidade são citados pelos mais importantes pesquisadores da área, como Paul Zumthor, Walter Ong e Havelock, dentre outros. Aqui estão Mineke Schipper, da Universidade de Leiden, Holanda, Abiola Irele, da Universidade de Ibadan, na Nigéria, e os franceses Emilio Bonvini e Louis-Jean Calvet.

## Textos orais e textura oral<sup>1</sup>

Emilio Bonvini

### A oralidade

Nesse tipo de comunicação, o suporte da transmissão de experiência de A a B é a fala. No plano individual, a comunicação oral se elabora a partir das limitações impostas pela presença do interlocutor. A *pronúncia*, suporte material, resultará de um equilíbrio constante, a ser assegurado, entre uma interlocução cuidada - exigida pelo esforço de compreensão, no nível do ouvinte - e uma elocução relaxada, determinada pela lei do menor esforço. O código corresponderá à *língua falada*, caracterizada, por um lado, pela seleção das palavras próprias à linguagem familiar e, por outro lado, por esse processo que faz com que uma frase apenas começada seja bruscamente interrompida e desviada, em decorrência do fato de que o interlocutor já compreendeu seu sentido. Seleção e truncamento traduzem aqui o afrontamento do locutor e do interlocutor quando da transferência da experiência. O procedimento mnemônico é assumido pelo *estilo falado*, que serve para pontuar o discurso, para ritmar a mensagem, facilitando sua memorização, enfim, para atrair a atenção do interlocutor. No plano da sociedade, a comunicação oral se organiza a partir das limitações impostas pela presença de um público, garantia daquilo que é proferido. O suporte material é a proferição, que exige uma educação prévia da voz para que ela seja clara, portadora, sem erros. Essa proferição exclui a elocução relaxada, pois ela se dirige ao grupo e é feita em nome do grupo, em virtude de sua vida e de sua sobrevivência. Além disso, ela deve acontecer em lugares e

<sup>1</sup> Seleção de extratos e tradução de Sônia Quelroz, a partir de: BONVINI, Emilio. Textes oraux et texture orale dans *Uanga* (Feitiço) de Oscar Ribas. In: COLLOQUE LES LITTÉRATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE: à la recherche de l'identité individuelle et nationale. Paris, 28-30 nov., 1 déc. 1984. Actes... Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985.

momentos privilegiados, ritualmente definidos. Há textos orais que só podem ser proferidos à noite, ou durante a estação da seca, ou ainda no interior da aldeia e não no exterior. O código se realiza sob a forma de *língua oral*, pois ela utiliza procedimentos gramaticais e lexicais que lhe são próprios, destinados a torná-la mais "monitorada" com relação à língua de todos os dias. O procedimento mnemônico, enfim, é garantido pelo *estilo oral*, cujo ritmo é sua espinha dorsal. Ele se traduz na textura do texto, onde forma e conteúdo estão em constante simbiose. Graças à utilização harmoniosa de refrãos, de repetições, de assonâncias, de paralelismos, e à exploração sistemática dos fatos prosódicos, o texto é ritmado e se torna apto a evocar o conteúdo. Um tipo de dança, por exemplo, se apoiará na força evocadora da repetição sucessiva de uma mesma frase, ritmada ao mesmo tempo pelo número constante de sílabas e pela estruturação melódica dos tons. É a trama do texto que, de certa maneira, se põe a serviço da memória e esta a serviço do conteúdo. Por sua vez, a memorização do texto, facilitada pelo procedimento mnemônico, contribui para constituir a memória coletiva da experiência do grupo.

Em decorrência do privilégio estabelecido na relação elocução/audição e porque está ligada a um suporte vivo, a comunicação oral especializa a percepção auditiva, o que atinge uma tríplice valorização: a da dimensão temporal, a das relações de linearidade entre os signos e, enfim, a do ritmo que escande e delimita durações da sucessão linear. O privilégio determinado para o eixo temporal favorece o desenvolvimento da memória individual e coletiva. Da mesma forma, o suporte material, ligado à fala e à medida do alcance da voz, favorece as relações interpessoais. No nível da sociedade, uma nova ordem de valores se produz. O *tempo* é apreendido na sua dimensão de atualidade e em relação ao futuro. A memorização do passado é apenas uma centralização no presente e no futuro do grupo. A *palavra* é

força, ela tem valor de ato e engaja o grupo. Entretanto ela só se manifesta e se revela numa busca de tipo iniciático. Os textos orais dizem e não dizem, eles mais velam do que revelam. Sob a cintilação das imagens, eles convidam a descobrir um sentido que permanece oculto. Eles convidam a partilhar com o outro a procura do sentido. Sua estrutura é essencialmente de tipo dialógico: uma palavra sempre partilhada. O *vivido* do grupo está ligado a essa palavra. Um implica o outro: o vivido precisa ressoar na palavra e esta, proferida, deve repercutir no vivido. Repercussão e vivido são duas dimensões fundamentais da oralidade. Eis o jogo da vida e da sobrevivência do grupo e também o sentido profundo da proferição, o sentido que é necessário atribuir aos diferentes textos em situação de oralidade: provérbios, adivinhações, contos, máximas, nomes próprios, cantos, etc., todos esses textos estão a serviço da memória coletiva e da transmissão da experiência do grupo.

### **A escrita**

A comunicação escrita se organiza de modo totalmente diferente. Seu suporte material é a escrita. No plano individual, este suporte se realiza sob a forma de *grafia*. Quanto ao código, é constituído pela *língua escrita*, que se traduz por um uso diferente do código lingüístico com relação à língua falada, notadamente pela ausência de redundância, das repetições e da estrutura mnemônica do discurso. Com efeito, a distração do leitor não tem as mesmas conseqüências que a do interlocutor. O primeiro pode reler facilmente o escrito, enquanto que o segundo nem sempre poderá ouvir a repetição como desejaria. Além disso, em decorrência da própria ausência do interlocutor, a interrupção de frases não ocorre na língua escrita. Há, pois, uma economia que se realiza na língua escrita. Uma economia, entretanto, neutralizada no que diz respeito aos elementos constitutivos da situação (identidade das personagens, lugar,

data, hora, assunto tratado, etc.). Do ponto de vista desses elementos, a língua escrita requer uma referência explícita em razão da ausência do leitor. Da mesma forma os acentos de intensidade, as pausas, as mímicas, os gestos que acompanham a dicção, deverão ser explicitados ou descritos. O procedimento mnemônico é assumido pelo *escrito* enquanto "documento" ou "memória artificial". No nível da sociedade, o sistema de comunicação através da escrita é imbuído do aspecto normativo e totalmente reforçado por ele. Para a difusão dos bens de cultura, é importante que uma mesma norma seja o foco da atenção consciente e racional (gramática normativa), elaborada por um grupo de iniciados (gramáticos), visando uma aquisição dirigida da língua que substitui a aquisição inicial espontânea (ensino da língua e de seu conteúdo). O normativo transforma o suporte material grafia em *ortografia*, o código da língua escrita em *língua literária*, e o documento escrito em *texto literário*. A escrita se torna assim um "valor" a serviço da sociedade, como a "fala" era para a comunidade oral.

Esse tipo de comunicação desencadeia notadamente as três conseqüências seguintes: a palavra se separa da pessoa, o passado é separado do presente e a relação com o outro e com seu universo espaço-temporal é mediatizada. A um só tempo fala e silêncio, a palavra se materializa, torna-se objeto do olhar, objeto que se pode moldar, "produzir" por meio da escrita e "consumir" através da leitura. A língua se torna um objeto exterior que se pode analisar. Mais ainda: fala-se a partir da escrita, do texto escrito, fala-se o escrito e procura-se até mesmo escrever não mais como se fala, mas como os outros escrevem. O passado é separado do presente porque se trata de uma comunicação a distância. Está fixa no tempo e leva à criação da personagem e do acontecimento históricos. Ela transforma o vivido em documento de arquivo, cria a memória artificial das coisas (documentos escritos), memória inerte, geradora de acumulação e de estocagem.

Ela separa o presente do passado, ela desintegra a atualidade, retirando o leitor desta última. O leitor fica só, acuado na sua reação pessoal diante de uma realidade espaço-temporal que ele não mais apreende. A contrapartida desse distanciamento é o domínio do tempo, o retorno, graças à releitura e à ausência de auto-implicação no acontecimento. O que permite a análise, a reconstrução pessoal, o rigor, a racionalização. O outro torna-se, enfim, uma representação, e a comunicação com ele, uma comunicação de segunda mão, sem a apropriação imediata do seu universo espaço-temporal.

[...]

Constituída de formas textuais múltiplas, ela – a tradição oral – repousa essencialmente sobre uma textura oral em que forma e conteúdo estão em simbiose. O processo de escrita desses textos não deve destruir essa especificidade. Por vezes é necessário fazê-los acompanhar do texto original em língua africana. Sua eventual inserção em um texto escrito, como um romance, deve-se acompanhar paralelamente da colocação do quadro de proferição próprio a cada tipo de texto. É sob essa condição que o texto não parecerá um documento de arquivo, ultrapassado porque do passado, mas sim um suporte ainda capaz de permitir a transferência da experiência do grupo diante da vida e da sobrevivência.

# Literatura oral e oralidade escrita<sup>1</sup>

Mineke Schipper

Pode-se falar em *literatura* no caso de tradição oral? Pesquisadores africanos, como Pius Zirimu, da Uganda, introduziram o conceito de *oratura* em oposição a *literatura*. O primeiro referir-se-ia então a "textos" orais e o último, a escritos. Na maioria das vezes, lidamos com literatura oral apenas em forma transcrita, escrita. Em qualquer caso, parece-me não haver tanto problema em manter o conceito de literatura oral referente a "textos" apresentados oralmente, assim como a textos transcritos *literalmente* a partir da *performance*. Como textos literários, podemos distingui-los chamando os primeiros *dicts* e os segundos *scripts*. Nas palavras de Monroe Beardsley: "*scripts* e *dicts* são textos; além disso, um determinado *script* e um determinado *dict* podem ser o mesmo texto". O fato de materiais orais terem sido mudados ou adaptados de forma a criar um novo texto na tradição escrita apenas pode ser devidamente verificado quando as fitas da *performance* estão disponíveis.

Na verdade, um "texto" oral não existe por si mesmo, sem *performance*: a presença mesma do apresentador, do contador de história, do cantor – sem o qual literatura oral não pode ao menos existir – é uma característica fundamental que foi muitas vezes esquecida no passado. A literatura oral freqüentemente tem sido vista por pesquisadores da literatura como algo para antropólogos e folcloristas. No seu *Oral Literature in Africa*, Ruth Finnegan afirmou, com razão, que, em pesquisas sobre literatura oral, os pesquisadores têm errado em não formular questões que eles próprios colocam para a literatura escrita:

<sup>1</sup> Tradução de Fernanda Mourão a partir de: SCHIPPER, Mineke. Oral literature and written orality. In: \_\_\_\_\_. *Beyond the boundaries: African Literature and Literary Theory*. London: Allison & Busby, 1989. cap. 5, p. 64-78.

Tem havido uma tendência a diminuir o significado da verbalização e da *performance* da narrativa contemporânea como um todo em favor de um esforço em rastrear a história detalhada de certos elementos de seu tema.

O gênio artístico e os recursos literários usados pelo autor dificilmente são levados em conta, e toda a atenção é fixada em aspectos não-literários. Escritores são talentosos ou medíocres, e isto é válido também em relação a contadores de histórias orais, segundo Obiechina:

A história folclórica [...] pertence, em sua estrutura básica, à comunidade, até que o indivíduo a pegue e, durante o processo de narração, faça-a sua. Não há portanto um único texto autêntico. O texto esqueleto que personifica o tema conhecido está lá e, algumas vezes, o exemplo subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, constrói o texto pelo uso de seus próprios métodos. Poderia haver, por isso, tantos textos para uma história quantos fossem os narradores. Alguns deles são muito bons, alguns indiferentes e outros realmente pobres, dependendo da competência e do indivíduo.

Em *Culture, Tradition, and Society*, o mesmo autor descreveu o quanto a tradição oral ainda está viva na África hoje, apesar da influência ocidental. Os laços entre os moradores da cidade e os das aldeias são muito fortes. Um grande número de africanos ocidentais são ainda analfabetos; outros lêem e escrevem apenas em suas línguas de origem, e assim não são influenciados pela literatura ocidental. De acordo com Obiechina, a maioria da população ocidental-africana continua a viver em uma cultura mais oral que escrita e a se expressar dentro das normas da tradição oral.

Nas páginas seguintes, as relações entre literatura oral e escrita na África serão investigadas em textos escritos que têm ligações óbvias com literatura oral. Para esse propósito, os trabalhos do escritor nigeriano Amos Tutuola servirão como ponto de referência.

A cultura oral da África Ocidental referida acima é o solo fértil no qual os trabalhos de muitos escritores africanos contemporâneos estão firmemente enraizados. Eles devem à

tradição oral temas, imagens, personagens, ritmos, expressões e outros elementos.

Em 1983, a tradição oral enquanto fonte de inspiração para o escritor contemporâneo foi tema de um importante colóquio em Dakar, onde Bernard Dadié (Costa do Marfim), Skinwumi Isola (Nigéria), Léopold Sédar Senghor (Senegal), Jean Pliya (Benin) e outros escritores pessoalmente confirmaram e explicaram o impacto das tradições orais em seus próprios escritos. Ficou claro que eles não se limitam a obter inspiração apenas da tradição particular da cultura de seus próprios povos. Um escritor é completamente livre. "O autor escolhe seus próprios precursores", como o argentino Borges disse uma vez, e é claro que isto diz respeito a autores na escrita e na oralidade.

É óbvio que Amos Tutuola bebeu de seus ancestrais orais de maneira bastante evidente. Portanto, é importante analisar o que eu tenho chamado de sua "oralidade escrita". Essa expressão aparentemente contraditória me vem à cabeça quando leio seus trabalhos. Na verdade, os recursos comuns à narração de histórias que ele usa em seus textos escritos podem também ser achados em muitas outras literaturas. Eles são comparados ao que os formalistas russos Eichenbaum e Vinogradov chamam *skaz* em sua própria literatura. O *skaz* é descrito como um modo narrativo inspirado pela arte verbal como praticada pelo contador de histórias. A prosa artística estruturada de acordo com os recursos do *skaz* é claramente distinta da tradição escrita russa pela transposição de traços característicos do discurso oral para dentro do texto escrito. Para se apreciar a qualidade de tais textos adequadamente, é preciso estudá-los com "filologia de ouvido", assim como com "filologia de olho". O *skaz* analisado pelos formalistas russos no início do século XX corresponde à oralidade escrita em muitos trabalhos de autores africanos. De fato, *skaz* e oralidade escrita se alimentam da mesma fonte: a arte do contador de história

oral. Não é preciso dizer que a oralidade escrita africana nasce em um contexto muito diferente do *skaz* russo, do ponto de vista da história literária. O *skaz* é uma técnica narrativa que é uma reação da tradição escrita à solene prosa russa dos séculos XIX e XX, enquanto a oralidade escrita praticada por escritores africanos continua diretamente a antiga tradição africana da narração expressiva e vivaz.

Os trabalhos de Amos Tutuola são, por excelência, representativos da oralidade escrita tanto em sua língua como em sua composição. Seu uso particular da linguagem provocou, logo de início, comentários bastante diferentes entre seus críticos. Tais comentários variavam de uma apreciação positiva de seu "inglês jovem" (Dylan Thomas, em *The Observer*), ou seu "novo idioma africano-ocidental" (Ulli Beier, em *Black Orpheus*), a uma condenação impiedosa de sua linguagem "incompreensível" por alguns compatriotas burgueses que se sentiam incomodados pelo uso original que este "iliterato" fizera do inglês da rainha. Em seu artigo "The Palm-Wine Drinkard: a reassessment of Amos Tutuola", Omolara Ogundipe-Leslie, cuja língua materna é o iorubá, sublinhou a natureza pessoal da linguagem de Tutuola, que ela definiu como uma mistura original feita de "pedaços de línguas" tais como o oficialês, o jornalês, e palavras inglesas não-gramaticais da língua iorubá: de fato, Tutuola fala iorubá usando palavras inglesas. Muitas de suas figuras de discurso (repetições, trocadilhos, antíteses, metáforas, provérbios, adivinhas, etc.) vêm de sua língua materna e nem sempre são fáceis de perceber e entender para o não conhecedor do iorubá, que, como um estrangeiro, deve ser modesto e cauteloso ao interpretar os textos de Tutuola. Por outro lado, existem muitos exemplos do seu uso da linguagem que chamam a atenção do estrangeiro, como os trocadilhos e repetições nesta citação de *The Palm-Wine Drinkard*:

Minha mulher falou sobre a mulher que encontramos: "Ela não era um ser humano nem um espírito, o que era ela?" Ela era a Árvore Vermelha menor que estava na frente da Árvore Vermelha maior, e a

Árvore Vermelha maior era o Rei Vermelho do Povo Vermelho da Cidade Vermelha, e a Selva Vermelha e também as Folhas Vermelhas na Árvore Vermelha maior eram o Povo Vermelho da Cidade Vermelha na Selva Vermelha.

Ou, na história de Ajaiyi, com antíteses e repetições logo na primeira página:

Esta história aconteceu há mais ou menos duzentos anos, quando eu, pela primeira vez, vim a este mundo por outra mãe e outro pai. Naquele tempo, eu era um garoto e não uma garota, naquele tempo eu era o mais pobre fazendeiro e não um contador de histórias, naquele tempo eu era o mais pecaminoso gentio e o mais forte adorador de todos os tipos de deuses falsos e não um cristão, naquele tempo não havia carros nas estradas ou aviões no céu; era viajar de aldeia em aldeia e cruzar largos rios em canoas feitas a mão e não em navios a vapor.

O uso de provérbios é uma técnica de expressão verbal que ajuda a esclarecer uma situação através de metáforas. Ruth Finnegan demonstrou as relações mútuas entre provérbios e outras formas orais de literatura como histórias, casos, músicas e adivinhas. Provérbios são também "parte das conversas e debates". Encontramos provérbios em todos os trabalhos de Tutuola, mas ele os usa de maneira especial em *The Brave African Huntress* e em *Ajaiyi and His Inherited Poverty*: eles aparecem como títulos de capítulos e são então repetidos durante a ação à qual se referem. Algumas vezes esses provérbios de origem iorubá não são claros vistos de fora, talvez em parte por causa das traduções inglesas de Tutuola. Um exemplo é o significado de um deles, citado na divertida história da caçadora Adebisi, que se tornou cabeleireira do rei na cidade de Ibebe: "O ladrão que rouba corneta. Onde ele irá soprá-la?" Ulli Beier explicou que "corneta" é a tradução inglesa da palavra iorubá *akaki*, a corneta que só pode ser tocada na presença do rei: portanto é inútil roubá-la!

Outros provérbios são menos obscuros, como os seguintes: "A chuva não distingue pessoa honrada à distância; pelo contrário, molha qualquer um que saia quando está chovendo"; "A corda da verdade é fina, mas não há ninguém que possa

cortá-la"; "A corda da mentira é grossa como um largo pilar, mas pode ser facilmente cortada em mil pedaços"; "Não é interessante travar relações com um homem pobre, mas, se ele for rico, todos se tornam seus amigos", e assim por diante.

A função dos provérbios na literatura oral, assim como nos escritos de Tutuola, é reforçar o argumento do autor, animar a história ou explicar alguma situação ou comportamento. Assim, um provérbio é citado depois de Adebisi matar o pássaro-monstro; ela recebe presentes maravilhosos do rei e seus súditos, que chegam e olham para o corpo, levam penas do animal voraz, que eles nunca tinham ousado tocar quando vivo: "É depois que o elefante está morto que todos chegam perto e cortam sua carne."

Na literatura oral, freqüentemente existem muitas canções; nas histórias de Tutuola, contudo, elas são bastante raras. Aqui, provavelmente, Tutuola se sentiu na obrigação de ceder algo à forma escrita. De fato, isso acontece muito freqüentemente quando a apresentação oral é transcrita, como podemos ver na maioria das coleções de histórias da tradição oral, publicadas em meio impresso. Ruth Finnegan assim explica:

Uma vez que músicas são quase sempre mais difíceis de registrar que prosa, elas são geralmente omitidas em versões impressas. Ainda que sejam incluídas, não fica claro o quanto elas são repetidas e a proporção de tempo que ocupam, comparadas à narração falada.

A falta de canções é particularmente notável na história de Simbi, a garota com voz maravilhosa, capaz de ressuscitar mortos. De acordo com Obiechina, uma narração oral na qual Simbi corresse o risco de ser sacrificada aos deuses pelo rei da aldeia dos pescadores teria produzido um efeito de ópera que não permanece na versão escrita, apesar da descrição das canções alternadas:

Por favor, ó Rei! Deixe o resto de nós livre!  
Há! Há! Há! Vocês não acham que sabem terem se tornado  
escravos destes deuses esta noite?  
Por favor, ó chefes, livrem-nos destes deuses!  
Há! Há! Há! Vocês chefes, não escutem as súplicas dela agora!

O Rei, os chefes, as pessoas importantes e as humildes respondem – também em forma de canção – que a morte de Simbi é iminente. Quando Simbi ouve essas palavras, começa imediatamente outra canção, tão alegre que faz com que todos se unam em uma dança. Pode-se imaginar que um bom contador de histórias conseguiria fazer sua audiência cantar na apresentação dessas cenas. Na forma escrita, é claro, tais recursos perdem a maioria de seus efeitos.

Em *The Brave African Huntress*, também existem passagens a serem cantadas: a “abóbora cantora” é um exemplo. Outro exemplo é a canção vitoriosa de Adebisi e seus homens, fortes e robustos, em suas canoas na volta para casa. É uma adaptação africana de uma canção ocidental “moderna” que Tutuola deve ter conhecido através do rádio. Antes de partirem da floresta, Adebisi e seus amigos tinham comido frutas estranhas, que eram doces como chocolate, cremosas e geladas como sorvete. Adebisi conta:

Como eles estavam comendo juntos, juntaram-se em um tipo de canção.

Primeiro gritavam com bastante alegria para mostrar que estavam deixando aquela selva.

E cantando esta canção começaram a remar rumo de casa...

A canção começava:

“Bulla-bul-laha: Shaka-bul-laha

Com todos os chocolates: bullaha-bul-laha

Nozes, castanhas; nós cantamos: rou-ou, rou-ou-ou, rou-ou-ou-ou-ou-ou matamos todos os pigmeus

segunda, terça, com nossas castanhas:

pois nós cantamos: rou-ou, rou-ou-ou, rou-ou-ou-ou-ou...”<sup>2</sup>

*Shakabulla* é o nome da arma que o caçador usou em suas aventuras. A passagem acima demonstra a natureza

<sup>2</sup> No texto original, é interessante o uso que o autor faz do trocadilho *Ice-cream/you scream*, por mim traduzido *Nozes, castanhas; nós cantamos* – na tentativa de alcançar o efeito estético do inglês. Em *Ice-cream/you scream* (lit., *sorvete/vocês gritam*), a sonoridade da palavra *ice-cream* remete tanto a *sorvete* quanto a *eu grito*, o que é significativo quando levamos em conta que Adebisi e seus amigos, ao mesmo tempo em que “gritavam com bastante alegria”, comiam frutas “doces como chocolate, cremosas e geladas como sorvete”. (N. T.)

improvisada de tais canções. E também ilustra a existência de casamentos felizes entre ditos tradicionais ou ocidentais e elementos escritos na literatura oral, assim como na oralidade escrita.

Histórias de dilema são um gênero particular na tradição oral. Existem histórias com final aberto, que apresentam uma questão moral para o público discutir. Por exemplo: quem, entre os personagens, estava mais certo procedendo daquele jeito, quem deve ser condenado, quem deve ser recompensado, etc. Algumas vezes a solução é impossível ou delicada:

As escolhas são difíceis e geralmente envolvem discriminação nos níveis ético, moral, ou legal. Outros casos de dilema, que se aproximam das "histórias de pescador", pedem aos ouvintes para julgar as habilidades de personagens que tenham praticado proezas inacreditáveis... A qualidade especial desses casos é que eles treinam os que se engajam em tais discussões na prática da argumentação e do debate, e assim os preparam para a participação efetiva na decisão de disputas, na família ou na justiça.

Tutuola insere alguns desses casos em seus livros. Os mais conhecidos são os dilemas morais que ele descreve em *The Palm-Wine Drinkard*: o herói explica que, como sua esposa estava doente, ele tinha que passar algum tempo na "cidade confusa". Para se divertir, o bebedor de vinho-de-palma assiste a casos de tribunal e é depois chamado para julgar ele próprio alguns casos. Assim, exatamente como em uma apresentação oral, o narrador cria uma oportunidade para não apenas apresentar dilemas, mas também comentar e refletir sobre problemas de empréstimo de dinheiro, relações entre marido e mulher. Na última história-dilema, um homem tem três esposas que o amam muito. Infelizmente, "como eles estavam viajando de selva a selva, este homem inesperadamente caiu e morreu na hora". Imediatamente a primeira mulher, solidariamente, morre também. A segunda mulher vai procurar um "Mago" cujo trabalho é ressuscitar mortos e a terceira, por sua vez, coloca-se junto aos corpos até a chegada do Mago, para

evitar que animais o ataquem. O marido é então acordado pelo Mago, que pede, então, uma das mulheres como recompensa. As três, contudo, recusam-se a deixar o marido.

Quando o marido viu que nenhuma de suas esposas queria seguir o Mago, disse a este para levar todas. As mulheres, escutando tal coisa, começaram a brigar entre si. Por azar, estava passando por ali um policial que viu tudo e as carregou para o tribunal. Lá, todos queriam que eu escolhesse uma das esposas para o Mago.

O bebedor de vinho-de-palma se sente incapaz de resolver o dilema, porque as três mulheres eram igualmente amantíssimas esposas. Assim, o julgamento do caso é adiado por um ano. De fato, muitos dilemas como esse são impossíveis de serem resolvidos; nem ao menos se espera que o sejam, de acordo com Obiechina. "Na apresentação oral, "o dever do contador tradicional é fazer a enunciação da forma mais clara possível e deixar cada indivíduo chegar à sua própria solução, se puder". •

Na apresentação de tais dilemas, Tutuola segue literalmente a tradição oral: ele tem tido sucesso em preservar sua natureza ao escrevê-los. O fim de uma história de dilema não é um fim, mas o começo de um debate inevitável na audiência, que tenta achar as melhores soluções possíveis. Os argumentos são, claro, reforçados a todo momento por meio de provérbios. Aqui, Tutuola usa o recurso da palavra escrita: fazer o herói endereçar aos leitores o pedido de solução dos dilemas:

Assim, eu ficaria muito agradecido se quem ler este livro de histórias puder julgar um ou ambos os casos e me mandar o julgamento o mais cedo possível, pois toda a gente na "cidade confusa" espera que eu vá urgentemente julgar os dois casos.

Na apresentação oral, as descrições são, com freqüência, muito limitadas. Aqui, posso fazer algumas observações gerais sobre este assunto. Nas histórias, se conhecemos as personagens, é pelas suas ações: elas são dificilmente descritas, mesmo seus nomes muitas vezes não são mencionados.

O mesmo para o cenário: casas, aldeias, paisagens, membros da família, amigos do herói não são descritos detalhadamente. Funcionam como ponto de partida ou como pano de fundo da ação para o herói: eles estão lá geralmente para serem deixados para trás, por assim dizer. A partida é o começo da ação, a base para a vinda do evento. Pais, crianças, amigos, inimigos, animais, monstros, duendes, gigantes, bruxas, magos, objetos, meios de transporte são descritos sumariamente apenas para a apresentação exigida pela ação.

Essa economia de descrição também é típica dos escritos de Tutuola. Não se pode conhecer a esposa ou o pequeno monstro de *The Palm-Wine Drinkard* através de descrições, e seu pai morre antes de sermos apresentados a ele. A mãe de Simbi, na história de mesmo nome, e a mãe do herói, em *My Life in the Bush of Ghosts* estão lá apenas para darem adeus e para aparecerem novamente no fim das aventuras. Também não encontramos lá descrições do pai de Adebisi: tudo o que é dito é que ele é muito velho para lutar com os pigmeus da floresta, uma informação necessária para entendermos que agora Adebisi deve lutar em seu lugar. Os pais do herói em *Feather Woman of the Jungle* são demasiado velhos e miseráveis para saírem à cata da sorte, o que também é válido para os lastimáveis pais corcundas de Ajaiyi e Aina, que morrem antes mesmo das aventuras dessas crianças começarem. Todos esses são, obviamente, personagens menores, mas mesmo os personagens principais não são apresentados mais detalhadamente. Considere as famosas apresentações de *The Palm-Wine Drinkard* na cena de abertura do livro. A única informação dada é a de que o herói era um exímio bebedor de vinho-de-palma desde garoto. Também é dito que Simbi é bonita e rica, além de possuir uma voz maravilhosa. O protagonista de *My Life in the Bush of Ghosts* se apresenta dizendo apenas que tinha sete anos quando começou a entender o sentido de bom e

mau. Nós também não conhecemos a aparência física nem a natureza das personagens. Suas habilidades, esperteza, coragem, perseverança etc. se fazem óbvias através de façanhas realizadas ao longo de dolorosos testes.

Descrições detalhadas são apresentadas apenas quando seres bizarros ou situações estranhas estão para ser enfrentados. Aí existe uma razão funcional para a descrição: enfatizar a estranheza da aparência ou situação. Se necessário, a descrição sublinha seus aspectos horrendos. Aqui está, por exemplo, a descrição do peixe vermelho que o bebedor de vinho-de-palma encontra:

Sua cabeça era exatamente igual à de uma tartaruga, mas tão grande quanto a de um elefante. Tinha mais de trinta chifres e grandes olhos em volta da cabeça. Os chifres eram dispostos como as barbatanas de um guarda-chuva. Ele não podia andar, apenas rastejava no chão como uma serpente. Seu corpo era como o de um morcego, mas coberto por longos cabelos vermelhos, parecendo cordas. Podia voar apenas um pouco de cada vez. Uma pessoa ouviria um grito seu a quatro milhas de distância. Todos os olhos que circundavam sua cabeça abriam-se e fechavam-se ao mesmo tempo, como se alguém os estivesse ligando e desligando.

Cidades e palácios misteriosos, terríveis florestas e montanhas são descritos para reforçar os elementos sobrenaturais na história que, nos trabalhos de Tutuola, são muitos: o monstro de "Wraith-Island" em *The Palm-Wine Drinkard*, a bruxa coberta com penas macias "crescidas realmente do seu corpo" em *Feather Woman of the Jungle*, os espíritos em *The Bush of Ghosts* (em várias passagens), os pigmeus em *The Brave African Huntress* e outros.

Normalmente, tais descrições apresentam apenas o exterior do mundo maravilhoso e de seus habitantes. Os últimos se manifestam pelas suas ações, claramente boas ou más. O que também ocorre em relação às personagens "normais", não-maravilhosas.

A forma expressiva e fantástica das imagens e comparações é sempre surpreendente e fascinante. Como outros escritores do iorubá que seguem a tradição oral, tais

como Fagunwa, Tutuola adora achar palavras, repetir expressões, variar detalhes e exagerar dimensões. Adora hipérboles impressionantes, cria efeitos de humor descrevendo, em detalhes, números, quantias, distâncias, horas e, assim por diante, eventos quase completamente improváveis, que reforçam o contraste. Vejamos a seguinte passagem de *The Palm-Wine Drinkard*:

Eu cortei uma árvore, talhei um remo e dei-o à minha mulher para que entrasse no rio comigo. Quando entramos no rio, peguei um amuleto que eu tinha ganhado de um bom espírito que era meu amigo, e ordenei que me transformasse em uma canoa. O amuleto me transformou em canoa de uma só vez. Então minha mulher usou a canoa como "balsa" para transportar passageiros pelo rio: a passagem para adulto era três centavos, e metade para crianças. À tardinha eu me transformei novamente em homem e nós contamos o dinhelro que minha mulher tinha arrecadado durante o dia: dava mais de sete libras.

Esse modo extraordinário de se combinar dois mundos, o natural – apresentado sem digressões – e o sobrenatural – descrito abundantemente –, constitui uma das qualidades artísticas mais fortes de Tutuola. Ao mesmo tempo, contudo, ele se abandona a um fluxo de palavras, acumulando muitos detalhes e repetições na sua descrição de fenômenos estranhos, de forma que o resultado deixa de ser cativante para o leitor. Em casos como esse, o autor parece se dirigir mais a uma platéia do que a um conjunto de leitores, esquecendo que a oralidade está limitada pela forma de livro: a resultante fraqueza do estilo escrito não seria semelhante em uma narrativa oral. Isso explica por que os críticos se queixam dessa prolixidade. Isso sem falar que a forma escrita requer uma adaptação rigorosa dos recursos orais aceitáveis. Tutuola, reconhecidamente, nem sempre consegue condensar adequadamente a oralidade de suas histórias.

Da mesma forma como são combinados os mundos natural e sobrenatural na narração oral, elementos

tradicionais e "modernos" são misturados nas *performances*.  
Como observa Ruth Finnegan:

Não só existem múltiplas referências a introduções obviamente recentes – armas, dinheiros, livros, caminhões, corridas de cavalo, novas construções – mas toda a trama da história pode girar em torno de um episódio como... um jovem herói ganhando a aposta de futebol.

A literatura oral está cheia disso e não devemos nos espantar com a coexistência, na mesma história, de mágica e tecnologia: ambas são parte da vida na África contemporânea.

Assim, lendo os trabalhos de Tutuola, encontramos conchas assim como moeda inglesa como forma de pagamento; deuses iorubás ao lado de influências cristãs. Fica claro que tanto o passado quanto o presente interessam ao contador; ambos lhe dão inspiração. Bombas, telégrafos, fios elétricos, aeroplanos, telefones, rádios, carros, navios a vapor, igrejas metodistas, fotografias, revólveres, dinheiro, relógios, etc., desfilam juntos nos livros de Tutuola e não apresentam nada de extraordinário para uma comunidade de leitores habituados à literatura oral. Como qualquer bom contador de histórias, esse autor nigeriano varia e muda o material disponível, combinando elementos de memória, da vida do dia-a-dia e da fantasia para, ao fim, obter textos com originalidade e toque pessoal. A estrutura que ele impõe ao seu material é a forma de romance no sentido mais amplo da palavra: uma longa história ficcional em prosa, que trata de ações e relações humanas. Ele consegue uma certa unidade graças ao protagonista, que é o herói das aventuras. Geralmente, este se origina das histórias tradicionais bem conhecidas. A estrutura dos episódios é vaga e sua ordem arbitrária: o autor poderia ter omitido algumas e acrescentado outras. Poderia mesmo ter mudado a ordem sem, contudo, causar danos à ação.

Quando Geoffrey Parrinder – autor de uma interessante introdução ao segundo romance de Tutuola, *My Life in the*

*Bush of Ghosts* – perguntou-lhe a razão para a ordem aparentemente casual das cidades de fantasmas que o herói percorre, o autor simplesmente respondeu: “É a ordem pela qual eu cheguei a elas.” Tal resposta indica que ele procede de acordo com a inspiração do momento, exatamente como na narração oral. Um certo número de episódios funciona como histórias independentes em literatura oral. Na estrutura do texto, eles são ligados por meio de frases de transição, e pelo tema da busca humana através de aventuras assustadoras.

Gerald Moore e outros críticos posteriores observaram que os heróis e heroínas de Tutuola “seguem uma ou outra variante do ciclo dos monomitos heróicos, Partida-Iniciação-Retorno, como analisado por Joseph Campbell em *The Hero with a Thousand Faces*. O modelo oral deste gênero é largamente encontrado em culturas por todo o mundo. A procura do protagonista é pessoal: ele tem que confrontar obstáculos e encontrar soluções para seus problemas, seguindo em direção ao seu destino. Em *La Mère Dévorante*, Denise Paulme analisou a situação inicial em narração de histórias orais. Segundo ela, a partida do herói resulta de uma situação inicial ou de seu distúrbio: a situação é ruim no primeiro caso e eufórica no segundo, mas aí a euforia é logo destruída. Uma deficiência existente (*manque*) motiva assim a busca nas histórias orais, como bem demonstra Paulme. O mesmo se aplica aos livros de Tutuola, por exemplo, a pobreza (*manque*) dos pais do herói em *Feather Woman* leva o jovem a partir com seu irmão: a procura da riqueza motiva a jornada. A situação inicial em *The Palm-Wine Drinkard*, ao contrário, é eufórica, porque ele não tem “nenhum outro trabalho a não ser beber vinho-de-palma” em sua vida. A modificação trazida pela súbita morte de seu vinhateiro dá o motivo da partida: o herói o quer de volta. Assim, cada protagonista está à procura de um novo equilíbrio quando inicia suas voltas por um mundo que combina elementos

naturais e sobrenaturais. Ambos os elementos determinam a vida humana, e o herói, à procura de seu equilíbrio ou identidade, explora os dois em um grupo de experiências muito além dos seres humanos comuns.

Na verdade, a jornada do protagonista, sua busca em um universo estranho, representa ao mesmo tempo a descida do homem a si mesmo, suas possibilidades e limites na eterna luta contra a necessidade e a deficiência. A literatura oral é provavelmente tão antiga quanto a humanidade, tão obviamente as pessoas sentem necessidade de expressar, através da fala e da escrita, em poesia e prosa, seus sonhos disfarçados e as realidades sobre as origens, a condição e o destino do homem. Ao final de suas andanças imaginárias, os heróis sabem o que é a vida.

No que diz respeito a Tutuola, sua visão de mundo é otimista; a seus heróis não falta confiança. Essa visão pode ser partilhada pelos leitores: com ele, estes podem se tornar a "otimista, ousada e desafiadora África de ontem", como coloca Taban Lo Liyong. É significativo que os heróis de Tutuola sempre voltem para casa, para seu lugar tradicional. Dessa perspectiva, a identidade do homem tradicional não é ameaçada, nem desafiada. Do seu ponto de vista, não se trata de um mundo em pedaços, a negritude não é a questão, nem o conflito de culturas. Longe de estarem abandonados no beco sem saída onde certos críticos os lançaram para serem esquecidos, seus trabalhos se encontram, ao contrário, na encruzilhada onde a cultura oral africana encontra a escrita contemporânea.

# A literatura africana e a questão da língua<sup>1</sup>

Abiola Irele

## I

A literatura acontece na língua. Em qualquer consideração sobre o fenômeno literário, a centralidade do fator lingüístico nos obriga a reconhecer, mais do que o caráter absoluto da associação entre língua e literatura, a sua natureza fundamental. A literatura não é uma mera categoria ou forma da língua, não pode simplesmente ser reduzida a um sistema de signos, mas, sim, possui sua natureza e realidade peculiares, que vão além do fato da língua. Contudo, admitida a dimensão autônoma da literatura, ela é, hoje, inconcebível sem a base essencial da língua, pois que é na e através da língua que o processo imaginativo acontece e se manifesta, de forma que possa ser comunicável em qualquer grau. Em outras palavras, a relação entre língua e literatura pode ser considerada equivalente àquela entre forma e conteúdo: a língua serve como veículo concreto de expressão do imaginário.

Se aceitamos essa proposição geral, vemo-nos obrigados a reconhecer o fato de que muito de nossa resposta à literatura é determinado pela maneira como o artista literário estabelece um grau satisfatório de adequação entre o conteúdo imaginativo de seu trabalho e seu meio lingüístico. Não é apenas a extensão e a profundidade do primeiro, nem o grau de elaboração do último — nenhum dos dois elementos tomados isoladamente — que nos dá a verdadeira medida de um determinado trabalho, mas sua completa correlação dentro de um esquema unificado de sugestões pelas quais a experiência imaginativa é, não

<sup>1</sup> Tradução de Fernanda Mourão, a partir de: IRELE, Abiola. African literature and the language question. In: COLLOQUE DE YAOUNDÉ, 1973, Yaoundé. *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilization*. Paris: Présence Africaine, 1977. p. 493-507.

apenas iluminada, mas comunicada em seu tom e qualidade originais.

É preciso, acredito, retomar tais considerações — elementares, mas fundamentais — para se apreciar completamente a seriedade da atual situação na África com relação a essa questão da associação entre literatura e língua. Tal situação é marcada por uma anomalia radical na qual a íntima associação entre, de um lado, a expressão literária como criação individual e como fato social e cultural, e, de outro, o fator da língua, parece não apenas ter sido rompida, mas, de fato, ter perdido seu significado.

Existem duas grandes áreas nas quais essa anomalia pode ser observada. Ela é imediatamente evidente na divergência que caracteriza a relação entre o conteúdo e as referências da literatura produzida por africanos nas línguas européias e o meio através do qual essa literatura é expressada. Essa anomalia particular traz consigo um conjunto de implicações e conseqüências das quais as mais notáveis são, acredito, sua intrínseca distorção de valores críticos e a dificuldade de se determinar o verdadeiro público dessa literatura, devido à sua distância em relação à generalidade dos africanos, por causa do fator lingüístico. A segunda área na qual tal anomalia se manifesta refere-se à posição e ao papel de nossas literaturas tradicionais. De fato, é curioso observar, nessa conexão, o estranho reverso da norma que parece acontecer. \* Pois, na elaboração de nossa cultura moderna na África, a dominância das línguas européias está levando a uma desvalorização daquelas literaturas que são originárias dos povos deste continente, e nas quais se pode observar a coincidência normal entre o pensamento imaginativo — altamente carregado daqueles elementos que sustentam a cultura comum — e a língua — que estabelece uma conexão entre a consciência individual artística e imaginativa e a vida coletiva. Em outras palavras, as verdadeiras literaturas da África estão sendo relegadas a

posições marginais em quase todas as nossas comunidades nacionais contemporâneas; e, dentro das vastas perspectivas intelectuais e culturais que começam a emergir no continente, parece não haver dúvida de que uma nova literatura vinculada às línguas européias tem sido vista e aceita como regra e direção do esforço criativo.

A anomalia da qual falamos reside no fato de que esse vínculo de nossa literatura moderna com as línguas européias está em desacordo com os fatos da vida africana atual, pois a verdade é que não se pode dizer que nenhuma dessas línguas, fora de círculos restritos, acompanhe totalmente a realidade da experiência africana atual, e a nova literatura que vem sendo expressada nelas, por todo o seu valor e significado, deve ser vista, do ponto de vista africano, como estando em uma situação ambígua, para não dizer precária.

As observações feitas até aqui devem ser tomadas, em primeiro lugar, como a colocação de um problema — um problema que é real e que tem freqüentemente merecido a atenção de escritores e críticos, emergindo a cada nova discussão sobre literatura africana. Esse problema aponta para um sentimento geral de *malaise* e mesmo culpa, vaga e indefinida, entre muitos de nós, quando o confrontamos. Não há dúvida de que nossa relação com as duas áreas de literatura coexistentes no continente é marcada por um tipo de estranhamento que é parte de nosso sentimento geral de alienação — tanto cultural quanto política e econômica — como africanos contemporâneos. Somos hoje incapazes de falar de forma significativa e confiante sobre qualquer literatura que possa apropriadamente ser chamada "africana" e, devido aos nossos antecedentes históricos, de nos definirmos coletivamente como africanos. O próprio vínculo da literatura apropriada a esse esforço de definição às línguas européias constitui, por um estranho paradoxo, uma barreira entre a existência dessa literatura e nossa consciência africana. Não podemos nos sentir em plena posse dessa

literatura tão logo ela seja elaborada em uma língua que não nos pertence de forma original e imediata. De fato, é nesse sentido que se pode falar em contradição em relação a apelações tais como "Literatura Africana em Língua Inglesa" e "Literatura Africana Francofônica", e são procedentes aí as restrições de Obi Wali quanto à questão. Seu importante artigo sobre o assunto é marcado, na minha opinião, menos pelo evidente tom de indignação que deixa transparecer do que pelo sentimento de ambigüidade que perpassa todo o texto.<sup>2</sup>

Por outro lado, não existe literatura que possamos, no momento, denominar "africana" em um sentido amplo e continental, na perspectiva moderna de nossa existência contemporânea. O que temos é uma diversidade de literaturas expressadas em várias línguas nativas da África, cada uma ligada a culturas e povos específicos que utilizam aquelas línguas. Além disso, a grande maioria dessas literaturas estão ainda no estágio oral e isso constitui uma séria limitação à sua difusão e ao papel que elas podem desempenhar em uma cultura moderna. Não podemos, entretanto, deixar de mencionar as perspectivas oferecidas pelos novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, que oferecem excelentes chances de conciliação entre as nossas literaturas tradicionais e a era tecnológica. A verdade, aqui, é que a área de aplicação dessas literaturas é estreita demais no momento, precisamente por causa de sua expressão oral. Para ampliar, transformar e estabelecer o significado de nossa literatura tradicional, a conversão para a expressão escrita se torna imperativa.

O fato, então, é que, como africanos, somos envolvidos por um vigoroso processo de criatividade em todos os níveis, sem sermos capazes de fixar nossas criações no contexto da situação geral. A literatura existe em uma série de três perspectivas na África: a tradicional-oral; a tradicional-escrita

<sup>2</sup> WALLI, Obi. The dead-end of African literature. *Transition*, n. 10.

(com tendências modernas ou modernizantes) — essas duas categorias expressas nas várias línguas africanas — e, finalmente, a literatura moderna nas línguas européias, na qual a referência à África e o recurso a certos modos de expressão e pensamento africanos são usados como fatores distintivos, que diferenciam essa literatura da “corrente” das tradições européias com as quais elas se relacionam por meio das línguas e, conseqüentemente, das formas.

De certo modo, podemos dizer que essas três categorias têm alguma relação entre si, embora eu não as veja ainda integrando um todo, a não ser em alguns poucos casos isolados. E a maior dificuldade em se chegar a um senso de unidade sobre a nossa situação literária me parece ser fruto, principalmente, do fator da língua. Existe uma separação entre a literatura tradicional da África e a nova literatura nas línguas européias que torna difícil, se não impossível, falar de uma corrente única de expressão imaginativa, na qual o fluxo da velha tradição em direção à nova possa ser tomado como verdadeiramente contínuo.

Em maiores proporções, o problema que enfrentamos é uma conseqüência da história e representa, no momento, parte do nosso grande dilema da autenticidade. Existirá uma realidade unificada que possamos chamar africana, e à qual possamos vincular um corpo de criações literárias como pertencentes única e especificamente àquela realidade? Não se pode dar uma resposta categórica a essa questão, mesmo que nossa disposição subjetiva — determinada pela nossa recente experiência histórica — e nossas intuições sobre uma referência cultural comum — traços comuns na música, dança, arte, organização social etc. — dêem uma significativa direção objetiva aos nossos esforços de desenvolver uma personalidade africana concreta. Mas as contradições introduzidas pela história nesse processo não estão, em nenhum outro campo, tão evidentes como no campo literário. Sem uma língua africana comum, por enquanto só podemos

falar em várias literaturas em línguas africanas, se quisermos falar a verdade. A questão da língua não apenas atrapalha qualquer esforço de se definir uma literatura africana — não apenas vem à tona cada vez que são consideradas questões delicadas relacionadas ao conteúdo e à natureza dessa literatura — como também aponta para outros problemas de caráter sociológico nos quais a questão da literatura está implicada: problemas relacionados à educação, à estrutura social de nossas várias comunidades à medida que elas vêm sendo formadas agora e, o mais importante, talvez, a questão da integração nacional em cada um de nossos Estados africanos.

## II

Não há necessidade, no âmbito deste trabalho, de se detalharem os fatores históricos que nos colocaram nessa situação verdadeiramente angustiante. A estrutura geral desses fatores é conhecida, embora possamos tirar algum proveito ao tentarmos esclarecer várias noções desconexas que ainda prevalecem no tocante à questão da língua na comunidade mundial. Uma noção que carece de refinamento é a idéia comum de que a língua necessariamente está ligada a grupos nacionais claramente definidos — uma noção que ignora os fatos históricos e mesmo a realidade atual em lugares como a Europa, onde essa noção tem contribuído imensamente para o relativo triunfo da idéia de nação.

Mas embora se possa qualificar tais crenças, permanece o fato de que a língua não é uma mera ferramenta funcional, sendo em toda parte investida da força da vida comunitária. É possível, a uma língua emprestada, ser tão internalizada por uma comunidade a ponto de se tornar totalmente identificada com ela, mas esse processo requer um considerável espaço de tempo para ser completado e, em todo caso, a própria língua deve ter uma área de aplicação na comunidade vasta o bastante para tornar o processo possível.

Em relação às línguas européias na África, está claro que, no momento, não é esse o caso. A adoção de línguas européias como línguas oficiais, pela maioria dos Estados africanos, pode ser vista apenas como uma conveniência, advinda das circunstâncias da experiência colonial, e não como uma resposta lógica à verdadeira situação africana. O problema não é, aqui, se a atual política é, em si mesma, boa ou má, mas, antes, o de se avaliar, em relação às nossas circunstâncias presentes, e examinando-se a história do desenvolvimento da língua em outras partes do mundo, se a política pode ser bem sucedida a longo prazo, entendendo-se sucesso como a eventual adesão em massa das populações africanas às línguas adotadas.

Ninguém, acredito, pode prever os resultados. Pode-se apenas apontar os enormes problemas que a questão da língua nos coloca, e duvidar da possibilidade de as línguas européias algum dia se enraizarem na África a ponto de se tornarem nativas para nós, de alguma forma. Essa é uma questão que não posso aprofundar aqui, embora esteja preparado para admitir que nada pode ser tomado como definitivo em um assunto como esse, o que se deve, precisamente, aos fatores imponderáveis da história. Contudo, as hipóteses subjacentes à dúvida que coloco aqui nascem da própria urgência que todos sentimos com relação àquilo que o problema da língua nos apresenta neste continente, e também de uma preocupação pessoal com as implicações dessa situação para nossa cultura literária. Na verdade, os aspectos sociológicos aos quais a questão da língua está ligada hoje, na África, representam o fator determinante máximo da questão sobre a possibilidade de termos algum dia uma literatura africana propriamente dita.

O problema é extremamente complexo e se apresenta, em primeiro lugar, na esfera política. Existe um sentimento africano, uma consciência africana, um ideal de África e, acredito eu, uma visão africana unificada não apenas pela

história mas também por uma base fundamental de valores e de vida cultural. Entretanto, *não existe* uma nação africana; em outras palavras, a visão e a idéia não encontraram ainda uma forma política objetiva. O que temos é uma pluralidade de países africanos, multinacionais, com uma diversidade de povos, costumes e, principalmente, de línguas. Isso não é, em si mesmo, uma situação incomum, pois, na verdade, a maioria dos países do mundo são multinacionais. A peculiaridade da situação na África reside no caráter extremamente intratável da nossa organização atual, o que torna difícil a adoção de uma política coerente em relação à língua, em qualquer dos nossos países. À exceção de uns poucos e felizes países onde as circunstâncias da história impuseram uma língua nativa como oficial, todos os Estados africanos foram obrigados a adotar uma língua européia como meio comum de comunicação e canal lingüístico da vida nacional. O governo e a administração, a justiça e, particularmente, a educação, são conduzidos em línguas estranhas a nós. A consequência é que a vida cultural em qualquer nível acima da maioria segue o mesmo padrão. Deixando por ora de lado as considerações sobre o orgulho nacional, fica claro que temos uma organização que nos causa, em algum momento, problemas de natureza prática, principalmente quando a rigidez dessa organização não é acompanhada por um sério esforço de reflexão sobre o tema nos círculos oficiais.<sup>3</sup> A ambigüidade essencial da situação é, então, convenientemente mascarada pelo uso inadequado de termos como "África de língua inglesa" e "África francofônica" — termos que fazem sentido apenas para a minoria de elites escolarizadas que os emprega e que na verdade não tem nenhuma relação verdadeira com o assunto. De qualquer modo, o fato é que, na África, estamos tão longe de atingir um verdadeiro bilingüismo com relação às línguas européias

<sup>3</sup> O absurdo é levado ao extremo nos tribunais de justiça, onde a língua estrangeira é usada mesmo com réus analfabetos. Cf. *The Nigerian Magistrate and the offender*.

— tão longe de uma conexão espontânea, dentro de nossas comunidades, entre a língua européia e as nossas línguas locais — que se pode hoje falar em um real estado de crise nessa organização. Na África, os educadores estão completamente cientes da seriedade do problema trazido pela obstinada utilização das línguas européias no sistema educacional, as tensões que isso ocasiona no processo de aprendizagem e o considerável desperdício do material educativo produzido. O significado sociológico da questão da língua, da forma como ela evolui hoje entre nós, não é animador, pois a língua, de acordo com Pierre van den Berghe, está rapidamente se tornando um fator de divisão entre a nova elite e as massas, e entre os centros urbanos e as comunidades rurais.<sup>4</sup> A elite na África pode ser definida, de imediato, como aquela parte da sociedade que domina amplamente a língua européia, o que a diferencia do resto. A importância da educação de acordo com as linhas européias confere à língua européia uma significância sociológica real. O fato é que as línguas oficiais estão associadas ao sistema formal do Estado e as engrenagens da administração, mas, em praticamente qualquer outro nível, elas permanecem estrangeiras, quase que totalmente divorciadas dos verdadeiros centros de vida e de expressão locais.

• Existe uma espécie de dupla alienação para o africano implicado nessa situação. Para o africano escolarizado, em particular, existe um contínuo estranhamento, que vem da cultura tradicional, causado por um sistema educacional conduzido na língua européia e duplicado pela impossibilidade de uma assimilação bem sucedida da cultura daquela língua, em escala significativa. O africano escolarizado que se sente completamente à vontade tanto em sua cultura tradicional quanto na cultura européia é, de fato, uma raridade. A grande maioria de nós se encontra em uma sombria região

<sup>4</sup> BERGHE, Pierre van den. Les langues européennes et les mandarins noirs. *Présence Africaine*, n. 68.

de ambigüidade cultural e lingüística; o fato pode não estar sempre presente em nossa consciência, mas está lá, indiscutivelmente, e com reais implicações tanto sociológicas quanto psicológicas. Para o africano não escolarizado, certamente a situação não é menos difícil. Há, para ele, o estranhamento real do sistema moderno, sua desvantagem no sistema socioeconômico que valoriza o domínio da língua européia.<sup>5</sup> E, no contexto global da vida nacional, existe a descontinuidade que é determinada paralelamente à língua. As culturas tradicionais continuam a se expressar nas línguas locais, enquanto a nova cultura está sendo elaborada nas línguas européias.

As implicações de tudo isso para a literatura são claras. O escritor africano que usa o inglês ou o francês precisa, primeiro, calcular o problema da disparidade entre o seu material africano e o seu meio de expressão. O equilíbrio que ele deve atingir entre a qualidade particular de sua imaginação e a língua em que ele é obrigado a se enquadrar é difícil de ser alcançado, e não há dúvidas de que muitos escritores em potencial se frustram por causa desse problema. Não devemos deixar que o sucesso de escritores como Achebe, Soyinka, Armah — do lado dos falantes de inglês —, e ainda Senghor, Birago Diop e U. Tamsi, nos façam esquecer esse fato.<sup>6</sup>

Mais sério ainda é o divórcio entre a escrita africana em línguas européias e o público africano. Grande parte dessa escrita não é acessível ao público africano, mesmo o escolarizado.<sup>7</sup> Qualquer estudo sério de literatura africana nas escolas é dificultado pelo problema da língua.<sup>8</sup> A delicadeza da prosa de Armah e a intensidade de seu simbolismo, para citar um exemplo, estará sempre distante de todos que não

<sup>5</sup> Uma situação que Ousmane Sembene evidenciou no livro *Le mandat* e ainda no filme realizado por ele a partir do romance.

<sup>6</sup> No artigo "The problem of language in African writing" (*African Literature Today*, n. 3), B. I. Chukwukere demonstra o problema comparando o sucesso de Achebe com o fracasso de Cyprian Ekwensi.

aqueles poucos africanos que tiveram a chance de adquirir grande e continuada familiaridade com a língua inglesa, necessária à apreciação de tais qualidades. Em nossa situação atual, tal familiaridade é algo difícil de acontecer numa escala geral. Assim, no momento, nossos escritores estão percebendo que seu público se encontra num lugar diferente daquele onde estão as raízes do seu pensamento.

Os problemas que a questão da língua coloca para a criação literária são talvez mais evidentes no reino do drama. Numa peça africana escrita em língua européia, a cisão entre forma e conteúdo aparece em todos os níveis. O dramaturgo africano que coloca uma língua européia na boca de seus personagens está em sérias desvantagens em relação ao romancista. É perfeitamente possível, para o romancista, criar um diálogo que ignore as demandas da apresentação realista. A arte de Achebe, por exemplo, consiste em nos fazer acreditar na língua de seus personagens, e ele só consegue fazê-lo porque não temos de confrontá-los fisicamente. Por outro lado, o dramaturgo tem de contar com o fato de que seus personagens terão uma presença real diante do público e de que, no palco, a falta de naturalidade da língua deles será mais evidente. Ele terá que ganhar nossa confiança por meio de um esforço de linguagem muito maior que o do romancista. E não me lembro de nenhum dramaturgo africano que tenha sido bem sucedido nesse esforço de recuperação de linguagem.<sup>7</sup> Além disso, no drama, temos toda a questão da produção cênica: problemas de pronúncia, inteligibilidade e outros, que a forma "silenciosa" do romance não apresenta, certamente aparecerão no palco. Uma peça africana em inglês ou francês, a menos que trabalhe com o mínimo de vida africana que essas línguas carregam, padecerá sempre do divórcio entre a realidade africana e a língua européia.

<sup>7</sup> Cf. CLARK, J. P. The legacy of Callban. *Black Orpheus*, v. 2, n. 1.

Em suma, o problema está no fato de que, não obstante a intimidade do escritor africano com a língua européia, existe sempre uma pressão sobre ele, além das demandas normais da criação artística, para que ele diminua a distância entre o mundo africano e a língua européia. A questão aqui não é se um africano pode escrever bem em inglês ou francês — temos bastante evidência de que essa questão já está resolvida —, mas se, nas atuais circunstâncias, o trabalho que ele produz terá um sentido para seu público africano. Enfim, o que está em cheque, aqui, é o papel da literatura no processo cultural, em uma situação onde algumas das melhores mentes criativas estão operando em um veículo essencialmente estrangeiro para a grande maioria de seus conterrâneos. Se a literatura deve ter algum papel em nossas vidas coletivas no presente, esse papel não poderá ser claro nem efetivo enquanto essa literatura permanecer atrelada às línguas européias.

### III

A complexidade do problema se torna bem mais evidente quando passamos de sua constatação e análise para a busca de soluções. Não haverá nenhuma, a menos que estejamos preparados para abandonar um bom número de perspectivas, sendo a primeira a própria idéia de África. O problema seria muito mais simples se pensássemos em termos das línguas de origem dos diversos povos da África: teríamos, assim, a literatura iorubá, a literatura akan, a kikuiu, a zulu, e assim por diante. O problema é que a maioria de nós que recebemos uma educação não se define, ao menos conscientemente, nesse nível. Há também a implicação política, que combina com essa visão dos fatos. E, não importa quão artificial sejam nossas fronteiras, não se pode negar que uma considerável integração nacional aconteça hoje, uma certa organização comum de vida e valores,

dentro dessas fronteiras. Hoje, os Estados africanos já se apresentam como uma realidade.

Ainda assim, não se pode falar em literaturas nacionais na África, à exceção de um ou dois casos. Não existe uma língua nacional, mas apenas línguas "oficiais", e, até que essas línguas, inglês e francês em particular, tornem-se completamente nossas, tanto no sentido quantitativo quanto no qualitativo, as literaturas nelas produzidas por nossos escritores não serão de inteiro domínio de nosso povo.

Consistirá assim a solução em um puro e simples abandono das línguas européias pelos nossos escritores? Em uma situação onde nossas vidas nacionais são ainda controladas por essas línguas e onde, especificamente, o desenvolvimento da sensibilidade e da inteligência ainda passa por essas línguas, de forma que os escritores em potencial mais provavelmente se inclinarão a essas línguas nas quais foram escolarizados, essa solução parece-me, no momento, impossível. A outra solução seria a adoção de *pidgins*, onde eles existem, como os mais próximos equivalentes a um idioma nacional. Mas essa solução parece-me ainda menos funcional. Os vários *pidgins* que temos hoje ainda não atingiram o estágio de desenvolvimento que possa tornar essa alternativa possível. Caso essa solução fosse adotada, apenas restringiria a expressão do escritor. Existem ainda soluções desesperadas, mas talvez a mais desesperada de todas seja aquela proposta por Soyinka, segundo a qual uma única língua africana seja adotada para a África subsaariana, e que toda a escrita a partir daí seja feita naquela língua.<sup>8</sup>

O resultado de se adotar tal medida seria que, paralelamente, a vida literária ficaria em suspenso, exceto para os escritores competentes na língua escolhida, até que ela fosse assimilada. Além disso, não existe probabilidade de

<sup>8</sup> SOYINKA, Wole. The only answer. Trabalho apresentado na conferência da UNESCO de julho de 1971.

que houvesse um consenso com relação à língua a ser escolhida entre os membros da O. A. U. (da qual Soyinka faz sua sugestão depender) e, sem um consenso, a idéia se torna, de imediato, impraticável.

A natureza desesperada dessas sugestões é resultado do conflito que todos experimentamos, na questão da língua, entre nosso desejo de emancipar a África do domínio das línguas européias e o enraizamento desse domínio em certas áreas significativas de nossa vida contemporânea. No que se refere à literatura, a extensão da anomalia que venho analisando aqui aumenta o sentimento de conflito entre fato e desejo, precisamente porque é aí que sentimos, em sua manifestação mais intensa, a alienação e a ambigüidade cultural criadas pelo nosso passado colonial. Além desse fator subjetivo, existem ainda os problemas práticos que venho mencionando nesta discussão.

Mas a natureza aparentemente intratável do problema também é resultado de outro conflito — entre o fato histórico e a autonomia da arte. Não é por escolha que nossos escritores estão usando as línguas européias, mas por uma questão de necessidade. Para todos eles, a língua na qual escrevem é apenas a língua na qual eles podem escrever, na qual eles podem se expressar com algum grau de adequação. Tanto Achebe quanto Senghor já escreveram justificativas para seu uso do inglês e do francês, respectivamente, e J-P. Clark já tentou argumentar que o escritor africano que usa o inglês está simplesmente fazendo uso de uma herança.<sup>9</sup> Eles são convincentes na medida em que são, todos os três, proficientes na língua em que escrevem. Entretanto, seus argumentos escondem o fato de que, para eles, usar a língua européia não é uma questão de escolha, mas de necessidade. Senghor, fascinado — justificadamente — pela língua

<sup>9</sup> Para conhecer a visão de Senghor, ver o posfácio de *Ethiopiques*, e, sobre Achebe, ver "The African writer and the English language", em *Transition*. O ponto de vista de Clark pode ser encontrado no ensaio já citado.

francesa, como o é, mostra seu ponto de vista quando declara: "Repito, nós não escolhemos. Foi a nossa situação como colonizados o que nos impôs a língua dos colonizadores."<sup>10</sup>

A implicação é que, se ele tivesse podido escolher — se tivesse sido escolarizado em *wolof* ou em *serer* como o foi em francês — provavelmente teria escrito em uma daquelas primeiras duas línguas. Certamente, se a escolha tivesse sido colocada a Achebe, ele teria escrito em *igbo* e não em inglês, e tudo o que ele tem dito sobre a língua inglesa ser capaz de carregar o fardo de sua experiência africana poderia ser tomado, em última análise, como racionalização.

Tudo o que digo não deve ser interpretado como uma condenação do trabalho feito até agora por escritores africanos nas línguas europeias. Ao contrário, não vejo por que deveríamos repudiar suas conquistas apenas com base no fato de que elas são veiculadas em línguas estrangeiras. O que desejo enfatizar é que o artista literário produzirá seu melhor trabalho através do meio que ele melhor dominar — isso é o que constitui a força de escritores como Achebe, Soyinka e Fagunwa, por exemplo, e a inquestionável fragilidade de Amos Tutuola que, como já tive ocasião de mencionar, pode ser admirado apesar de sua língua e não por causa dela.<sup>11</sup>

Contudo, a solução não se apresenta no momento. Existe, penso, uma possibilidade de não se limitar à dificuldade. Devemos partir do pressuposto de que nossas línguas na África continuarão, de maneira geral, a mostrar a força que manifestam hoje — a flexibilidade e a capacidade de adaptação a novas realidades, comuns a outras línguas do mundo. Algumas línguas poderão desaparecer, mas a grande maioria deverá sobreviver e prosperar. Esse pressuposto se

<sup>10</sup> Apud MARKOVITZ. *Leopold Sédar Senghor and the politics of Négritude*, p.62.

<sup>11</sup> Ver "Tradition and the Yoruba writer", trabalho apresentado em um seminário sobre o Iorubá, na Universidade de Ifé, em dezembro de 1969.

faz necessário para a previsão de que nossa presente ligação às línguas européias continuará a ser uma fonte de problemas a menos que tomemos um número de medidas para programarmos um futuro mais harmonioso. Precisamos das línguas européias no momento para operarmos, de forma conveniente, no mundo moderno, mas não precisamos vender nossas almas a elas, tampouco sacrificar nosso futuro cultural às nossas necessidades imediatas.

O exemplo da União Soviética sugere uma saída. É possível restringir o uso das línguas européias e trabalhar arduamente para o completo desenvolvimento de nossas próprias línguas. Desenvolvimento completo, aqui, significa não apenas a dedicação de pesquisá-las, mas também sua integração dentro do sistema educacional. Não pode haver nada mais natural, para uma geração, do que transmitir sua herança de símbolos, imagens e pensamento para outra geração através da língua comum, mas essa é a ordem natural das coisas que o colonialismo distorceu entre nós. No que se refere à literatura, estaríamos dando ao escritor em potencial não apenas a língua natural de seu próprio povo, mas os símbolos que ela carrega. Talvez não exista um caminho mais claro para os recessos íntimos de nossa cultura tradicional que através da literatura oral. O que reivindico, então, é que nossas línguas e suas literaturas sejam abertas aos jovens. Talvez não seja possível fazer algo por cada língua africana, mas cada língua que hoje possui uma razoável área de aplicação deveria encontrar seu lugar no sistema educacional.<sup>12</sup>

Essa abordagem criará uma situação na qual não apenas o escritor africano terá uma chance real nessa questão da língua, mas poderá, também, ao optar pela língua européia, levar para essa língua a cor e a vitalidade de sua experiência que ele teria bem expressado na língua original.

<sup>12</sup> Para uma exposição mais aprofundada do meu ponto de vista, ver "The teaching of traditional African literature", em *The teaching of Ghanaian languages*, Accra, 1969.

Ao formular essa sugestão, minha preocupação é deixar abertos possíveis caminhos por onde, talvez, a história possa levar nosso povo: é perfeitamente possível que vejamos nossa confiança nas línguas européias aumentar, e não diminuir, com o tempo. Podemos, mesmo, ter de direcionar nossa vida internacional de acordo com uma outra língua (possivelmente uma língua do Extremo Oriente). Mas, enquanto valorizarmos nossa própria cultura — e muito de nossa luta pela independência política tem suas bases em tal conscientização — devemos reservar um futuro aberto para nossas línguas, nas quais residem nossa fundamental autenticidade.

• Não obstante todo o seu valor e significado no presente, a literatura moderna em línguas européias poderá perfeitamente, no futuro, ocupar uma posição marginal para nós. Uma nova onda de criatividade literária poderá estar logo a nossa frente, quando então nossas línguas desempenharão seu papel natural — servir de veículo para nossa experiência moderna em cada nível que essa experiência se manifesta.

## Estilo oral<sup>1</sup>

Louis-Jean Calvet

Sou grlô. Eu sou Djeli Mamdou Kouyaté, filho de Bintou Kouyaté e de Djeli Kedian Kouyaté, mestres na arte de contar. Desde tempos muito distantes os Kouyaté estão a serviço dos príncipes Keitá, do reino Mandinga: nós somos os sacos de palavras, somos os sacos que guardam segredos muitas vezes seculares. A arte de contar não tem segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens; por meio da palavra damos vida aos feitos e gestos dos reis diante das novas gerações.<sup>2</sup>

“Os textos autenticamente orais são marcados por uma pontuação ritmada que facilita para o intérprete a memorização e para o público a compreensão”, escreve Maurice Houis,<sup>3</sup> que, mais adiante, a respeito de um provérbio bambara:

ni i yé ntari boflên kónokà ɔ blà kɔlɔn kóno a kó  
án táara jamanikúrá là  
(se você tira um sapo de uma cabaça e põe num pilão, ele diz: fomos embora, para uma nova terra)

propõe que ele seja escrito em “versos claudelianos”, a fim de conservar na escrita seu ritmo oral:

Ni i yé ntari boflên kóno  
kà ɔ blà kɔlɔn kóno  
à kó  
án taara jamanikúrá lá<sup>4</sup>

Assim está colocado o problema da *forma* da tradição oral e da *fidelidade* de sua transmissão, isto é, o problema da memória. Todo contador insiste em dizer que transmite o que lhe foi transmitido,<sup>5</sup> que não inventa nada, etc., e já vimos que, apesar das variantes dos textos, inclusive no repertório

<sup>1</sup> Seleção de extratos e tradução de Sônia Queiroz, a partir de: CALVET, Louis-Jean. *La tradition orale*. Paris: PUF, 1984. (Que Sals-Je?) p. 3, 39-43; 123-125.

<sup>2</sup> D.T. NIANE. *Soundjata ou l' épopée mandingue*. Paris, 1960. p. 9.

<sup>3</sup> HOIUS, Maurice. *Anthropologie linguistique de l' Afrique noir*. Paris: 1971. p. 46.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>5</sup> Ver, por exemplo: FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry*. Cambridge, 1977. p. 53.

de um mesmo contador, a convergência das diversas versões nos leva, por outro lado, a considerar essa afirmação da fidelidade à fonte, pois, se os textos recolhidos nunca são *exatamente* semelhantes, apresentam, no entanto, fortes convergências.

Essa forma do texto oral estaria ligada ao problema das técnicas de memorização, e neste caso as variantes são apenas o indício das falhas de memória? É mais ou menos essa a visão de Henri Davenson, que escreve, a propósito da canção:

De início, a transmissão por via oral está sujeita a deformações muito mais numerosas e profundas do que aquelas a que se expõe a tradição manuscrita. Confusões, lapsos, contra-sensos, nada é menos fiel que a memória: além das lacunas, artificialmente preenchidas mais tarde, ou, ao contrário, das aproximações ilegítimas, junções, acréscimos. Enquanto a escrita obriga o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva lado a lado múltiplas variantes.<sup>6</sup>

Mas o que é apresentado acima como defeito, por um historiador de tradição escrita, de fato é o princípio constitutivo da oralidade. Pois as variantes do texto oral não são traições de uma forma fixa, *ne varietur*, que elas tentariam restituir, elas se inscrevem num certo estilo que, se facilita a memorização, responde também por outras funções – o *estilo oral*.

De fato, a questão não é opor *memorização* a *improvisação*, nem medir o grau de fidelidade de um texto oral, ou, ao contrário, seu grau de divergência, mas antes, perceber que o estilo oral não é um fato exótico ou antigo, que ele vive perto de nós e freqüentemente sustenta algumas de nossas formas cotidianas. Os provérbios, por exemplo, fixados pelo uso, apresentam uma estrutura formal que os aproxima do estilo oral, com ecos fônicos e semânticos. Citemos apenas três exemplos, um de origem francesa – *Qui vivra verra* (*Quem viver verá*), outro italiano – *traduttore*

<sup>6</sup> DAVENSON, Henri. *Le livre des chansons*. Neuchâtel, 1944. p. 82-83.

*traditore* (*tradutor, traidor*), e o último, inglês - *to feed your cold and starve your fever* (*agasalhar seu frio e acabar com sua febre*), nos quais as rimas e aliterações saltam aos ouvidos, assim como os pares semânticos (*feed* "alimentar", "satisfazer"/*starve* "matar de fome", "frustrar", *cold* "frio"/*fever* "febre", *traduttore* "tradutor"/*traditore* "traidor"...). Mas os *slogans*, inventados à medida que os manifestantes desfilam, apresentam com frequência as mesmas características (*Pompidou des sous, CRS SS*, etc.) às quais se acrescentam necessidades rítmicas inerentes à relação obrigatória entre a língua e o corpo em marcha (o *slogan* é escandido com a marcha, e seu número de sílabas, eventualmente ímpar, é sempre reduzido a um número par de unidades rítmicas).<sup>7</sup> Vale dizer que, se estamos aqui na fronteira do que Roman Jakobson chamou a função poética, esta função é muito mais complexa do que se pode imaginar, ela não responde apenas a necessidades estéticas, e os fenômenos formais que acabamos de mencionar constituem ao mesmo tempo uma resposta ao problema da memória (retemos melhor um texto em verso do que em prosa), uma certa pesquisa semântica (em CRS SS as semelhanças fônicas sugerem semelhanças semânticas) e uma pesquisa estética.

Assim, a recorrência de "fórmulas" repetitivas que dão ao texto oral seu aspecto particular não implica de modo algum uma condição passiva do intérprete, pois cada enunciação é ao mesmo tempo uma recriação e uma retransmissão, seja num texto oral, seja numa canção das nossas sociedades, há o estilo do fragmento e o estilo do intérprete, há a história e a maneira de contá-la. Essa variante individual, que pode ser estilística, pode também ser contextual, adaptada a tal evento ou a tal auditório. Assim,

<sup>7</sup> Cf. CALVET, Louis-Jean. *La production révolutionnaire*. Paris, 1976. E também: CALVET, Louis-Jean. *Langue, corps, société*. Paris, 1979.

A. Hampaté Ba observa, a respeito de uma epopéia dos peul, *Kaydara*, que

[...] não se conta *Kaydara* da mesma forma diante das crianças ou dos sábios. Existe um resumo do conto para os ouvintes despreparados, e um esotérico, o qual só é mencionado diante daqueles que sabem da sua existência ou podem compreendê-lo.<sup>8</sup>

É claro que de um gênero a outro, de uma cultura a outra, pode variar o grau de *improvisação* e de *memorização*. Mas o que conta é que o texto de tradição oral está exatamente na convergência desses dois princípios. O intérprete é mesmo esse "saco de palavras" do qual fala o *griô* Mamadou Kouyaté, a memória do povo (o que permitiu a Hampaté Ba dizer que, na África, um velho que morre é uma biblioteca que se queima), mas o intérprete é também um artista, um criador. A forma de seus textos o ajuda a memorizá-los, mas ele sabe enunciá-lo no seu tom, na sua dicção, na sua articulação sintática, para chegar sempre onde ele quer chegar: ele é *jogral*, no sentido medieval do termo.<sup>9</sup>

\*

Alguns leitores, talvez, a partir do título do livro – *A tradição oral* – esperavam encontrar aqui exclusivamente uma análise de textos de tradição oral, do ponto de vista do ritmo, da forma, do conteúdo... E só encontraram um capítulo em sete abordando este problema. É que não se pode confundir *tradição oral* e *literatura oral*, da mesma forma que não se pode confundir sociedade de tradição escrita e literatura ou poesia. A literatura oral é uma forma particular de tratar a herança cultural própria da tradição oral, que diz respeito à sociedade como um todo: a tradição oral engloba, portanto, a literatura oral, mas não poderia se limitar a ela.

Por outro lado, no que concerne à língua, que unifica essas duas noções, trata-se de um campo de pesquisa ainda

<sup>8</sup> HAMPATÉ BA, Amadou. *Kaydara*. Abidjan, 1978. p. 7.

<sup>9</sup> Na Idade Média, o *jogral*, também chamado *trovador*, era um poeta nômade, que recitava ou cantava versos, acompanhado de um instrumento. (N. T.)

inexplorado e que merece que alguém se interesse por ele. As características formais do estilo oral, de fato, talvez dêem uma certa configuração à língua. Quando ouvimos uma epopéia oral em uma língua africana, por exemplo, dizemos que certamente é possível traduzi-la para o francês ou o inglês, mas que seria difícil proferi-la nessas línguas recriando o universo rítmico, fônico, que encontramos na versão original. Esse problema ultrapassa o da tradução, abordado com frequência, pois diz respeito à capacidade que têm certas línguas de veicular uma literatura oral, capacidade que não seria uma qualidade original, mas a marca do estilo oral sobre a língua. Uma vez mais, trata-se aqui de um campo a decifrar/destrinchar, mas podemos encontrar uma boa aproximação nos *slogans*. Quando os manifestantes escandem *slogans*, são obrigados a compor seguindo duas ordens muito diferentes: a ordem lingüística (uma vez que o *slogan* é palavra) e a ordem corporal (uma vez que se escande o *slogan* marchando e, portanto, é preciso respeitar o ritmo binário da marcha). O resultado dessa composição é conhecido: a língua do *slogan* é muito particular (estilo "telegráfico", ausência de artigos, e, por vezes, de verbos, e vemos aparecer na sua forma fônica oposições de duração e acentos tônicos, que não existem na fonologia da língua. O sintagma *Mitterrand président*, por exemplo, poderia ser um título de matéria de jornal, e nesse caso ele seria lido de acordo com as regras da fonologia do francês. Mas trata-se de um *slogan* que é escandido a partir do modelo seguinte:  $\omega'_\omega'$ , isto é, através de uma seqüência de duas breves e uma longa, a longa sendo, além disso, tocada por um tempo forte (poderíamos assim notar esta estrutura da seguinte forma: ddd ddd). Como não falamos por meio de *slogans*, essas características formais permanecem marginais nas línguas de tradição escrita, mas seria interessante procurar saber se as línguas de tradição oral não são *formadas*, em certa medida, pelo estilo oral, e se o acento tônico, por

exemplo, não tem tendência a desaparecer, na medida em que a escrita se impõe numa cultura.

\*

Citamos sempre o provérbio latino que diz que as palavras desaparecem e apenas os escritos ficam. E toda a nossa reflexão nos mostrou que as sociedades de tradição oral se organizam em torno de um certo tipo de comunicação para responder a um duplo problema: como preservar a memória social e como transmiti-la? A partir daí, o provérbio em questão aparece claramente como produto de uma tradição escrita, e tudo o que dissemos da tradição oral desmente isso. Aqui, as palavras permanecem, *verba manent*.

# A palavra na sabedoria banto<sup>1</sup>

Alexandre von Saenger

A palavra corta, fere, modela, modula. A palavra perturba, enlouquece, cura ou simplesmente mata. Ela eleva ou abaixa segundo sua carga, ela excita ou acalma a alma. Provérbio banto

Gosto de encontrar meu amigo N'Zamba K. Afri Ku Nyeng, esse sábio banto, na sua ampla residência nos arredores de Paris. Afri, como o chamamos na intimidade, é um verdadeiro banto.<sup>2</sup> Chefe incontestável da pequena comunidade do Zaire que vive nos arredores de Paris, ele lidera um clã de umas sessenta pessoas e alguns sábios. Tudo isso em pleno final do século 20, a uns 50 minutos de Paris. Verdadeira memória viva de sua etnia, ele sabe contar com frases lentas e curtas, entrecortadas por longos silêncios, a história de seu povo.

Eu me lembro de uma tarde de outono, à luz de um forte fogo de lareira, em que Afri, cercado de alguns amigos, lembrou o papel essencial e regulador que exerce o uso dos vocábulos e das emoções veiculadas pela Palavra.

O artigo que se segue é, pois, o resultado das notas tomadas nesses encontros. Não sendo um antropólogo, só posso restituir os ritos oratórios dos bantos da maneira como me foram contados por meu amigo Afri, não sendo capaz de analisar todo o seu alcance antropológico.

Apesar de ter realizado diversas viagens à África, nunca estive com os bantos. Minha experiência limita-se, pois, a encontros mágicos, repletos de sonhos e de deslocamentos, junto ao meu amigo banto, em Paris.

<sup>1</sup> Tradução de Sônia Queiroz, a partir de: SAENGER, Alexandre von. La palabre dans la sagesse bantou. Paris: 1988. Disponível em: <http://www.avs-philo.org/bantou.php>. Acesso em: 27 de abril de 2005.

<sup>2</sup> Os bantos formam uma etnia [mais exatamente um grupo lingüístico] cujas línguas - eu deveria talvez dizer dialetos [!] - são de origem nígero-congolesa. A área banto se estende em sua maior parte ao sul de uma linha que vai do monte Camarões, no Atlântico, à embocadura do rio Tana, no oceano Índico.

Afri, depois de ter lido este artigo, me disse que a sabedoria dos antigos bantos é bem mais vasta, bem mais rica. "Nunca se esqueça das sábias palavras do maliense Amadou Hampâté Bâ, que dizia que, na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que se queima."

- "Seu texto está bom" me disse ele. - "Mas é apenas um começo. Para evitar que as bibliotecas se queimem, seria necessário escrever - no local e na nossa língua - a história das tradições do nosso povo. Você não pode, nessas poucas linhas, dar conta do gênio de uma civilização milenar, como a civilização banto."

Ele tem razão. Falemos da Palavra banto, designada *palavre*, vocábulo que vem do espanhol *palabra*. Em decorrência de um mal-entendido, a linguagem coloquial preservou dessa origem espanhola apenas o aspecto mais folclórico. Digo um mal-entendido porque foram os primeiros espanhóis que, ao desembarcarem na África, no séc. XV, descobriram essas reuniões intermináveis que duravam às vezes o dia inteiro. Eles teriam reagido dizendo: "Os negros fazem *palabres*", isto é, palavras inúteis. É preciso lembrar que eles não entendiam a língua dos negros o suficiente para acompanhar os debates e apreciar a Palavra no seu devido valor.

Além disso, o dicionário atribui ao vocábulo *palabre* diversos sentidos, em geral muito fantasiosos, quando não pejorativos, por exemplo: "interlocução com os indígenas nos países exóticos", "discussões intermináveis e inúteis", "discursos que acompanham as negociações com os chefes na África negra", "interlocuções com autoridades indígenas", "presentes oferecidos a um rei negro da costa africana para cair em suas graças" ou ainda "interlocução com um chefe negro ou dos negros entre si", misturando-se assim mito e lenda, sem relação com a realidade etnológica.

A Palavra é, junto aos bantos, uma instituição muito complexa. É ela que regula a vida social e comunitária. Engloba tantos aspectos da vida cotidiana, que seria muito difícil encontrar uma boa definição para ela. Sendo a um só

tempo expressão das crenças religiosas e a mais elevada de todas as instituições sociais e políticas, a Palavra banto é também, e essencialmente, uma espécie de tribunal de júri.

De certo modo, pode-se comparar a Palavra com o que são, na França, as negociações entre o governo, as organizações patronais e os sindicatos, para preservar a paz social. Seria necessário talvez acrescentar a essa comparação um pouco da Grécia antiga: isto é, as grandes assembleias públicas (a ágora) durante as quais eram tomadas as decisões concernentes ao funcionamento e aos negócios da cidade. Mas esse é apenas o aspecto puramente social da Palavra. Entretanto, é a sua dimensão espiritual, isto é, essa instância onde se formam, por meio da Palavra, os conceitos socioculturais forjados por gerações de anciões que nos interessa no momento.

### **A Palavra: quando e por quê**

A vida social dos bantos é de tal forma perpassada pela Palavra que seria impossível estabelecer uma lista exaustiva de situações em que ocorre.

As pessoas se reúnem para a Palavra em todas as etapas importantes da vida do grupo social: escolha do chefe, cooptação dos notáveis, entronização do chefe do povoado, redistribuição das terras, iniciação das crianças, casamento, divórcio, para obter a fertilidade do solo e a abundância de caça, julgar os infratores, resolver uma desavença, etc...

As ocasiões de Palavra são tão numerosas na vida do indivíduo que todo o grupo ficaria bloqueado se não se hierarquizassem as causas das Palavras para limitar os participantes.

Dessa forma, existem Palavras que dizem respeito a uma região inteira (às vezes a dezenas de povoados: por exemplo, na ocasião de um incêndio na mata, para decidir sobre a distribuição da caça), há Palavras limitadas a um só

povoado, Palavras que só interessam à tribo ou mesmo somente a um clã.

O indivíduo banto nasce e morre com a Palavra. Na verdade, ele é assunto de sua primeira Palavra quando ainda não passa de um embrião na barriga da mãe.

De fato, tão logo uma moça em idade de procriar se julgue grávida pela primeira vez, ela deve comunicar o fato à sua avó ou a uma mulher sábia do clã. Seja casada ou não, ela é obrigada a dizer o nome de todos os rapazes com os quais manteve relações sexuais. Este é, aliás, um acontecimento que um rapaz jamais esquece: a primeira vez em que foi denunciado por uma moça.

A primeira Palavra da qual o indivíduo é assunto diz respeito, portanto, à sua filiação. Os mais velhos do clã é que vão decidir sobre a paternidade, designando, de acordo com critérios que só eles conhecem, a qual das pessoas citadas pela moça caberia a paternidade do futuro bebê...

Da mesma forma, a Palavra vai decidir se a moça deve se casar ou não com o rapaz designado pai. Se ela já é casada, as famílias de seus outros "namorados" dirigem uma condenação simbólica ao marido para exorcizar o passado da moça. Os outros rapazes renunciam assim publicamente a qualquer pretensão de paternidade e a novamente assediar a moça...

Durante a gravidez, a mulher e o bebê serão assunto de numerosas pequenas Palavras secretas no âmbito da família, para preparar o parto, rezar para que um ancestral se reencarne no bebê, preparar o clã para receber bem o novo elo de uma corrente que une o visível ao invisível.

O nascimento é sempre ocasião de Palavra, sobretudo quando o parto é difícil, o que, segundo os costumes bantos, traduz a cólera dos ancestrais, um mal-entendido na família ou, ainda, o fato de que a mãe teria ocultado uma parte do seu passado.

Voltando à Palavra, é preciso ainda notar que, segundo as crenças dos bantos, Deus mandou o homem à terra para que ele seja feliz e viva em paz com seus semelhantes. É importante observar que as crenças bantos não buscam uma Redenção após a morte. É na terra que é preciso criar o paraíso, por meio do amor e da fraternidade.

Esta é, segundo a cosmogonia banto, a condição colocada ao homem por Deus, para que este volte à terra. Em síntese, entende-se que Deus delegou seus poderes a nossos ancestrais por meio da sua língua mágica, mas esses ancestrais, com a finalidade de desafiar o Criador e dominar o mundo, teriam se recusado a ensinar essa língua e transmitir assim os mesmos poderes à sua descendência, o que rompeu a corrente que unia os homens entre si, antes de tudo, e em seguida os unia a Deus.

Então Deus, que vivia com os homens na Terra, deixou-a para ir viver no Céu. O sopro provocado por sua cólera e seu deslocamento é que, como se conta, teria desencadeado a catástrofe cósmica da qual falam todas as cosmogonias e durante a qual o homem perdeu a memória e a língua divina.

O fato de as crenças bantos não pregarem a Redenção no Além talvez explique por que a morte não é considerada, entre os bantos, como um fenômeno natural.

Um homem não pode adoecer, sentir-se mal, ter dificuldades em casa ou no trabalho, por exemplo, sem a intervenção de algum mau espírito.

Portanto, o fato de um homem estar doente, a caça ser infrutífera ou a colheita ruim, traduz sempre um desacordo com os deuses e os ancestrais, um equilíbrio rompido com as forças da natureza ou um desentendimento no clã ou no grupo de modo geral.

Segundo a filosofia geral, nada de mau pode acontecer ao clã ou a um de seus membros, na medida em que todos são unidos e adotam uma conduta de respeito à "lei dos ancestrais". A lei dos ancestrais é aquela que a criança

aprende à época da sua iniciação, um conjunto de máximas, de provérbios e de axiomas cujo simbolismo lhe é explicado pelos mais velhos. Os velhos, que, na tradição banto, são a sombra dos ancestrais.

Os ancestrais foram juntar-se a Deus. Eles nos aparecem em sonhos, falam conosco e cuidam de nós, do vale da felicidade eterna de onde eles vêm ao mundo sob formas diversas.

A cada etapa da vida, por ocasião de qualquer problema grave, cabe à Palavra determinar o que no comportamento de cada um de seus membros pôde ofender os ancestrais. Quando ela não busca ou não diz respeito ao restabelecimento de um equilíbrio que se acredita ter sido rompido, a Palavra pode caracterizar-se como um tipo de culto de ação de graças.

Procede-se, pois, ao inventário de tudo o que os ancestrais legaram de bom ao grupo: bebês, chefes valentes e de grande probidade, uma colheita abundante, etc. Os velhos interpretam para os mais jovens todos esses favores do céu, que são sempre a expressão da concórdia que reina no seio da comunidade, convidam-nos à tolerância e lhes oferecem uma espécie de curso de moral social e religiosa (por ocasião, por exemplo, de um acontecimento feliz: casamento, festa, nascimento, caça).

### **Dimensão espiritual da Palavra**

Quando um homem vê sua prece atendida, isso se dá essencialmente não graças a seu culto, à sua liturgia, suas cerimônias, seus ritos, seus sacrifícios ou seus encantamentos, mas sobretudo graças às suas convicções e suas crenças profundas. A força da criação se manifesta em todo o mundo, independentemente da latitude ou da longitude.

Acredita-se com um fervor muito grande entre os bantos que tudo o que acontece na nossa vida está

predeterminado. Pois não há efeito sem causa, o banto não acredita no destino. O que há é apenas o desconhecido. Mas, com o conhecimento das leis do Universo, dos grandes princípios cósmicos, das verdades fundamentais da vida, os bantos acreditam que se pode reduzir a parcela de imprevistos na existência e mesmo dirigir o curso dos acontecimentos.

Para bem compreender as maravilhas que faz a Palavra, é preciso saber que, entre os bantos, todas as crenças e todos os cultos aos deuses ou aos ancestrais têm por fim salvaguardar a concórdia, a coesão, o harmonia e o equilíbrio no grupo social para afastar a doença, a morte e todos os espíritos do mal.

A harmonia e a concórdia não se concebem, entre os bantos, sem a paz com os deuses, os ancestrais, os homens e todas as forças da natureza e do cosmos. Essa harmonia permite ao homem adquirir o domínio das diferentes forças que regem a vida no universo. Ainda que o homem não possa mudar a natureza nem as leis, ele pode se servir das correntes e das forças contra as quais nós lutamos permanentemente para transformar o modo humano como ele vive.

Apesar do aspecto social, administrativo ou político que por vezes ela adquire, a Palavra é antes de tudo uma oração. Por seu ritual, ela é uma permanente lembrança do laço de sangue que une todos os membros do grupo, para construir, na paz e na concórdia, um futuro comum.

Durante esse culto e ao final dele, todo o grupo é levado a se refundir num mesmo molde para simbolizar essa primeira matéria que o criador amassou e a partir da qual modelou o ancestral primordial comum.

### **Sublimação do verbo criador**

A Palavra é o Verbo que em todas as cosmogonias está na origem da criação, o Verbo que estava no Criador, o Verbo

que era o Criador. Segundo a cosmogonia banto, Deus criou o mundo com a palavra, a saliva e o sopro. Prosseguindo Sua obra, Ele tomou um pouco de terra, cuspiu sobre ela, fez uma pasta sobre a qual soprou, pronunciando palavras mágicas, para criar o homem.

Com esse sopro, o Criador transmitia ao homem uma parte de sua própria vida. O homem seria assim o prolongamento de Deus, da mesma maneira que a mão é o prolongamento do braço. A mão só pode, ou só deveria fazer o que o braço lhe manda fazer. Assim, o Criador está em tudo que o homem faz. Falar é, particularmente, um ato divino, a palavra sendo o maior dos atributos que o Criador teria doado ao homem.

Assim como se diz de modo simbólico que Adão era iniciado pelo próprio Deus, a cosmogonia banto mostra o Criador mergulhando o ancestral primordial num profundo sono para lhe ensinar uma língua mágica. Essa língua, a língua falada por Deus, lhe dava o poder de agir sobre os animais, as plantas e as pedras. Em suma, o poder de dominar o reino animal, o reino vegetal e o reino mineral, pois a palavra e o vocábulo nessa língua são carregadas e imantadas de uma força cósmica.

A Palavra é, entre os bantos, o que faz com que o homem seja o coroamento da natureza. Ela dá a ele não somente o poder sobre qualquer coisa, mas ainda o domínio dos fenômenos cósmicos. A Palavra é, pois, uma sublimação da palavra. Saber encontrar o vocábulo secreto, o vocábulo justo, o verbo que assim se torna criador, encontrar a justa medida do sopro, emití-lo com as ondas e as vibrações necessárias para apaziguar os espíritos dos vivos e dos mortos. A Palavra faz de cada vocábulo um verbo criador da unidade, da paz e da fraternidade no clã.

Um verbo que dá ao homem um poder infinito, um verbo que é sagrado e cuja sabedoria banto recomenda não usar em demasia, durante a Palavra, quando não se tem

nada a propor para o bem do grupo em geral, de uma família ou de um indivíduo em particular. Aqui, falar não é considerado como o simples fato de emitir sons para comunicar na vida cotidiana, para trocar mercadorias, notificar ordens ou expressar amor ou amizade.

Durante a Palavra, a palavra deixa o domínio do vulgar para tornar-se um verdadeiro condensador de energia. É um som mágico. Pois, quando alguém pronuncia certas palavras, em público ou reservadamente, em certas condições, é levado a agir com a potência do Criador.

Benze-se ou se amaldiçoa o filho com saliva, batendo fortemente no peito para fazer vibrar cada vocábulo. Também se reprime a cólera batendo fortemente no peito, prendendo a respiração, para que não escape nenhum sopro de seu ser. A criança banto aprende bem cedo por meio de canções que:

A palavra é tudo. Ela corta, ela fere, ela modela, ela modula. Ela perturba, ela enlouquece, ela cura ou simplesmente mata. Ela eleva ou abaixa segundo sua carga, ela excita ou acalma as almas.

### **Princípios e técnicas da Palavra**

O que caracteriza a Palavra, quando ela funciona como tribunal, é que não há jamais vencedor nem vencido. A regra é que é preciso conseguir que todos digam a mesma coisa, com os mesmos vocábulos.

O objetivo da Palavra, nunca é demais repetir, é restabelecer ou cuidar da harmonia e a concórdia que fazem com que desça a bênção de Deus sobre a comunidade. A Palavra e sua filosofia são baseadas em princípios a um só tempo simples e sagrados.

Sua técnica é a repetição. Repetir permanentemente o que os outros já disseram: analisar, buscar o sentido oculto dos vocábulos, seu simbolismo e sentir suas vibrações, tendo de responder a uma questão para bem mostrar que não há mal-entendido entre os oradores. Considera-se que àquele que esquece ou deixa de repetir o que disse o orador

precedente falta maturidade ou sangue frio ou ainda não tem a consciência tranqüila.

Os outros princípios da Palavra são, por exemplo, que: "Os homens são todos bons", (o que quer dizer que é preciso tentar compreender seus vocábulos e não julgá-los); "por sua natureza, um homem não pode fazer mal conscientemente a um outro"; (o que subentende que só pode ter brotado ali por algum espírito do mal); "a verdade, se ela existe, é a mesma para todos"; "freqüentemente, expressamos a mesma verdade utilizando vocábulos diferentes"; "ninguém jamais está inteiramente sem razão, da mesma forma que ninguém jamais tem completa razão", etc...

Assim, os sábios que ocupam lugar de juízes não julgam ninguém. Seu papel se limita a conduzir todo mundo a exprimir a mesma verdade com os mesmos vocábulos. Levar cada um a reconhecer seus erros, sem humilhação para um nem vitória para o outro, no caso de um conflito entre pessoas.

### **Os oradores institucionais**

Aproximando dos contos e dos mitos criados pelos homens em latitudes diferentes, observam-se numerosas constantes e estereótipos que têm um conteúdo iniciático evidente.

Num dado momento da história, o herói, seja ele branco, amarelo ou preto, perde-se num lugar misterioso e inacessível. Quer se trate de uma floresta virgem, de um deserto ou do ventre de um animal lendário, o efeito procurado é freqüentemente o mesmo. Ele deve se distanciar da comunidade, fazer a experiência do isolamento e da alteridade, superar provas difíceis, enfrentar o perigo do labirinto para sair dele ileso e se ver dotado de poderes que não possuía ao entrar.

Somente após ter dominado o espírito, o lugar mais insidioso e o mais sombrio, é que o homem pode ascender à condição de iniciado, aquele que sabe e que, em virtude

disso, pode. Este é o caminho que seguem os "oradores institucionais" da Palavra, como eu os chamo aqui.

A primeira qualidade que se exige dos oradores institucionais da Palavra, dos anciãos, dos juizes e dos sábios, é uma capacidade de escutar a toda prova, a fim de ser capaz de fazer as perguntas necessárias quando for necessário; facilidade para falar e para fazer falar. Eles passam, para chegar a esse estágio, por uma iniciação especial e muito particular. Voltaremos a esse ponto.

Quando ela não é espontânea, o que acontece com frequência, a Palavra propriamente dita se prepara com três dias de antecedência. Os juizes, os sábios e os anciãos se consultam, trocam argumentos e tentam encontrar no passado, na natureza ou pelo sonho, exemplos ou sinais que permitam resolver a crise.

O passado lhes fornece uma espécie de jurisprudência, o sonho carrega conselho, enquanto que na natureza podemos encontrar um laço místico com a realidade do momento. Durante esses três dias que dura o ritual da Palavra, eles tentam entrar em contato com todas as forças místicas do cosmos.

Para chegar a esse estágio, durante esses três dias eles se abstêm de qualquer relação sexual, se alimentam moderadamente, falam pouco, mas, por outro lado, bebem muito e fumam folhas alucinógenas para provocar visões e sonhos relacionados com os problemas do grupo.

Entre os bantos, considera-se o sonho como um fenômeno da maior importância. Ele é ao mesmo tempo a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar. Isso explica, aliás, o lugar que ocupam a orientação e a provocação dos sonhos na iniciação desses homens de exceção.

Em sua condição de grandes iniciados, esses juizes, os sábios e os anciãos que se preparam assim são os únicos habilitados a tomar a palavra durante o ritual. Considera-se

que eles possuem um conhecimento justo das coisas, dos sentimentos e dos fatos. Eles entraram no mundo do conhecimento e possuem um saber que lhes confere um domínio sobre-humano de si mesmos, dos homens e da sociedade. Eles aprenderam os mistérios maiores: o nascimento, a morte, a vida e a essência de todas as coisas da terra e do cosmos.

A iniciação a que eles são submetidos ensina quatro ordens de coisas:

- As forças ocultas do homem.
- As forças ocultas da natureza.
- A energética divina.

- E, enfim, uma psicologia teórica e fenomenismo que abarque não somente o estudo da alma, a utilização prática das energias que lhe são próprias, mas ainda e sobretudo o conhecimento do seu destino inteiro, desde sua origem, sua passagem pela terra, e sua vida póstuma.

Esse ensinamento tem por objetivo levar esses grandes iniciados a descobrir verdades que, explicando diferentes enigmas do universo, do homem e mesmo de Deus, acalmam as angústias metafísicas sobre o destino do universo e trazem paz interior.

Uma paz interior da qual ele necessita para prosseguir sua busca por um caminho onde adquirir poderes ocultos suscetíveis de mudar o curso das coisas, de agir sobre sua própria pessoa, sobre seus próximos e sobre o mundo. Conhecer as leis da vida já significa dominar a matéria da vida, diz-se.

### **A Palavra**

Quando acontece enfim o grande dia, o povoado se reúne sob a árvore da Palavra. As mulheres são em geral as primeiras a chegar. Depois os jovens iniciados, os mais jovens seguem o movimento. Em seguida chegam os queixosos e os acusados, em seguida os tios, os anciãos (que não são os últimos, para

deixar claro que não estão cedendo seu lugar aos mais jovens que eles), e enfim os sábios e os juízes.

O próprio lugar onde se desenrola habitualmente a Palavra é um condensador cósmico. A árvore da Palavra é uma árvore sagrada e uma força misteriosa habita esse espaço. Talvez seja a simples lembrança de todos os velhos sábios que realizaram rituais naquele lugar, mas ele sempre se distingue do lugar tradicional da Palavra, qualquer coisa que inspira o recolhimento. Até mesmo as crianças sentem de maneira intuitiva que não devem brincar sob a copa dessa árvore.

Os critérios que determinam a escolha da árvore da Palavra são um segredo que só os mais iniciados conhecem. Certos povoados novos devem recorrer a iniciados vindos de muito longe para ajudá-los a escolher sua árvore da Palavra.

O que se diz a respeito é que os velhos escolhem essa árvore após um sonho bem claro, quando a lua se encontra a um certo nível de sua evolução ou por ocasião de um eclipse do sol ou da lua. É uma escolha que se faz em geral para pelo menos meio século. É raro acontecer de se mudar de árvore antes que a primeira escolhida tenha morrido.

É em torno dessa árvore que se constrói o povoado. Mas o que significa, de fato, um lugar onde os homens se exaltam, se sentem impulsionados para a prece e buscam se reconectar com o invisível? Por que as crianças e mesmo os adultos têm medo de passar sozinhos perto dessa árvore, sobretudo à noite? Ali realmente se vêem os ancestrais reunidos à noite, como se afirma?

A Palavra, em todas as ocasiões, sempre começa pela saudação do mais velho a toda a assembléia, as saudações às forças visíveis e invisíveis e pela invocação dos espíritos por meio de um ritual acompanhado por todos em silêncio e no recolhimento.

Em seguida vem uma longa, muito longa recitação dos anciãos, que se alternam ou se juntam em coro, diante da

assimbléia reunida. Nas grandes causas, esse recitar, alado, cantado ou às vezes acompanhado de mímica, evoca a criação do mundo, depois a criação do ancestral freqüentemente místico, fundador da tribo, redelineia-se a genealogia das grandes famílias do clã, evocam-se os grandes feitos que marcaram a vida e a história do grupo, que sempre esteve unido para enfrentar todos os sofrimentos etc... O que é uma forma muito hábil de lembrar que, aconteça o que acontecer, todos são filhos de um ancestral comum e que um laço de sangue indestrutível os une a todos, quaisquer que sejam os problemas que possam nos opor ocasionalmente.

Seguem-se as oferendas aos ancestrais: a bebida, que é derramada na terra e nozes de cola. Eventualmente e segundo a gravidade da ordem do dia, mata-se um galo cujo sangue é derramado no chão. Em seguida, esse galo será preparado pelos iniciados do sexo masculino, segundo um ritual secreto, e servido durante a refeição de reconciliação da qual só participam os iniciados.

Como sinal de união (a despeito dos problemas) o ancião serve-se um copo de vinho<sup>3</sup> do qual ele derrama a metade no chão, bebe a outra metade e serve o resto da cabaça aos juizes, aos sábios e aos outros anciãos que bebem no mesmo copo, como sinal de paz e de boas-vindas sob a árvore da Palavra.

Antes de lembrar a razão da convocação da Palavra, ela lembra a unidade de todos e a crença de todos nos mesmos valores fundamentais: o respeito às leis dos ancestrais, a

<sup>3</sup> Trata-se aqui, provavelmente, de bebida alcoólica feita de brotos de palmeira, que os europeus designam como vinho ou vinho de palma, certamente tomando como referência o vinho, feito de uvas. O artigo "Literatura oral e oralidade escrita", de Mineke Schipper, publicado neste caderno, menciona diversas vezes a bebida, que aparece na literatura do nigeriano Amos Tutuola, já no título de um dos seus romances, *O bebedor de vinho de palmeira*, traduzido para o português e publicado no Brasil pela Ed. Ática, em 198-. A bebida aparece também, sob a designação de *sura*, em língua chisena, no romance *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto, editado no Brasil pela Nova Fronteira, em 1995. (N. T.)

coesão, a unidade e a fraternidade de todos os membros da assembléia.

Os representantes da acusação tomam a palavra para saldar a assembléia, oferecer alguns presentes (em geral vinho, nozes de cola) em sinal de respeito, antes de expor sua versão dos fatos que conduziram à Palavra. Fala-se em linguagem simbólica muito complicada, incompreensível para os não iniciados, usam-se parábolas e máximas que sintetizam a sabedoria e as crenças religiosas do grupo.

Todas as intervenções são entrecortadas de cantos rituais que em geral contêm um ensinamento ou lembram um fato semelhante. Até os melhores oradores às vezes se permitem ensaiar alguns passos de danças rituais. Os velhos falam de seus sonhos, interpretam-os, os juízes escutam todos os delegados envolvidos e pouco a pouco surge uma linha geral que orienta a condução e a conclusão da causa.

Como já disse, o papel desses anciãos, mas sobretudo dos juízes, não é julgar. Eles devem ajudar as partes opostas a encontrar elas próprias a solução do problema: dizer a mesma verdade com os mesmos vocábulos, sem humilhação para um nem vitória para o outro. Quando se trata de curar ou de encontrar as causas dos sofrimentos de um membro do clã, os anciãos se contentam em lhe fazer perguntas, até que ele mesmo reconheça publicamente a falta que cometeu para merecer o que padece.

Se o mal provém de um feitiço, o feiticeiro do povoado encontrará o culpado e a Palavra vai fazer a reconciliação dos dois homens. Pois só se faz feitiço contra alguém que já nos fez mal, voluntariamente ou em decorrência de um mal-entendido.

É próprio da Palavra. Não há vencedor nem vencido. Trata-se de reconciliar e não de dividir. Cada um deve dar um pouco do seu para fazer triunfar a fraternidade. Estejam certos, é praticamente impossível esgotar um assunto como a Palavra, que abarca todos os aspectos da vida comunitária

entre os bantos. A Palavra termina em geral por uma espécie de compensação daquele que foi lesado e com o pagamento de uma multa aos anciãos pelo tempo que eles passaram reconciliando as partes ou administrando os negócios públicos.

Toda Palavra se encerra com um ritual de purificação. Todo mundo lava as mãos em sinal de reconciliação.

Depois disso, agradece-se uma vez mais aos anciãos, os juízes e aos sábios, novamente se rendem homenagens aos ancestrais que inspiraram os velhos, e todo o mundo é convidado (cada um segundo seu nível de iniciação ou por faixa etária) a compartilhar a refeição e as bebidas da reconciliação e da paz reencontrada.

Geralmente a festa continua até muito tarde da noite, ao ritmo dos tambores, com bebida alcoólica, em meio a uma nuvem de poeira e de fumaça alucinógena.

# O significado da literatura em culturas orais<sup>1</sup>

Ruth Finnegan

A literatura oral é um dos modos como os limbos foram capazes de formular seus pontos de vista em relação à condição humana, num esquema reflexivo e cuidadoso. Esse aspecto é enfocado aqui numa análise detalhada, no contexto de uma questão recorrente: se o fato de possuir ou não a tecnologia da escrita constitui uma divisão básica das culturas humanas.

Quando se quer fazer uma distinção entre sociedades ou períodos históricos diferentes, um dos critérios comumente usados é o do letramento. Em particular, quando se quer evitar as conotações de "primitivo", "não-civilizado", "aborígene", tende-se a elaborar descrições em termos de "não-letrado" ou "pré-letrado". Certamente, outras características também são levadas em consideração (particularmente a tecnologia), mas a presença ou ausência da escrita é cada vez mais destacada.

Se o letramento for considerado marca fundamental da distinção entre dois tipos basicamente diferentes de sociedade, então é relevante examiná-lo mais a fundo. Será que o não-letramento traz conseqüências para os modos de pensar? Os não-letrados *ipso facto* pensam diferentemente dos letrados? Se for assim, quão significativas são essas diferenças? Em vista do uso constante do letramento como critério de diferenciação, esta é uma questão que precisa ser encarada de modo mais direto do que o usual.

Uma resposta comum a essa questão é que a presença ou ausência da escrita é absolutamente crucial para a qualidade do pensamento em dada cultura. Assim, na visão

<sup>1</sup>Tradução de Ana Elisa Ribeiro, revisão da tradução de Márcio Dionísio, a partir de: FINNEGAN, Ruth. Literacy versus non-literacy: the significance of "literature" in non-literate cultures. In: \_\_\_\_\_. *Literacy and Orality: studies in the technology of communication*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. cap. 4, p. 59-85.

do Diretor-Geral da UNESCO, René Maheu, a humanidade pode ser dividida em dois grandes grupos, sendo a diferença entre eles aparentemente atribuível ao letramento: "aqueles que dominam a natureza, compartilham as riquezas do mundo entre si e saem em busca das estrelas" e "aqueles que permanecem acorrentados à sua pobreza irrefutável e à escuridão da ignorância"<sup>2</sup>. Somente com o estabelecimento da alfabetização em massa é que "a libertação e o avanço da humanidade" se tornam possíveis, além do fim da "escuridão na mente dos homens"<sup>3</sup>. Outro exemplo: um livro recente de Talcott Parsons representa a escrita como um "divisor de águas" na evolução social, "o foco da evolução decisiva para além do primitivismo"<sup>4</sup>, e é quase um lugar-comum falar da "revolução" ocorrida pela invenção ou adoção da escrita.

Esse tipo de abordagem é reforçado pela aparente associação entre não-letramento e iletramento. Tende-se a associar o último a um indivíduo ou grupo que fracassou na tentativa de dominar as habilidades da cultura geralmente aceitas, sendo, assim, excluído da herança cultural de seus contemporâneos, sem ter nada de seu para pôr no lugar. É fácil deduzir que um tipo de imagem similar se aplica a culturas não-letradas, em que todos ou a maioria da comunidade não possuem modos escritos de comunicação. Além disso, todos incorremos facilmente em um hábito mental que postula que aqueles aparentemente muito diferentes de nós necessariamente têm menos sabedoria, menos sensibilidade para as belezas ou tragédias da vida – e por isso devem, forçosamente, ser considerados, no mínimo, como se pensassem de forma diferente. Esse tipo de percepção também nos torna aptos a abraçar uma visão que coloca as sociedades não-letradas e seus habitantes no outro

<sup>2</sup> UNESCO. *Word congress of ministers of education on the eradication of illiteracy*, p. 29.

<sup>3</sup> UNESCO. *Word congress of ministers of education on the eradication of illiteracy*, p. 40; 82.

<sup>4</sup> PARSONS. *Societies*, p. 26. Edição brasileira: *Sociedades: perspectivas evolutivas e comparativas*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1969.

extremo de um grande abismo, separando-as de culturas mais familiares que se baseiam na palavra escrita.

Um fator importante que tende a reforçar essa visão é uma aparente conseqüência do não-letramento: a falta de literatura. À primeira vista parece óbvio que indivíduos e sociedades que não possuem escrita também não possuem literatura e tudo o que ela implica. Em outras palavras, não têm acesso àquela parte da cultura que normalmente consideramos como uma das mais valiosas de nossa herança intelectual e, talvez, o principal meio pelo qual podemos expressar e aprofundar o ponto de vista intelectual e artístico da humanidade. Se em sociedades "primitivas" o acesso a esse meio e às suas riquezas, de fato, não existe, então é difícil não concluir, como Maheu, que há mesmo uma divisão básica entre comunidades "primitivas" e "civilizadas" e que isso é, portanto, um fato a ser levado em conta em qualquer reflexão sobre diferentes modos de pensamento.

Neste texto, pretendo examinar essa visão sobre a aparente ausência de literatura e suas conseqüências para o pensamento em culturas não-letradas. Será verdade que o rótulo "não-letrado" necessariamente significa "sem literatura"? Ou até mesmo se alguma forma rudimentar análoga à literatura puder ser encontrada, será talvez uma literatura de tipo fundamentalmente diferente da literatura escrita? Será que isso levaria a crer, então, que as sociedades podem ser divididas em dois tipos radicalmente diferentes com base no desenvolvimento intelectual e estético - a distância entre elas sendo aquela do letramento e seu corolário, a literatura? Quais são as implicações para alguns dos aspectos mais intangíveis do pensamento, como autoconsciência, distanciamento ou investigação intelectual?

Há, é claro, grande número de possíveis conseqüências do letramento que podem ser discutidas<sup>5</sup>. No entanto, a existência de literatura (escrita) é uma das primeiras que

<sup>5</sup> Ver GOODY & WATT. *The consequences of literacy.*

vêm à mente e é a única que pretendo discutir aqui. Diferentemente das possíveis conexões do letramento com, digamos, atividades bancárias, administrativas ou burocráticas, suas implicações para a literatura são de relevância direta para a questão dos "modos de pensar" – pelo menos no contexto de nossa visão comum da literatura como expressão e como modeladora do pensamento.

### **LITERATURA, escrita e não-escrita**

Será que só encontramos literatura de fato em sociedades letradas? Em outras palavras, deve a literatura ser sempre *escrita*? Aqueles que foram criados numa sociedade que, como no mundo ocidental contemporâneo, pressupõe forte associação entre letramento e literatura vão se sentir inclinados a responder afirmativamente. Naturalmente, tendemos a favorecer as associações e formas que conhecemos – especialmente se combinarmos essa tendência com certa ignorância a respeito de outros povos.

Entretanto, vale a pena considerar tanto os vários períodos da história quanto as várias sociedades recentes e contemporâneas que existiram, em larga medida ou até mesmo completamente, sem a palavra escrita. O período e a área em que se considera a escrita como o principal modo de comunicação artística e intelectual são relativamente pequenos. Quando se olha além dos nossos próprios horizontes imediatos, é claro que há muitas outras possibilidades. Alguns grupos são, ou têm sido, completamente ágrafos – como, por exemplo, os aborígenes australianos, os esquimós, os habitantes das ilhas polinésias (tão famosos pelas riquezas de sua arte verbal) e alguns povos ameríndios e africanos. Outros ainda, basicamente não-letrados, têm vivido à margem da cultura letrada e têm sido, até certo ponto, influenciados por ela: pode-se citar partes da savana da África ocidental, onde se conheceu a escrita e a cultura árabe (e em algumas áreas eles tornaram-

se bem conhecidos), embora grande parte da comunidade tenha permanecido não-letrada; ou áreas da Ásia em contato, mas não impregnadas, com as influências chinesa e indiana. Outros povos – como na Irlanda e na Etiópia antigas, partes do norte da África contemporânea ou a Europa medieval – possuíam literatura definida e uma classe literária cujas composições eram amplamente difundidas por meio da oralidade para as massas não-letradas. Isso projeta o tipo de situação da Grécia clássica, da Índia ou da China tradicionais ou, até mesmo, o passado não tão remoto da Europa, onde a literatura escrita era aceita como a mais elevada forma de expressão, mas, ainda assim, para muitas pessoas o acesso a ela só poderia se dar pela palavra falada ou encenada. Aqui e em vários lugares, ainda que percebamos que a tradição estabelecida e respeitada é a da escrita, a literatura oral continua sendo uma arte viva e há constante interação entre formas orais e escritas. Quando pesquisamos essas diferentes possibilidades, começamos a entender quão limitada é a experiência de mundo da literatura impressa e da alfabetização em massa – a realidade que somos inclinados a pressupor como a forma natural para a qual todas as outras devem tender.

Até agora, poucos que consideraram este caso e outros similares negariam que tais culturas possuem, no mínimo, algo paralelo àquilo que denominamos literatura. É verdade que suas formas não são escritas, mas em vários outros aspectos elas parecem comparáveis àquilo que conhecemos como literatura. Comunidades não-letradas têm, por exemplo, o que tem sido descrito como lírica, panegírico poético, canções de amor, narrativas em prosa ou drama.

A diversidade de formas possíveis nessas culturas orais pode ser mais bem ilustrada com alguns exemplos. Apresentamos aqui a abertura de um poema de 450 linhas em homenagem a Shaka, o grande rei e guerreiro zulu do século XIX. A dicção figurativa e evocativa torna o poema obscuro

para leitores de outras línguas, mas alguma coisa do seu tom ainda pode ser mantida na tradução.

Dlungwana filho de Ndaba!  
O feroz da brigada Mbelebele  
Que espalhou devastação entre os grandes kraals.  
De forma que até ao alvorecer as cabanas estavam viradas.  
Ele que é famoso quando se senta, filho de Menzi,  
Ele que, ao contrário da água, bate mas não é batido,  
Machado que ultrapassa os outros em seu fio;  
Shaka, temo em dizer que ele é Shaka,  
Shaka, ele é o chefe dos Mashobas,  
Ele, do apito estridente, o leão;  
Ele que, armado na floresta, é como um louco,  
O louco que é visto na frente de todos os homens.  
Ele, que caminhou exausto pela planície que vai para Mfene;  
O voraz de Senzangakhona,  
Lança que é vermelha até o cabo...<sup>6</sup>

E há, ainda, a canção da garota yukagir, do norte da Sibéria:

Quando nossos campos se separaram  
Eu cuidei dele  
Ele é alto como um freixo da montanha  
Seus cabelos cobrem seus ombros  
Como negros rabos de esquilos.  
Quando ele desapareceu  
Deitei-me na barraca.  
Oh, quão longo é um dia de primavera!  
Mas a noite chegou  
E por um buraco na lona da barraca  
Vi meu amor chegando.  
Quando ele entrou  
E olhou para mim  
Meu coração derreteu  
Como a neve ao sol.<sup>7</sup>

Ou o lamento de um caçador nas ilhas ocidentais da Escócia, em gaélico moderno:

Estou há muito na ilha cercada por ondas e os pássaros permanecem na praia. Bem, assim eles podem ficar para sempre, perdi o caçador

<sup>6</sup> COPE. *Izibongo*, p. 88.

<sup>7</sup> TRASK. *The unwritten song*, v. 2, p. 125. Também citado por JOCHELSON. *Peoples of Asiatic Russia*, p. 224.

armado que poderia abater o cervo marrom para tirar a foca cinza da crista de uma onda.<sup>8</sup>

É tentador continuar indefinidamente com exemplos similares de literatura não-escrita. Há as elegias dos dyaks do mar do Norte de Bornéu, os mitos profundamente significativos dos winnebago americanos, canções satíricas de Moçambique, a poesia de amor da Somália ou "a melhor poesia épica dos tempos modernos... dos kara kirghiz, pastores que habitam tendas nas montanhas Tien Shan"<sup>9</sup>. Mas talvez o que se disse já tenha sido suficiente para mostrar que podemos abordar, no mínimo como análogas à nossa literatura, as formas não-escritas de milhões de povos ao redor do mundo, hoje e ontem, que não usam a escrita.

### **Será que a arte oral é literatura?**

Poderia-se argumentar, entretanto, que essas formas análogas à literatura em sociedades não-letradas (e até mesmo talvez semi-letradas) são literatura apenas em certos aspectos e não o são essencialmente literatura, no sentido que emprestamos ao termo. As diferenças podem ser tão importantes quanto as semelhanças. É, portanto, válido discutir um pouco mais os tipos de expectativa que temos com relação à literatura e se estas se aplicam às sociedades não-letradas. Tudo o que diz respeito ao que vem a ser "literatura" é, com certeza, assunto controverso e inacabado que, evidentemente, não pode ser coberto aqui em sua totalidade. É relevante, no entanto, mostrar alguns pontos óbvios e do senso comum que viriam à cabeça da maioria das pessoas que considerassem o assunto.

Uma função óbvia que tendemos a associar à literatura é a de expressão intelectual. Para alguns isso parece inclusive constituir a sua essência. A literatura transmite algumas verdades percebidas e expressas pelo poeta em

<sup>8</sup> ROSEN, formulaic composition in Gaelic oral poetry, p. 7.

<sup>9</sup> CHALICECK, The distribution of oral literature in the Old World, p. 89.

termos de compreensão para sua audiência – não necessariamente, uma descrição detalhada de um ponto de vista que possa ser compreendido em termos simples, mas como forma de expressão que pode ser reconhecida como tendo sua própria verdade interior. Como disse Aristóteles, no que se refere aos termos que ainda influenciam nossas atitudes em relação à literatura hoje, ela é uma representação da realidade e expressa o que é em sua totalidade.

Isso pode, certamente, não ser tudo o que demandamos da literatura – mas é uma expectativa comum que temos dela. Se é assim, é fácil ver como qualquer afirmação de que povos não-letrados não possuem literatura, no sentido que estabelecemos, nos leva a uma visão de que o pensamento desses povos é restrito. Ligada a isso está a velha imagem do “primitivo” como um ser emocional, próximo da natureza, incapaz de se distanciar e ver as coisas de forma intelectual. E, realmente, se não há nenhum meio letrado pelo qual possam expressar e comunicar suas idéias sobre a natureza do mundo e dos seres humanos, isso afeta profundamente seu modo de pensar.

Na verdade, um exame do que tem sido chamado de literatura oral de grupos não-letrados mostra que essa afirmação está longe de ser justificada. Quando alguém lê – ou melhor, ouve – alguma das formas literárias orais em certos contextos, não se pode deixar de admitir que a expressão das idéias e do entendimento não depende, necessariamente, da escrita. Os épicos de Homero – tomando um exemplo bem conhecido – seriam aceitos por todos (incluindo Aristóteles) como esclarecedores de nossos conhecimentos sobre o homem e sobre o universo por meio literário; e já é largamente aceito que esses poemas foram compostos *oralmente*, e não originalmente na forma escrita<sup>10</sup>. Ou tomemos como exemplo o problema da

<sup>10</sup> Cf. KIRK. *The language and background of Homer*.

composição poética transmitida pela imagem de uma pescaria em um curto poema esquimó:

Eu me pergunto por que  
Minha futura canção que eu gostaria de usar,  
Minha futura canção que eu gostaria de compor,  
Eu me pergunto por que ela não vem?  
Foi em Sioraq, num buraco, no gelo onde eu pescava,  
Eu podia sentir aquela pequena truta na linha,  
E então ela se foi,  
Eu fiquei em pé, balançando.  
Mas por que é tão difícil? eu me pergunto<sup>11</sup>

Ou ainda um poeta ewe, da costa ocidental da África, fala de um homem que perdeu os parentes para a morte. Mas, enquanto lamenta o destino, ele também expressa sua coragem e seu comentário a respeito da condição humana.

O último remanescente, o último a ir embora:  
Uma divisa de fronteira e eu me levanto.  
Se eu fosse um posto de divisa  
No limite de uma fazenda,  
Eu me ergueria  
Para o lado e me libertaria.  
O que não pode ser amaldiçoado tem que ser suportado,  
Algumas pessoas se prendem tolamente  
a doenças que não podem prevenir.  
Você que debocha da perda de um meu parente,  
Conhece a vontade do Destino?<sup>12</sup>

Há outro problema em considerar a literatura oral como uma forma de expressão intelectual que envolve a questão do "distanciamento" artístico. Um aspecto da expressão literária é, com certeza, o sentido de afastamento que ela, de alguma forma, implica, de maneira que, até mesmo quando o poeta e seu público estão emocionalmente envolvidos, existe também um sentimento de distanciamento, como se fosse a universalização de um tópico ou problema específico, a transmissão de um tipo de comentário afastado. Pode-se dizer que esse tipo de afastamento e perspectiva podem não ser prontamente atingidos na literatura oral quando o poeta é

<sup>11</sup> RAS JUSSEN. *The netsilik Eskimos*, p. 517.

<sup>12</sup> ADAM MORTTY citado por BEIER. *Introduction to African literature*, p. 4.

melamente um membro de sua própria audiência: por exemplo, quando um contador de histórias africano apresenta sua narrativa para um grupo com o qual já passou o dia e constituído predominantemente de seus próprios vizinhos e parentes. Pode ocorrer de o autor não mascarar essa intimidade, não colocar a palavra escrita entre o poeta e o público.

Há, no entanto, várias maneiras pelas quais o mesmo tipo de distanciamento através da página escrita pode ser alcançado em contextos não-letrados. Em primeiro lugar, a situação de um contador de história de uma vila não é a única, nem mesmo o tipo mais comum de literatura oral. Há várias situações, tanto em grupos totalmente não-letrados quanto em semi-letrados, em que se encontra poetas e contadores profissionais. Muitos vagueiam de um lugar a outro, atuando para públicos diversos, como, por exemplo, os modernos trovadores mouros<sup>13</sup>, os cantores de louvor dos haussá do Norte da Nigéria<sup>14</sup>, os menestréis profissionais e os contadores de sagas entre os tártaros das estepes longínquas da Ásia<sup>15</sup>, ou os primeiros poetas irlandeses<sup>16</sup>. Outros ainda se destacam defendendo posições particulares ou reconhecidas habilidades poéticas que os levam para longe de suas platéias. Há os bardos oficiais dos reis zulus<sup>17</sup>, os poetas pastores tohunga da Polinésia<sup>18</sup> (ou a elite intelectual altamente treinada de Ruanda<sup>19</sup>). Mesmo na ausência de tais especialistas, podem existir instrumentos que aumentem o efeito de distanciamento das formas literárias. Tem-se chamado a atenção para a forma como várias histórias africanas preferem manter seus personagens sob a forma de animais a falar diretamente sobre, por exemplo, os pequenos

<sup>13</sup> Cf. NORRIS. *Shinqiti folk literature and song*, p. 51-65.

<sup>14</sup> SMITH. The social functions and meaning of Hausa praise-singing, p. 38-39.

<sup>15</sup> CHADWICK. *The growth of literature*, v. 3, p. 174.

<sup>16</sup> KNOTT. *Irish classical poetry*, p. 8; FINNEGAN. *Early Irish kingship*, p. 184.

<sup>17</sup> COPE. *Izibongo*, p. 27; FINNEGAN. *Oral literature in Africa*, p. 83-84.

<sup>18</sup> CHADWICK. *The growth of literature*, v. 3, p. 443.

<sup>19</sup> KAGAME. *La poésie dynastique au Rwanda*, p. 21.

defeitos e virtudes das pessoas comuns. Isso tem claramente o efeito de deslocar a narrativa da realidade pela escolha de seu próprio cenário. Como disse Evans-Pritchard quando escreveu sobre as histórias de aranha dos azande sudaneses, "as formas animais poderiam ser comparadas às máscaras no drama grego ou medieval"<sup>20</sup>. Outra idéia similar pode ser estabelecida sobre o elemento da fantasia que sempre entra nas histórias ou os ornamentos musicais que às vezes as acompanham. Ou ainda, a ênfase na autoridade – "Nós aprendemos isso por meio de nossos ancestrais" – pode ser tomada não tanto como uma atribuição literal de origem, mas como outra maneira de elevar a composição acima de um nível comum de comunicação. Não foram apenas os antigos gregos que usaram máscaras para encenar suas peças diante de platéias predominantemente não-letradas: o mesmo costume de mascarar os atores e, assim, adicionar uma dimensão de distância entre eles e o público ocorre também nas performances dramáticas de grande número de povos não-letrados. Nas fantasias de espírito-das-águas dos pescadores kalabari do Sudeste da Nigéria, por exemplo, as máscaras servem para disfarçar os atores e, com as associações religiosas das peças, ajudam a gerar o "distanciamento psíquico"<sup>21</sup>.

Nesses casos, é verdade, a audiência ainda está cara a cara com o ator. Mas é fácil esquecer que, só em um período relativamente curto da história, a disseminação por meio da palavra escrita tem sido o veículo aceito para a comunicação literária. Tanto no mundo clássico quanto no medieval, a oralidade (até mesmo de formas previamente escritas) era o meio aceito – e isso não nos leva a admitir que a arte verbal transmitida por esse meio era, conseqüentemente, carente do distanciamento artístico da "literatura". Tampouco há

<sup>20</sup> EVANS-PRITCHARD. *The Zande trickster*, p. 25-26.

<sup>21</sup> HORTON. *The kalabari Ekine society*, especialmente p. 103. Esse artigo sugere vários dos pontos discutidos aqui.

alguma razão para pressupor que isso seja consequência *necessária* da transmissão oral em sociedades totalmente não-letradas. Em todos esses casos a natureza especial do literário como algo distinto da comunicação comum fica clara para os ouvintes pelas convenções reconhecidas – seja quando essas têm a ver com a posição, aparência ou vestimenta do poeta, as fórmulas verbais, uma linguagem poética especial ou o embelezamento da linguagem verbal e da música. A própria expressão de um sentimento em forma literária mesma implica um tipo de afastamento. Tome-se, por exemplo, a irônica canção de dança dos tikopian das ilhas do Pacífico Ocidental, um comentário sobre o fariseísmo religioso dos convertidos. O poeta se afasta da situação imediata para comentar ironicamente:

Minha casa é má,  
Eu moro na escuridão;  
Minha mente é escura  
Por que não abandono isso?

É bom que eu morra  
Morra com a mente  
Daqueles que moram na escuridão.  
Práticas estúpidas às quais tenho me prendido,  
Deixe-as soltas e acabam caindo.<sup>22</sup>

É claro que para algo ser aceito como literatura em certo lugar (e a apreciação *local* é que é relevante aqui) não é preciso apoiar-se apenas na convenção específica da página impressa.

Se fosse assim, pensaríamos na literatura enquanto condição para o florescimento de um pensar intelectual e discernente, e seria difícil ver qualquer grande divisão entre as sociedades que usam e as que não usam a *escrita* para a expressão literária. No uso da literatura como meio de expressão das idéias, não há nada radicalmente “diferente” nas sociedades não-letradas – assim como não há nada mágico na escrita. Nesse aspecto, a escrita é como os meios

<sup>22</sup> FIRTH. *We the Tikopia*, p. 44.

orais na medida em que ambos podem ser utilizados de várias maneiras – para o literário e para o não-literário, para iluminar e para obscurecer. Assim, quando lidamos com sociedades letradas, semi-letradas ou totalmente iletradas, sempre há a oportunidade de suas literaturas moldarem e refletirem a cultura que as formam e as seguem.

As conseqüências da questão comumente levantada sobre a existência de uma diferença básica, nos modos de pensar, entre o ocidental e o não-ocidental (ou entre culturas industrializadas e não-industrializadas) são claramente significativas. As sociedades não-letradas, longe de serem radicalmente diferentes por não possuírem qualquer meio de pensamento comparável à nossa literatura, muito pelo contrário, não parecem mesmo possuir diferenças essenciais com relação a nós a esse respeito. É fato que sua literatura pode, às vezes, ser menos especializada, menos fixada à invariabilidade verbal da palavra escrita, mais presa a ocasiões específicas. Mas essas são questões de grau e não afetam necessariamente as funções da literatura como expressão do pensamento. Os indivíduos, tanto em sociedades letradas quanto em não-letradas, crescem imersos em uma atmosfera na qual formas literárias existem para moldar os pensamentos, aguçar o entendimento e prover um meio pelo qual se possa transmitir as idéias e a filosofia. Em alguns casos, há espaço para a formação especializada na composição e na divulgação da literatura oral – a “escola de aprendizagem” dos maori<sup>23</sup>, por exemplo, o treinamento em poesia em Ruanda<sup>24</sup>, o treinamento profissional e o exame público dos cantores épicos do Uzbequistão<sup>25</sup>, as escolas drúidas dos gauleses de César<sup>26</sup> ou, posteriormente, as escolas bardas na Irlanda<sup>27</sup>. Mas,

<sup>23</sup> BEST. *The maori school of learning*; CHADWICK & K. *The growth of literature*, v. 3, p. 459.

<sup>24</sup> KAGAME. *La poésie dynastique au Rwanda*, p. 24.

<sup>25</sup> CHADWICK & ZHIRMUNSKY. *Oral epics of central Asia*, p. 330.

<sup>26</sup> CÉSAR. *De bello gallico* 6, 14.

<sup>27</sup> KNIGHT. *Irish classical poetry*, p. 43; DILLON. *Early Irish literature*, p. 73, 19; J.F. BOWEN. *Primitive song*, p. 427.

mesmo indivíduos em sociedades sem quaisquer instituições formais não deixam de ter uma oportunidade de obter educação literária em sentido mais amplo. As crianças akan, na região da floresta ocidental africana, crescem ouvindo poesia falada, cantada e entoada, assim como a poesia verbal especial para cornetas e tambores e um imaginário recorrente de provérbios<sup>28</sup> enquanto, um pouco mais para o oeste, os iorubá são expostos, desde o nascimento, a uma "linguagem tonal saturada de metáforas que, em sua forma mais comum de prosa, não está longe de ser música pela impressão auditiva que dá, tem produzido grande variedade de arte falada características desses povos"<sup>29</sup>. Na Iugoslávia, os futuros cantores absorvem, desde crianças, a complexa arte oral das canções épicas: "a canção narrativa é um fato que as acompanha desde o nascimento: sua técnica é da posse dos mais velhos e elas se tornam herdeiras dela"<sup>30</sup>. E, mesmo recentemente, em partes do oeste da Irlanda, onde se fala gaélico, existe a força oral intelectual dos famosos "círculos literários em torno da fogueira", que têm oferecido deleite intelectual para os que não têm acesso à literatura escrita<sup>31</sup>.

Não é mais possível, portanto, aceitar a velha imagem do "primitivo" (ou do não-letrado) como inconsciente e alienado, incapaz de contemplar o mundo com afastamento intelectual, uma imagem transmitida a nós (talvez inconscientemente) por meio de nossas associações desses atributos à falta de letramento e, por conseguinte, imaginamos, de literatura. Em alguns aspectos pode-se até alegar que os indivíduos, em várias sociedades não-letradas, tendem a estabelecer até mais conhecimento com a literatura enquanto crescem do que os das sociedades ocidentais

<sup>28</sup> NKETIA. Akan poetry.

<sup>29</sup> BABALOLA. *The content and form of yoruba ijala*, p. V.

<sup>30</sup> LORD. *The singer of tales*, p. 32.

<sup>31</sup> DELARGY. *The Gaelic story-teller*, p. 192.

modernas. Como Phillpotts argumenta num livro sobre a literatura Islandesa,

É tão óbvio que a impressão torna o conhecimento acessível para todos, que estamos inclinados a esquecer que ela também torna o conhecimento muito fácil de evitar... Um pastor numa casa islandesa, por outro lado, não poderia deixar de passar suas tardes ouvindo o tipo de literatura que interessava ao agricultor. O resultado é um grau de cultura realmente nacional como nenhuma outra nação de hoje foi capaz de alcançar.<sup>32</sup>

De maneira parecida, habitantes de uma vila africana ou habitantes de uma remota ilha no Pacífico – ou membros das cortes medievais no mesmo sentido – não podem escapar da experiência de ouvir letras de música, ou histórias, ou sagas durante toda a vida. O impacto dessa literatura, admita-se, influenciará sua perspectiva futura sobre a vida e sua percepção do universo social, natural e humano ao seu redor.

### **A arte da literatura oral**

Há outro ponto importante que ainda pode nos fazer questionar a similaridade subjacente às literaturas oral e escrita: a percepção de outra faceta da literatura sobre a qual ainda não se disse muito, o que poderia ser chamado de sua função de expressão – expressão estética em geral e, em particular, a visão individual e sua necessidade de criar. Se não pudermos provar que a “literatura oral” tem alguma relevância nessa esfera – ainda que obscura – então devemos admitir que, para toda a sua contribuição para as questões intelectuais, ela não passa de, em essência, apenas um meio limitado e insuficiente relativo ao que alguns consideram como o mais valioso aspecto da literatura.

Há várias noções bastante apreciadas sobre a natureza do não-letrado e das culturas “primitivas” que podem parecer sustentar essa visão de sua “literatura”. Embora poucas ou

<sup>32</sup> PHILLPOTTS. *Edda and saga*, p. 162-163, apud GOODY. *Literacy and traditional societies*, p. 60.

nenhuma dessas afirmações possam ser aceitas pela maior parte do meio acadêmico hoje – pelo menos na forma mais extrema – elas tendem a permanecer no fundo de nossas mentes. Para avaliar a significância estética da arte oral, torna-se necessário discuti-la diretamente.

Primeiramente, há a idéia de que a literatura *oral*, justamente por ser oral, é passada palavra por palavra através das gerações. Hoje há alguns casos em que – parece – isso realmente acontece (apesar de acontecer mais provavelmente através dos anos do que das gerações), mas, de modo geral, a característica mais marcante da oralidade, em contraste com a literatura escrita, é sua variabilidade. Há muito pouco do conceito de exatidão verbal típico das culturas que dependem da palavra escrita, particularmente a impressa. Por sua natureza, a literatura oral é mutável: não pode ser checada de acordo com uma referência escrita padrão, e o artista/compositor está consciente da necessidade de falar mais, de acordo com o que sua audiência demanda, do que esteja preocupado com um protótipo remoto. Essa faceta da literatura oral aparece, por exemplo, numa descrição recente da arte de contar histórias feita no Quênia:

Cada pessoa vai contar a mesma história de forma diferente, já que ela tem que contá-la de forma pessoal e não fazer apenas uma repetição mecânica do que foi ouvido ou narrado antes. Ela não se torna apenas uma “repetidora”, mas também uma compositora “criativa” de cada história... A trama da história e a seqüência de suas partes principais continuam as mesmas, mas o narrador tem que prover o recheio para o esqueleto. Isso ele vai fazer na escolha das palavras, na velocidade do recitar, nas imagens que usa, na variação de sua voz, nos gestos que faz com o rosto e as mãos e na maneira como vai cantar ou meramente recitar as partes poéticas... O narrador põe sua personalidade nas histórias, conseqüentemente, faz delas sua própria criação única.<sup>33</sup>

Depoimento similar pode ser encontrado na famosa discussão feita por LORD (1968a) sobre o processo de

<sup>33</sup> MBITI. *Akamba stories*, p. 26-27.

composição dos poetas iugoslavos. Esses cantores criam longos e coloridos épicos por composição e disseminação completamente orais. É verdade que as fórmulas e seqüências podem ser tiradas de formas convencionais, mas cada poema, quando apresentado em ocasião específica, é único – produto daquele cantor em particular. Passagens como a que segue são cheias de motes tradicionais e, ao mesmo tempo, têm o tratamento individual do poeta.

O bei preparava-se em sua torre branca,  
E cingia seu cinto e armas,  
E preparou seu garanhão castanho de costado largo.  
Colocou nele suas armas e enfeites,  
Clamando a Alá ele montou seu animal,  
E dirigiu-o pela planície,  
Como um coelho atravessou a planície,  
Como um lobo percorreu as montanhas...  
E então convocou os jovens:  
"Tragam-me mesa e papel para escrever!  
Eu tenho que mandar cartas  
Para reunir os ornamentados convidados do casamento."  
Desde o princípio do mundo,  
O jovem sempre obedeceu ao mais velho.  
Trouxeram-lhe mesa e papel para escrever.  
Veja o velho homem! Ele começou a escrever cartas.  
Mandou a primeira a Mustajbey  
Para os generosos Lika e Ribnik,  
E então disse ao bei...<sup>34</sup>

Tais passagens, e os poemas bem mais longos que as contêm, não são imutáveis. Como diz Lord,

Qualquer canção, em particular, fica diferente na boca de cada um de seus cantores. Se considerarmos isso em um único cantor, através dos anos nos quais ele a canta, veremos que cada apresentação foi diferente em diferentes estágios de sua carreira... Os grandes temas e a canção são semelhantes. Seu aspecto formal e seu conteúdo específico estão sempre mudando.<sup>35</sup>

O mesmo tipo de descrição é dado por Radlov sobre a composição entre os kara kirghiz das estepes asiáticas. Aqui, mais uma vez, o menestrel improvisa a canção de acordo

<sup>34</sup> LORD, *The singer of tales*, p. 59 e 86.

<sup>35</sup> LORD, *The singer of tales*, p. 100.

com a inspiração do momento. É verdade que ele se baseia em motivos já bem testados (ou "elementos formativos"), mas imprime sua personalidade neles e nunca recita uma canção exatamente da mesma forma.

O procedimento que o menestrel improvisador utiliza é exatamente o mesmo do pianista. Assim como o último junta em uma forma harmoniosa diferentes seqüências rápidas conhecidas por ele, transições e motivos escolhidos de acordo com a inspiração do momento, e assim inventa o novo com o antigo que lhe é familiar, da mesma forma trabalha o menestrel com os poemas épicos... O menestrel pode utilizar em seu cantar todos os elementos formativos... de muitas maneiras diferentes. Ele sabe como representar uma mesma imagem com algumas poucas pinceladas. Pode descrever de forma mais completa, ou pode entrar em uma descrição bem detalhada com plenitude épica... A quantidade de elementos formativos e a habilidade de juntá-los são a medida do talento do menestrel.<sup>36</sup>

Na literatura oral não há, portanto, necessariamente qualquer requisito de que o poeta reproduza literal e perfeitamente versões "tradicionais". Em culturas não-letradas e semi-letradas encontramos a mesma mistura, comum na literatura escrita, entre o que é convencional (ou "tradicional") e a inspiração pessoal de cada poeta.

É fácil sair desta para a idéia oposta, segundo a qual se a literatura oral não é passada para frente palavra por palavra, então é aleatória, espontânea, talvez curta e crua, e, certamente, sem um fazer artístico estudado e deliberado – "mera improvisação". Se for assim, essa arte verbal é presumivelmente muito diferente do que consideramos literatura. Na verdade, muitos pesquisadores da literatura oral têm comentado sobre o uso de técnicas e estilos complexos. É fácil mencionar os conhecidos casos dos hexâmetros e dos epítetos homéricos, ou as formas e fórmulas da poesia anglo-saxônica e da primeira poesia inglesa – todos, aparentemente, desenvolvidos oralmente. Há inumeráveis exemplos menos conhecidos: os complicados

<sup>36</sup> RADLOV. *Proben der Volksliteratur der türkischen Stausme und der dsungaritschen*, v. 5, p. XVI ss. apud CHADWICK & ZHIRMUNSKY. *Oral epics of central Asia*, p. 222-223.

padrões rítmicos que, junto com elaboradas técnicas tonais, dão forma à poesia iorubá não-metrificada na África ocidental<sup>37</sup>, os longos poemas de exaltação dos zulu, com uso estudado de paralelismos e aliteraões e rico estilo figurado<sup>38</sup>, as sutis exigências tonais dos poetas efik<sup>39</sup> ou a arte cuidadosa dos longos épicos orais do século XX na Iugoslávia<sup>40</sup>. Ainda há as convenções formais precisas da poesia somali, em que a aliteração é o recurso mais impressionante – a regra de que, em cada hemistíquio do poema, pelo menos uma palavra tenha que começar com determinada consoante ou vogal.

As regras de aliteração são muito rígidas no sentido de que apenas as consoantes iniciais idênticas são consideradas como aliteraões... e substituições por sons similares não são admissíveis. Todas as vogais iniciais contam como aliterativas entre si e novamente este princípio é muito estritamente observado.

A mesma aliteração é mantida em todo o poema. Se, por exemplo, o som aliterativo de um poema é uma consoante g, em todos os hemistíquios haverá uma palavra começada com g. Um poema de cem linhas (duzentos hemistíquios) conterà duzentas palavras começando com g...

Enquanto (alguns) poetas acham as restriões da aliteração um obstáculo intransponível, homens com verdadeiro talento encantam suas platéias com seu poder de expressão, inabaláveis pela rigidez da forma.<sup>41</sup>

Também do outro lado do mundo, nas ilhas ocidentais do Pacífico, encontramos, nos poemas dos habitantes da ilha Gilbert, "claras pedras preciosas de dicção, polidas e repolidas com cuidado carinhoso, de acordo com os cânones de uma técnica tão precisa quanto bonita"<sup>42</sup>. Essa é uma técnica consciente, empregada pelos poetas que,

sinceramente convencidos de sua beleza, usaram todo e qualquer artifício de equilíbrio, forma e ritmo para expressá-la à altura. O poeta da ilha nos delicia tão sutilmente como os nossos com a preciosidade

<sup>37</sup> Ver BABALOLA. *The content and form of yoruba ijala*, especialmente as p. 344-391.

<sup>38</sup> COPE. *Izibongo*, p. 38; FINNEGAN. *Oral literature in Africa*, cap. 5.

<sup>39</sup> SIMMONS. *Tonal thyme in efik poetry*.

<sup>40</sup> LORD. *The singer of tales*.

<sup>41</sup> ANDRZEJEWSKI e LEWIS. *Somali poetry*, p. 42-43.

<sup>42</sup> GRIBBLE. *Return to the islands*, p. 200.

das palavras, trabalhando tão pacientemente quanto eles em busca de epítetos perfeitos.<sup>43</sup>

Portanto, não é apenas na literatura escrita que encontramos certo interesse pela forma e pelo estilo como aspecto da expressão literária. O fato de a literatura oral não ser escrita *ipso facto* não livra o poeta de aderir aos cânones localmente aceitos para a forma estética (que pode ser muito complexa), nem o impede de deleitar-se na elaboração da beleza em palavras e da música como um valor em si mesmo.

Também há pouco a ser dito sobre a idéia de que a literatura não-escrita é algo criado mais "coletivamente" do que "individualmente". Essa noção é associada a certa época do movimento romântico, e os poucos que sabem alguma coisa sobre literatura oral em primeira mão não aceltariam tal afirmação nessa forma extrema. Há, é claro, fundo de verdade nessa idéia. Enquanto todo poeta é influenciado, até certo ponto, pelas expectativas de sua audiência, o compositor *oral* vive essa experiência mais diretamente. Cada obra de literatura oral é realizada em sua performance e – ponto relevante aqui – diante de uma audiência em particular. Cada obra é diretamente influenciada e, portanto, moldada pela audiência, tanto quanto pelo compositor. Os ouvintes podem até tomar parte direta na performance e, em geral, dar uma contribuição mais óbvia do que na literatura escrita. Mas, mais uma vez, isso é questão de grau. O público para o qual qualquer obra é dirigida sempre exerce alguma influência sobre ela e nunca é verdadeiro pensar em poetas como ilhas isoladas, não sendo afetados pela sociedade na qual vivem.

Há grande quantidade de evidências que demonstram o quão importante o *compositor individual* pode ser, tanto nas sociedades não-letradas quanto nas letradas. Em ambos os casos ele é, até certo ponto, condicionado pelos padrões

<sup>43</sup> GRIMBLE. *Return to the islands*, p. 200.

convencionados, mas isso pode naturalmente dar a seu gênio liberdade, assim como limites. Com respeito à comunicação real de suas palavras, o performista oral tem até mais oportunidades de expressão individual do que aqueles que têm que comprometer sua imaginação nas páginas escritas. Esse performista pode ampliar e salientar o que diz de acordo com seu modo de emissão, embelezando as palavras com música, movimento e até, ocasionalmente, dança, fazendo aparecer a intenção do humor, ou o *pathos*, ou a ironia, por meio de sua expressão ou seu tom.

Entre várias descrições da arte do performista oral individual e sua contribuição para a efetividade da composição em si, pode-se citar o relato de Ó Murchú sobre a audiência de um contador de histórias irlandês:

Seus olhos penetrantes estão em meu rosto, seus membros estão balançando, enquanto, imerso na história e esquecido de tudo o mais, ele põe sua alma na narrativa. Obviamente mais afetado por sua narrativa, ele usa grande quantidade de gestos e, pelos movimentos de seu corpo, mãos, e cabeça, tenta transmitir ódio e raiva, medo e humor, como um ator em cena.<sup>44</sup>

Na escolha das palavras e também do assunto, o poeta oral individual tem várias oportunidades. Em qualquer comunidade, é claro, alguém pode encontrar praticantes meramente derivativos, assim como criativos. Mas não há razão para supor que só os primeiros apareçam em culturas que não se utilizam da escrita como veículo de pensamento. Entre os camponeses limba da savana da África Ocidental, por exemplo, tive a oportunidade de comparar um contador de histórias talentoso a outro meramente adequado trabalhando sobre o mesmo enredo básico. O segundo nos deu uma narrativa competente, divertida e perfeitamente satisfatória. Mas, com o primeiro, acabamos ganhando uma nova perspectiva sobre a natureza dos seres humanos: nos divertimos com sua ironia afetiva sobre a arrogância de um

<sup>44</sup> DELARBY. The gaelic story-teller, p. 190.

jovem chefe viril, os comentários engraçados sobre os estímulos sutis de uma jovem para atrair a atenção dos rapazes, e nos deleitamos com a beleza das palavras e da música. Sua personalidade e sua percepção peculiar do mundo, assim como suas potencialidades artísticas, eram marcantes demais para serem esquecidas.

Podemos ler descrição similar dos índios americanos contadores de histórias.

Que existem grandes variações na maneira [...] de contar uma história todos sabemos, mas um número relativamente pequeno de pesquisadores teve o trabalho de se perguntar qual a verdadeira implicação dessas variações [...]. Com este objetivo em vista, obtive, de três indivíduos diferentes, três diferentes versões do mesmo mito. Dois deles eram irmãos e aprenderam o mito com o pai. As diferenças entre as versões eram marcantes, mas o *sentido das diferenças estava no fato de que poderiam ser explicadas em termos do temperamento, da habilidade literária e dos interesses de cada contador de histórias.*<sup>45</sup>

Ou tomemos o termo dos esquimós do Alasca para concentração poética, *qarrtsihuni*, literalmente "esperando que algo apareça". Isso não é criação coletiva espontânea, mas a concentração deliberada e pessoal na composição poética. Os poetas devem esperar na calma e na escuridão profundas enquanto, como diz um esquimó, "aventurem-se a pensar apenas belos pensamentos. Então os pensamentos tomam forma nas mentes dos homens e sobem à superfície como bolhas vindas das profundezas do mar, bolhas que buscam o ar e estouram na luz!"<sup>46</sup> Há ainda os poetas da ilha de Gilbert, do sul do Pacífico, que têm as composições poéticas descritas tão vivamente por Grimble.

É só quando o poeta sente a faísca divina da inspiração mais uma vez agitando-se dentro de si que ele deriva do curso ordinário da vida da vila... Retira-se para algum canto solitário, onde permanece para evitar qualquer contato com homens ou mulheres... Essa é sua "casa da canção", onde vai sentar-se sentindo as dores do parto do poema que ainda não nasceu. Todas as noites seguintes ele se agacha ali,

<sup>45</sup> RADIN. *Primitive man as philosopher*, p. 53-54. Itálicos meus.

<sup>46</sup> FREUCHEN. *Book of the eskimos*, p. 281.

rigidamente reto, olhando para o leste, enquanto a canção se agita dentro dele.

Na manhã seguinte ele apresenta o ritual prescrito para um poeta, então vai para a vila em busca de cinco amigos com os quais volta para sua "casa da canção". Juntos eles trabalham em seu "primeiro rascunho".

É tarefa de seus amigos interromper, criticar, interferir com sugestões, aplaudir ou abafá-lo com gritos, de acordo com suas preferências... Eles vão permanecer sem alimento ou bebida, embaixo de sol implacável, até que a noite caia, procurando pela palavra certa, pelo equilíbrio, pela música que vai converter aquilo em trabalho de arte acabado.

Quando toda a sagacidade e sabedoria deles estiver despejada sobre ele, partem. Ele permanece sozinho novamente – provavelmente por vários dias – para refletir sobre os conselhos e aceitar, rejeitar, acomodar ou melhorar, como seu gênio ditar. A responsabilidade pela composição completa será inteiramente sua.<sup>47</sup>

É claramente difícil apreciar a arte de culturas estrangeiras, mas, mesmo assim, é difícil negar a inspiração individual de uma lírica criada por um desses poetas da ilha de Gilbert, como:

Mesmo em algo pequeno  
(uma folha, uma mão de criança, um cintilar de estrela)  
encontrarei uma canção que deva ser cantada  
Se meus olhos estão bem abertos e não dormem.

Mesmo em algo risível  
(Oh, escute! As crianças estão rindo!)  
Há o que enche o coração até transbordar,  
E faz com que sonhos sejam desejosos.  
Pequena é a vida de um homem  
(Nem triste demais, nem feliz demais):  
    Encontrarei minhas canções na pequena vida de um homem.  
    Vejam-nas alçando vôo!  
Bem embaixo na terra acabaram de nascer as fragatas,  
Ainda assim elas alçam vôo tão alto quanto o sol.<sup>48</sup>

O mesmo se aplica a muitos poemas de amor que têm sido amplamente registrados por povos não-letrados (e portanto supostamente dominados pela "coletividade"), como os rori:

<sup>47</sup> GRIMBLE. *Return to the islands*, p. 204-205; para outros exemplos de composição poética deliberada, ver FINNEGAN. *Oral literature in Africa*, p. 268 e seguintes.

<sup>48</sup> GRIMBLE. *Return to the islands*, p. 207-208.

O amor não atormenta para sempre  
Ele chegou em mim como o fogo  
Que devasta às vezes o Hukanui.  
Se esse ser amado está perto de mim,  
Não suponha, oh Kiri, que meu sono é doce.  
Eu fico acordado nesta longa noite,  
Para que o amor me ataque em segredo.

Ele nunca seria confessado a não ser que fosse ouvido por todos.

A única evidência será vista em minhas faces.

A planície que se estende até a Tauwhare:

O caminho que trilhei, eu talvez entre

Na casa de Rawhirawhi,

Não fique com raiva de mim, oh senhora; eu sou apenas um estranho.

Para você, aqui está o corpo de seu marido,

Para mim, aqui permanece apenas a sombra do desejo.<sup>49</sup>

ou os tewa, da América do Norte:

Meu pequeno suspiro, embaixo do chorão, na beira da água  
onde nós costumávamos nos sentar

E lá um pássaro amarelo veio e cantou.

Disso eu me lembro e portanto lacrimejo.

Embaixo do milho que crescia costumávamos nos sentar,

E então o pássaro veio e cantou.

Disso eu me lembro e portanto choro.

Lá entre o campo de flores amarelas nós costumávamos  
caminhar

Oh, meu pequeno suspiro! Oh, meu coração!

Lá entre os campos de flores azuis nós costumávamos  
caminhar.

Ai de mim! Há quanto tempo nós dois caminhávamos por  
aquele agradável caminho.

Então tudo era felicidade, mas, ai de mim! Há quanto tempo.

Lá entre os campos de flores vermelhas nós costumávamos  
caminhar.

Oh, meu pequeno suspiro, agora vou para lá sozinho, em  
sofrimento.<sup>50</sup>

É claro que freqüentemente há pouco interesse na personalidade individual do autor entre povos não-letrados e semi-letrados, particularmente o tipo de interesse romântico e intenso característico de certo período da literatura ou do capitalismo ocidentais. Muitas vezes, tampouco há a idéia de

<sup>49</sup> RADIN. *Primitive man as philosopher*, p. 118-119.

<sup>50</sup> SPINDEN. *Songs of the tewa*, p. 73.

direitos autorais: em sociedades sem a tradição da versão impressa e fixa, a propriedade literária não é mesmo muito relevante. Mas negar o efeito da inspiração individual e da criatividade na literatura oral por essa razão é ignorar evidências empíricas. Dos primeiros cantores de baladas inglesas<sup>51</sup> ou recentes poetas épicos iugoslavos<sup>52</sup>, até os modernos narradores americanos<sup>53</sup> ou dotados contadores de mitos entre os winnebago<sup>54</sup>, travamos conhecimento com a habilidade e a inspiração do artista enquanto indivíduo.

E quanto às "funções" dessa literatura? Supõe-se muitas vezes que a literatura oral, por estar enraizada nas "sociedades primitivas", tem, de alguma forma, que ter objetivos essencialmente diferentes dos das sociedades letradas. A maioria desses objetivos é considerada como sendo de ordem prática. Será que a literatura possui função mágica ou religiosa, ou está de alguma maneira ligada à fertilidade, ou satisfaz alguma necessidade psicológica profunda em termos míticos? Entre outros autores tem sido modismo apresentar essa função da poesia como sendo especificamente "social": talvez com propósito social consciente, como a educação ou a moralização, talvez com função inconsciente, tal como a da manutenção da estrutura social. Esse tipo de pragmatismo é muitas vezes contrastado com a idéia de "arte pela arte" que supostamente caracterizaria culturas "civilizadas". Mas, muitas vezes, o que se oferece é uma imagem exageradamente simplificada e generalizada – como se até mesmo as conquistas literárias de uma única sociedade em um único período da história pudessem ser reduzidas a um só objetivo ou a uma só função.

<sup>51</sup> POUND. *Poetic origins and the ballad*, especialmente o cap. 1; ENTWHISTLE. *European balladry*, cap. 6; LEACH. *The ballad book*, especialmente p. 29.

<sup>52</sup> LOREN. *The singer of tales*.

<sup>53</sup> DORFON. *Oral styles of american folk narrators*.

<sup>54</sup> RADIN. *Primitive man as philosopher*, p. 122.

É verdade que há algumas oportunidades especiais que estão abertas para o compositor oral. A literatura oral pode, em princípio, ser empregada em quase todas as circunstâncias em que haja um público e o poder prático dos poetas orais para elogiar ou satirizar e, portanto, para ter lucro, é constantemente mencionado. Do mesmo modo, certos tipos de literatura oral – alguns tipos de canções, por exemplo, e formulações proverbiais – podem dar conta de qualquer situação. Entre os maori, por exemplo, poemas cantados são usados com vários propósitos.

Se uma mulher foi acusada de indolência ou alguma outra falha por seu marido, ela poderia, em vários casos, retaliar ou confortar sua mente compondo e cantando uma canção relativa ao assunto. No caso de uma pessoa ser insultada ou diminuída de qualquer forma, poderia agir de maneira similar. Canções foram compostas com o propósito de dar boas vindas a visitantes, ou transmitir informação, ou pedir ajuda na guerra e muitos outros propósitos de natureza não-usual do nosso ponto de vista. Cantar faz parte, em grande medida, da vida social e cerimonial das pessoas. Quando os maori fazem um discurso, logo acabam fazendo uma canção.<sup>55</sup>

Tais usos não estão abertos da mesma maneira ao criador de formas de expressão escrita. Por outro lado, um escritor tem *outras* oportunidades que pode explorar se quiser, seja para fazer propaganda política, moralizar, satirizar ou o que for. Além de algumas afirmações que já estiveram em voga, não há nenhuma razão verdadeira para supor que haja necessariamente e universalmente um objetivo mais prático na literatura oral do que na escrita. Certamente as convenções artísticas variam de lugar para lugar e de época para época: é difícil avaliar as que pertencem aos outros e, portanto, é tentador explicá-las em termos tão simples. Mas em *todas* as sociedades a literatura tende a ter muitos objetivos diferentes de acordo com o contexto – dar prazer, fazer propaganda, moralizar, chocar, persuadir, levar à introspecção, elogiar, informar – e não podemos tomar tal atalho para afirmar que essas diferenças

<sup>55</sup> BEST. *The maori school of learning*, p. 147.

coincidem exatamente com as diferenças entre letrado e não-letrado. Até onde vai a apreciação da expressividade estética pessoal parece não haver muita diferença entre as literaturas de culturas letradas e de culturas orais.

Portanto, quando consideramos quais são o que supomos ser as características básicas da literatura (por mais que sejam discutíveis quando entramos em detalhes), é difícil manter qualquer distinção clara e radical entre as culturas que empregam a palavra escrita e as que não a empregam. Tais diferenças não correspondem de forma ordenada à divisão feita pela presença ou ausência de escrita e, em ambos os conceitos, parece absolutamente justificável falar de *literatura*. Quando refletimos sobre a profundidade de nossas expectativas sobre a capacidade da literatura de dar cor a nossos modos de pensar, percebemos que, no fim das contas, o fato de a literatura existir em sociedades não-letradas também deve afetar muito nossa avaliação daqueles modos de pensar. Não podemos continuar com a velha imagem das culturas não-letradas como desprovidas de interrogação intelectual deliberada ou de visão estética, submersas, como se assim fosse, num atoleiro coletivo imóvel. Ao usar a literatura para transmitir e formar sua consciência artística e intelectual, elas não são, em essência, diferentes daquelas que vivem em contextos em que a escrita prevalece.

### **Algumas diferenças entre literaturas orais e escritas**

Há numerosas diferenças entre literaturas em contextos letrados e não-letrados e é interessante considerá-las. Isso porque, por mais que elas sejam semelhantes em seus fundamentos, tanto em comunidades letradas como em não-letradas, a literatura tem mesmo características especiais de uma literatura *oral*. Será que essas qualidades especiais também ajudam a clarear nossa questão mais geral?

Um fator importante e uma diferença crucial entre a literatura oral e a escrita está nas suas formas de disseminação. Em comunidades letradas isso ocorre primariamente através da palavra escrita, enquanto em comunidades não-letradas ou semi-letradas a disseminação se dá oralmente para que haja comunicação enquanto literatura. Isso significa que, em contexto oral, a literatura é compreendida como *performance* tanto quanto como seqüência de palavras. A verdadeira encenação da peça literária é necessariamente parte vital de seu impacto e isso pode ser explorado de várias maneiras pelo poeta oral. Sua audiência, portanto, o vê tanto quanto ouve, e o compositor/performista habilidoso tira vantagens disso. A caracterização, por exemplo, não precisa ser expressa diretamente por palavras, quando pode também ser tão clara e sutilmente transmitida por meio dos gestos e expressões faciais do artista; conversações também podem ser introduzidas em abundância, uma técnica segura para que o performista transmita a personificação e o drama – como se tivessem sido feitas para a literatura recitada, como as narrativas medievais ou histórias contemporâneas da África atual<sup>56</sup>. De forma parecida, os estilos dessas obras podem estar relacionados às suas formas de transmissão. A repetição pode ser particularmente marcada e também o uso de uma variedade de expressões formulares e andamentos conhecidos, ou o destaque dado a alguns episódios dramáticos em particular ou as descrições detalhadas de uma maneira não inteiramente de acordo com a unidade quando *lida*. Na literatura medieval, “a técnica das *canções de gesta*, *romances de aventura* e poemas líricos pressupunha... a audição, e não a leitura pública”<sup>57</sup> – e o mesmo pode ser dito,

<sup>56</sup> CHAYTOR. *From script to print*, p. 3, 12 e 55; FINNEGAN. *Limba stories and story-telling*, p. 52 e 83.

<sup>57</sup> CHAYTOR. *From script to print*, p. 13.

em geral, a respeito da literatura que se apresenta oralmente.

É essencial que tenhamos isso em mente quando tentamos ler publicações de literatura originalmente criada para a transmissão oral. Quando se perde o jogo dos ouvidos com os olhos e da platéia com o artista, que são parte essencial da literatura oral, fica difícil não achar que os textos soam pálidos e desinteressantes. "A vivacidade está perdida: o tom de voz, a cantoria e os gestos e mímicas que dão ênfase ao que está sendo dito são às vezes a melhor parte do seu significado"<sup>58</sup>. Da mesma forma, também perdemos quando seguimos o hábito moderno de ler literatura clássica grega ou romana silenciosamente, apenas com os olhos; também se esperava que elas fossem lidas em voz alta e era prática comum na Antigüidade publicar um trabalho por meio de recitação em público. A literatura medieval também era comumente cantada, acompanhada de um instrumento musical, e "cheia de expressões que indicam a intenção do autor de que seu trabalho deveria ser lido em voz alta, deveria ser ouvido"<sup>59</sup>.

Essa ênfase no impacto literário causado, mais do que pela escrita, pela palavra *falada*, impacto às vezes muito intensificado pelo elemento visual, não deveria soar tão estranha para a cultura européia contemporânea. Com a difusão do rádio e da televisão, estamos começando a compreender um efeito do mesmo tipo. Para alguns, isso é algo a se lamentar. O fato é interpretado como ameaça às formas tradicionais de educação, antes tão admiradas. Maheu destaca os perigos advindos dos novos meios de comunicação de massa:

A não ser que tomemos cuidado, teremos uma forma de comunicação... baseada puramente em imagens, visual e som que vai se desenvolver, paralela mas independentemente, ao lado do ensino baseado na escrita. Esse dualismo põe em perigo a unidade espiritual

<sup>58</sup> EVANS-PRITCHARD. *The Zande trickster*, p. 19.

<sup>59</sup> CROCKLEY. *Oral delivery in the Middle ages*, p. 98; Cf. também p. 88-89.

da civilização devido às profundas diferenças psicológicas que separam os dois processos de treinamento mental, uma das quais – a que se baseia em imagens – apela principalmente para o sentimento, a emoção e a resposta reflexiva, enquanto a outra – baseada na escrita – é, ao contrário, essencialmente um exercício de pensamento crítico.<sup>60</sup>

Outros pensarão que essas “profundas diferenças psicológicas” são exageradas e que esse tipo de avaliação vem mais de uma bagagem cultural particular em dado período do que de uma avaliação imparcial dos fatos; e pode parecer extrema a sugestão de que o uso da mídia não-escrita necessariamente leva ao “condicionamento contrário à educação”<sup>61</sup>. Mas o ponto relevante aqui é que, se alguém aceita essa visão, isso de fato tende a enfraquecer os argumentos de quem defende que a divisão entre as culturas (e suas idéias) se dá entre a cultura ocidental moderna, de um lado, e o resto do mundo, de outro. Porque se uma influência maior da mídia não-escrita envolve – como alguns sugerem – uma “revolução” na comunicação e daí, talvez, no pensamento, então são as nações altamente industrializadas que estão se movendo mais rapidamente nessa direção – e, parece, na direção de algo que se toma por garantido em sociedades que já fazem uso de meios sonoros na transmissão da literatura. Mais uma vez, achamos que a visão simplista segundo a qual há basicamente dois tipos diferentes de sociedades, caracterizadas por meios de comunicação radicalmente diferentes, simplesmente não está de acordo com os fatos. Há diferenças e semelhanças entre sociedades não-letradas e sociedades influenciadas pela televisão, assim como, claramente, não há ruptura brusca nem completa continuidade entre períodos recentes, em países europeus caracterizados, respectivamente, pela presença ou ausência de mídia eletrônica.

<sup>60</sup> UNESCO. *Word congress of Ministers of Education on the eradication of illiteracy*, p. 32.

<sup>61</sup> UNESCO. *Word congress of Ministers of Education on the eradication of illiteracy*, p. 33.

Outro fator a ser considerado na atualização e transmissão da literatura oral é o público. Em contexto não-letrado, o público é, na prática, essencial – não há forma escrita pela qual se possa expressar alguma coisa de outra maneira que não seja diante daqueles a quem ela se dirige. Isso contrasta com a literatura escrita: mesmo quando o público, em última instância, está nítido na mente do escritor, sua tarefa principal é compor no *papel*, e não levar a literatura diretamente ao público. Isso é também muito diferente dos meios de comunicação de massa, a televisão e o rádio. Nesse caso, um público está, certamente, implícito; mas não há audiência face a face, e não há contato direto com o poeta. No contexto oral mais direto das culturas não-letradas, no entanto, a reação do público é parte integrante e contínua do trabalho artístico, que contribui não apenas para o modo de apresentação, mas também para as palavras escolhidas de fato, por suas reações e adições, até por sua passividade ou às vezes tédio evidente. Radlov dá uma descrição vívida desse papel da audiência no testemunho sobre poetas de Kara Kirghiz, na Ásia do século XIX:

Uma vez que o menestrel queira obter a simpatia da multidão através da qual não vai ganhar apenas fama, mas também outras vantagens, ele tenta colorir suas canções de acordo com os ouvintes que estão à sua volta... Por meio de uma arte das mais sutis e de alusões às pessoas mais distintas no círculo dos ouvintes, ele sabe como conquistar a simpatia da platéia... A simpatia dos ouvintes sempre impulsiona o menestrel a novos esforços, e é por essa simpatia que ele sabe como adaptar a canção exatamente à temperatura de seu círculo de espectadores...

O menestrel, no entanto, sabe muito bem quando dar por encerrada sua canção. Se os menores sinais de cansaço aparecem, ele tenta novamente prender a atenção da audiência por meio de uma busca pelos efeitos mais elevados e, então, depois de provocar uma tempestade de aplausos, subitamente interrompe o poema. É maravilhoso perceber como o menestrel conhece o público. Fui testemunha de como um dos sultões, durante a canção, ergueu-se subitamente e rasgou sua capa de seda de seus ombros, e atirou-a

para o alto, aplaudindo o menestrel dessa forma apenas para presentear-lo.<sup>62</sup>

A audiência está, portanto, mais envolvida, mais embebida da criatividade literária do que é possível quando a comunicação se dá pela escrita, meio que aumenta o distanciamento entre público e poeta. Isso pode ter certas conseqüências para a natureza da atividade literária em tais sociedades. Essa atividade literária está propensa, em alguns casos, a ser de certa forma menos especializada e menos distante do que tem sido – às vezes – em sociedades em que a interposição da escrita pode criar uma barreira entre o criador e a platéia. Mas há exceções óbvias a isso em várias sociedades não-letradas e semi-letradas onde é possível falar de uma classe intelectual: os tohunga polinésios<sup>63</sup>, os jellemen mandingo da África ocidental, ou a ordem poética da Irlanda antiga ou da moderna Ruanda. Mas, mesmo nesses casos, o fato de haver transmissão diante de uma audiência evitou que as composições de tais poetas se afastassem demais das suas audiências. Mais uma vez (coloquemos o mesmo ponto de maneira diferente), em sociedades não-letradas os indivíduos talvez sejam menos propensos, em alguns aspectos, a escapar da experiência direta da conquista literária de sua cultura local.

É claro, no entanto, que essa questão é complexa e demanda muito mais pesquisa. Obviamente a importância da audiência como fator direto na literatura oral deve ser levada em consideração. Mas, devido à natureza e ao impacto da literatura, pode ser que o *tipo* de audiência ou público para o qual ela é dirigida e as funções que o compositor e o público esperam dela sejam igualmente importantes – e isso parece variar muito, tanto dentro de comunidades não-letradas quanto em comunidades letradas.

<sup>62</sup> Citado em CHADWICK & ZHIRMUNSKY. *Oral epics of central Asia*, p. 225-261. Cf. também p. 221.

<sup>63</sup> CHADWICK & K. *The growth of literature*, v. 3, p. 443.

Outra diferença óbvia está no grau de flexibilidade verbal. A variabilidade parece ser a norma em culturas orais, em contraste com a fixidez da palavra escrita, com a qual estamos mais familiarizados. Surpreendentemente para alguém que tenha crescido em cultura letrada, aqueles que vivem sem escrita freqüentemente têm muito pouco do conceito de precisão verbal. Não há possibilidade de um documento escrito agir como medida de comparação de precisão e todo processo conjunto de composição/extemporização na literatura oral tende a fugir da idéia de um arquétipo fixo e correto. Em contraste, é nas culturas letradas que tendemos a encontrar a mágica da palavra escrita e o conceito do texto como versão autêntica e imutável. Há uma abundância de exemplos na história ocidental de reverência pela palavra escrita em si, seja em uma tradição de manuscritos transcritos ou de página impressa. Esta é uma esfera em que a diferença entre culturas letradas e não-letradas pode ser profunda, e, talvez, um dos primeiros pré-requisitos para uma apreciação das sutilezas e da inspiração individual da literatura oral seja entender essa diferença.

Isso é, na verdade, tão importante que se torna tentador considerar essa diferença como uma chave para todas as outras diferenças. Mas, infelizmente, não podemos forçar demais. Mesmo em culturas letradas há várias diferenças quanto ao grau de concordância dado a um texto escrito. Parece haver menos dessa postura em partes da Europa Ocidental hoje em dia do que no último século, por exemplo; há variações de acordo com o tipo de texto envolvido (livros sagrados como a Bíblia, o Alcorão ou – um exemplo oral – o Rig-Veda, que despertam mais admiração pela perfeição nas palavras do que textos mais populares); e, mesmo dentro de uma única comunidade pode-se dizer que grupos diferentes levarão mais ou menos a sério, por exemplo, a imutabilidade de uma forma particular de oração

ou de um texto conhecido. É possível inclusive que tenhamos que considerar a imprensa, mais do que a escrita em si mesma, como o fator mais importante neste caso. E, na pior das hipóteses, a visão de uma autoridade sobre literatura medieval.

A invenção da impressão e o desenvolvimento dessa arte marcam uma virada na história da civilização... A amplitude do abismo que separou a era do manuscrito da era da prensa não é sempre, nem completamente, compreendida por aqueles que começam a ler e escrever crítica sobre a literatura medieval... Inconscientemente trazemos para a nossa leitura crítica aqueles preconceitos e predisposições que anos de associação com material impresso tornaram habituais.<sup>64</sup>

O grau de fixidez verbal é, então, uma esfera muito importante na diferença entre as literaturas de culturas orais e letradas e, como tal, afeta a perspectiva das comunidades correspondentes. Mas, como outras diferenças discutidas, isso não produz uma divisão claramente definida e fundamental entre elas, e, se há uma divisão, talvez seja entre sociedades com ou sem imprensa tanto quanto com ou sem escrita.

Não há espaço para tratar de outras possíveis diferenças que vêm à mente, mas um novo ponto deveria ser mencionado: a sugestão de que sociedades não-letradas necessariamente possuem menos perspectiva comparativa – ou seja, menos consciência da existência de outras culturas, menos compreensão de que seus modos de ser não são únicos. Isso provavelmente é verdade até certo ponto e, sendo assim, afeta a perspectiva geral em cada sociedade. Mas mais uma vez é fácil exagerar quanto a isso. O isolamento das comunidades não-letradas foi, por várias razões, superestimado no passado. O etnocentrismo, além do mais, não está limitado de forma alguma às sociedades “primitivas”. Mais importante no contexto presente é a possibilidade não ser necessariamente o não-letramento que

<sup>64</sup> CHAYTOR. *From script to print*, p. 1.

leva a tal isolamento – vários fatores tecnológicos parecem mais relevantes aqui – e sua presença em si não precisa implicar uma perspectiva limitada. A literatura escrita, particularmente a palavra impressa, também oferece certas oportunidades para a comunicação ampla. Mas isso a literatura *oral* também pode. Podemos exemplificar isso com os *jellemen*, viajantes da savana ocidental africana que criaram uma vasta área cultural atravessando reinos e grupos lingüísticos diferentes por meio de suas artes e sua música<sup>65</sup>, os errantes *azmaris*, da Etiópia, que ajudaram a fazer surgir uma impressionante uniformidade na poesia da Etiópia entre os vários grupos da região<sup>66</sup>, os efeitos unificadores da reverência a Homero entre os mais díspares gregos, ou os primeiros poetas irlandeses que, “na falta de cidades ou de qualquer sistema político centralizado..., eram a única instituição nacional”<sup>67</sup> – todos desempenhando o mesmo tipo de função dos jograis e dos menestréis medievais da Europa ocidental ou sua contrapartida no mundo árabe. Aqui novamente vemos que as diferenças não são claras e que as formas detalhadas e o impacto variam de acordo com a natureza e a imagem gerais da sociedade, mais do que de acordo com a questão de a literatura aparecer ou não na forma escrita.

Isso nos traz a uma diferença final que poderia ser mencionada aqui – embora não tenha necessariamente que ter a ver com a ausência ou presença da escrita. Tal diferença existe na perspectiva e no desenvolvimento geral que há entre quaisquer duas culturas que não se conheçam. É muito difícil acreditar que pessoas muito diferentes de nós podem realmente possuir algo que se aproxime profundamente da compreensão ou da graça da expressão que conhecemos em nossas próprias sociedade e literatura.

<sup>65</sup> FINN EGAN. *Oral literature in Africa*, p. 96.

<sup>66</sup> CHAPMAN & K. *The growth of literature*, v. 3, p. 525.

<sup>67</sup> GREENE em DILLON. *Early Irish society*, p. 85.

Essa barreira nos isola, até certo ponto, de todas as outras culturas. Mas é algo que parece particularmente intransponível para aqueles, educados em uma cultura largamente letrada, que contemplam a arte dos grupos não-letrados – particularmente (se irracionalmente) quando os grupos são muito diferentes de nós no desenvolvimento *material*. Quantos ingleses, por exemplo, estão hoje preparados para reconhecer em um camponês russo yakushkov um dos maiores compositores e cantores dos famosos épicos locais?<sup>68</sup> Mais uma vez, os acadêmicos têm nos apresentado a poesia rica e elaborada da Irlanda moderna e medieval; mas, do ponto de vista de seus conquistadores, esses *literati* irlandeses poderiam ser simplesmente desqualificados como “rebeldes, vagabundos, rimadores, harpistas irlandeses, bardos e outras maledicências”<sup>69</sup>. Não são apenas os letrados que são etnocêntricos. É salutar lembrar o comentário de um nativo das ilhas Gilbert – o grupo do Pacífico tão embebido de sua herança cultural de canções – quando eles ouviram sobre aeroplanos e comunicação sem fio: “É verdade que o homem branco pode voar; ele pode falar através do oceano; nos trabalhos do corpo ele é mesmo maior do que nós, mas” – sua voz ressoou com orgulho – “ele não tem canções como as nossas, não tem poetas do nível dos cantores das ilhas”<sup>70</sup>. O fato de uma literatura não ser imediatamente acessível a um observador estrangeiro não significa necessariamente que ela não tenha profundidade e riqueza para aqueles que a praticam, nem que haja alguma diferença fundamental entre ela e a literatura familiar àquele observador.

### **Modos de pensar**

Conclui-se que há mesmo várias diferenças entre a literatura das culturas letradas e a literatura das culturas não-letradas,

<sup>68</sup> CHADWICK. *The distribution of oral literature in the Old World*, p. 79.

<sup>69</sup> O'RAHILLY. *Irish poets, historians and judges*, p. 86.

<sup>70</sup> GRIMBLE. *Return to the islands*, p. 199.

e que algumas dessas diferenças podem ser relevantes para os modos de pensar de tais culturas. Mas há inúmeras dificuldades em se fazer da soma dessas diferenças o marco de uma divisão fundamental entre as duas. Talvez valha a pena resumi-las.

Primeiro, a implicação de que as sociedades não-letradas não possuem "literatura" mostrou-se sem fundamento. Essa literatura, além disso, pode ter o mesmo alcance que esperamos da literatura escrita, com tudo o que isso significa para os modos de pensar nesses contextos. É verdade que, como na maioria das literaturas estrangeiras, nem sempre é fácil para nós apreciar culturas muito diferentes da nossa. É verdade também que muitas pesquisas precisam ser feitas sobre os diferentes efeitos sociais e psicológicos do apoio na oralidade em contraste com a mídia visual, tanto quanto sobre as diferenças entre os meios de comunicação oral diretos e os meios de comunicação oral indiretos (ou de massa) e os processos psicológicos envolvidos na comunicação visual pela palavra *escrita*, de um lado, e de imagens visuais não-verbais, de outro. Mas esses problemas apenas mostram que o assunto é complexo - muito mais complicado do que um recorte claro entre culturas "oral" e "visual" (ou não-letrada e letrada) que alguns pesquisadores postulam. Questões para uma reflexão mais avançada não invalidam o ponto principal: a presença da literatura como veículo para a expressão intelectual e estética tanto em sociedades não-letradas quanto em sociedades letradas.

O último assunto é que, embora haja mesmo diferenças interessantes entre os meios de comunicação literários em grupos não-letrados e em grupos letrados, eles não parecem ser mais fundamentais do que as diferenças *dentro* de cada um deles. Para tomar apenas um período relativamente curto da história europeia ocidental e as muitas vicissitudes que têm afetado a literatura: temos experimentado as mudanças

da escrita para a imprensa, depois a expansão do alcance da imprensa com a expansão da alfabetização, a mudança do uso dos "clássicos" gregos e romanos como base enquanto padrão eterno para uma escrita mais local e contemporânea, a recente "revolução" do livro de capa de papel e a influência crescente do rádio e da televisão. Então, tomar como ponto de referência as circunstâncias presentes na literatura da Europa ocidental – ou melhor, talvez, aquelas de uma ou mais gerações atrás – e afirmar que esse é o padrão pelo qual avaliaremos todas as outras literaturas é mostrar grande falta de perspectiva histórica e comparativa. Não há razão para supor que nossas circunstâncias peculiares sejam as circunstâncias "naturais" que toda a literatura mundial esteja, de algum modo, lutando para desenvolver ou as circunstâncias pelas quais ela deve sempre ser avaliada. Em particular, não há razão para continuar afirmando que apenas por meio da página escrita – muito menos da página impressa – o homem consegue o desenvolvimento literário e artístico e que podemos ignorar, como sendo totalmente de outra natureza, as expressões do pensamento e da arte em outras formas. Como Levin disse em seu prefácio à análise de Lord sobre os épicos homéricos e iugoslavos,

vivemos um tempo em que o letramento em si mesmo tornou-se tão diluído que mal pode ser invocado como critério estético. A palavra como palavra falada ou cantada, juntamente com a imagem visual do falante ou do cantor, tem, enquanto isso, retomado sua influência através da engenharia elétrica. Uma cultura baseada no livro impresso, que tem prevalecido desde a Renascença até hoje, legou-nos – com todas as suas riquezas imensuráveis – esnobismos que têm que ser postos de lado.<sup>71</sup>

Este trabalho teve, necessariamente, que passar por questões altamente controversas e não terminou com qualquer definição clara de "literatura" ou "pensamento" – ou sobre a relação exata entre ambos. O assunto abordado é muito amplo e o que tentei fazer foram algumas poucas

<sup>71</sup> LORD. *Homer as na oral poet*, p. XIII.

afirmações óbvias (ainda que às vezes ignoradas). O que eu esperava estabelecer é que este é um assunto complexo demais para ser reduzido a classificações triviais ou a categorizações feitas implicitamente quando definimos certos grupos como "não-letrados" e, sem refletir, tecemos considerações sobre a natureza de seus pensamentos. Muito trabalho está por ser feito, incluindo cuidadosas comparações entre as culturas não-letradas. Mas, a despeito da natureza fragmentada dos exemplos apresentados aqui, parece no mínimo ter ficado claro que não se pode afirmar que em culturas não-letradas (ou em grande parte não-letradas) os indivíduos são menos criativos, atentos, conscientes de si ou particularmente sensíveis do que as pessoas letradas e, portanto, fundamentalmente diferentes em seus modos de pensar. O próprio não-letramento é muito difícil de ser caracterizado; mas a afirmação de que as culturas e indivíduos não-letrados faltam, necessariamente, visão e inspiração – os modos de pensar que associamos à literatura – nos parece, considerando as presentes evidências, uma conclusão injustificado.

## Referências

- ANDRZEJEWSKI, B. W.; LEWIS, I. M. *Somali poetry: an introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- BABALOLA, S. A. *The content and form of Yoruba ijala*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- BEIER, U. (Ed.). *Introduction to African literature*. London: Longman, 1967.
- BEST, E. *The Maori school of learning*. Wellington: Dominion Museum, 1923.
- BOWRA, C. M. *Primitive song*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1962.
- CÉSAR. *De bello gallico* 6, 14.
- CHADWICK, N. K; ZHIRMUNSKY, V. *Oral epics of Central Asia*. London: Cambridge University Press, 1969.
- CHADWICK, N. K. The distribution of oral literature in the Old World: a preliminary survey. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 69, 1939.
- CHADWICK, H. M. and N. K. *The growth of literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 1.792 p.
- CHAYTOR, H. J. *From script to print*. Cambridge: Heffer, 1945.
- COPE, T. *Izibongo: zulu praise-poems*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- CROSBY, R. Oral delivery in the Middle Ages. *Speculum*, Cambridge, 11, 1936.
- DELARGY, J. F. The gaelic story-teller. *Proceedings of the British Academy*, London, 31, 1945.
- DILLON, M. *Early Irish literature*. Chicago: Chicago University Press, 1948.
- DORSON. Oral styles of american folk narrators. In: SEBEOK, T. A. (Ed.). *Style in language*. New York: Wiley, 1960.
- ENTWHISTLE, W. J. *European balladry*. Oxford: Clarendon Press, 1939.
- EVANS-PRITCHAERD, E. E. *The Zande trickster*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- FINNEGAN, R. *Early Irish kingship*. Oxford: University of Oxford, 1960. (Não publicado).
- FINNEGAN, R. *Limba stories and story-telling*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- FINNEGAN, R. *Oral literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- FIRTH, R. *We the Tikopia: a sociological study of kingship in primitive Polynesia*. London: Allen & Unwin, 1936.

- FREUCHEN, P. *Book of the Eskimos*. London: Arthur Barker, 1962.
- GOODY, J. (Org.). *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- GOODY, J.; WATT, I. The consequences of literacy. In: GOODY, J. (Org.). *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- DILLON, M. (Ed.). *Early Irish society*. Dublin: Radio Éireann, 1954.
- GRIMBLE, A. *Return to the islands*. London: Murray, 1957.
- HORTON, R. The kalabari *Ekine* society: a borderland of religion and art, *Africa*, Edinburgh, 33, 1963.
- KAGAME, A. *La poésie dynastique au Rwanda*. Brussels: Institut Royal Colonial Belge, 1951.
- KIRK, G. S. (Ed.). *The language and background of Homer*. Cambridge: Heffer, 1964.
- KNOTT, E. *Irish classical poetry*. Dublin: Colm Ó Lochlainn, 1957.
- LEACH, MacE. (Ed.). *The ballad book*. London: Yoseloff, 1955.
- LORD, A. B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1968.
- MBITI, J. S. *Akamba stories*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- NKETIA. Akan poetry, *Black Orpheus*, 3, 1958.
- NORRIS, H. T. *Shinqiti folk literature and song*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- O'RAHILLY. Irish poets, historians and judges. *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Dublin, 36, 1922.
- PHILLPOTTS, B. *Edda and saga*. London: Thornton Butterworth, 1931.
- POUND, L. *Poetic origins and the ballad*. New York: Macmillan, 1921.
- RADIN, P. *Primitive man as philosopher*. New York: Dover Publication, 2002.
- RADLOV, V. V. *Proben der Volksliteratur der türkischen Stausme und der dsungaritschen*. St. Petersburg: [s. n.], 1866-1904.
- RASMUSSEN, K. *The Netsilik Eskimos: social life and spiritual culture*, Copenhagen: Gyldendalske, 1931.
- ROSS, J. Formulaic composition in Gaelic oral poetry. *Modern Philology*, Chicago, 57, 1959.
- SIMMONS, D. C. Tonal thyme in Efik poetry. *Anthropological Linguistics*, Bloomington, 2, 1960.
- SMITH, A. G. The social functions and meaning of Hausa praise singing. *Africa*, 1957.

SPINDEN, H. J. *Songs of the Tewa*: preceded by an essay on American Indian Poetry. New York: The Exposition of Indian Tribal Arts Inc., 1933.

TRASK, W. R. *The unwritten song*: poetry of the primitive and traditional peoples of the world. London: Jonathan Cape, 1969. 2 v.

UNESCO. *World congress of Ministers of Education on the eradication of illiteracy (Teheran 1965)*: speeches and messages, Paris, 1966.

e/ou fala vernacularmente.  
**vernaculização.** S. f. Ato ou efeito de vernacularizar.  
**vernacularizar.** V. t. d. Tomar vernáculo.

**vernáculo.** [Do lat. *vernaculu*, 'de escravo nascido na casa do senhor'; 'de casa, doméstico'; 'próprio do país, nacional'.] Adj. 1. Próprio da região em que está; nacional: "Nada mais pitoresco, nada mais vernáculo, nada mais genuinamente e mais encantadoramente português do que essas simples e modestas navegações d'água doce!" (Ramalho Ortigão, *A Holanda*, p. 83); "E à noite o primeiro gródio da serra, com os pitéus vernáculos do velho Portugal!" (Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, p. 198); a língua vernacula. 2. Fig. Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos; castiço. 3. Diz-se de quem atenta para a correção e a pureza no falar e escrever; castiço.

• S. m. 4. O idioma próprio de um país.  
**vernal.** [Do lat. *vernale*.] Adj. 2 g. 1. Da, ou relativo à primavera; primaveril: "Transbordaram, no inverno, os cântaros dos montes; / Ao influxo vernal, fervem agora as fontes." (Bulhão Pato, *Livro do Monte*, p. 59.) 2. Diz-se dos vegetais que rebentam na primavera. [Sin. ger.: verno.] ~ V. ponto —

**vernalidade.** S. f. Qualidade de vernal.  
**vernalização.** [De *vernalizar* + -ção.] S. f. *Fisiol. Veg.* Tratamento, por agentes físicos ou químicos, usado nos países frios, de uma semente, para que se encurte o período vegetativo. [Assim o trigo, p. ex., semeado na primavera após a vernalização, chega a produzir no mesmo tempo que o trigo semeado no outono. *S. jarovização.*]

**vernalizar.** [De *vernal* + -izar.] V. t. d. Realizar vernalização de.  
[Do lat. *vernante*.] Adj. 2 g. Que desabrocha na primavera.  
**vernes.** [Var. de *berne*.] S. m. pl. Veter. Inchação entre o tecido subjacente.

Faculdade de Letras  
U F M G