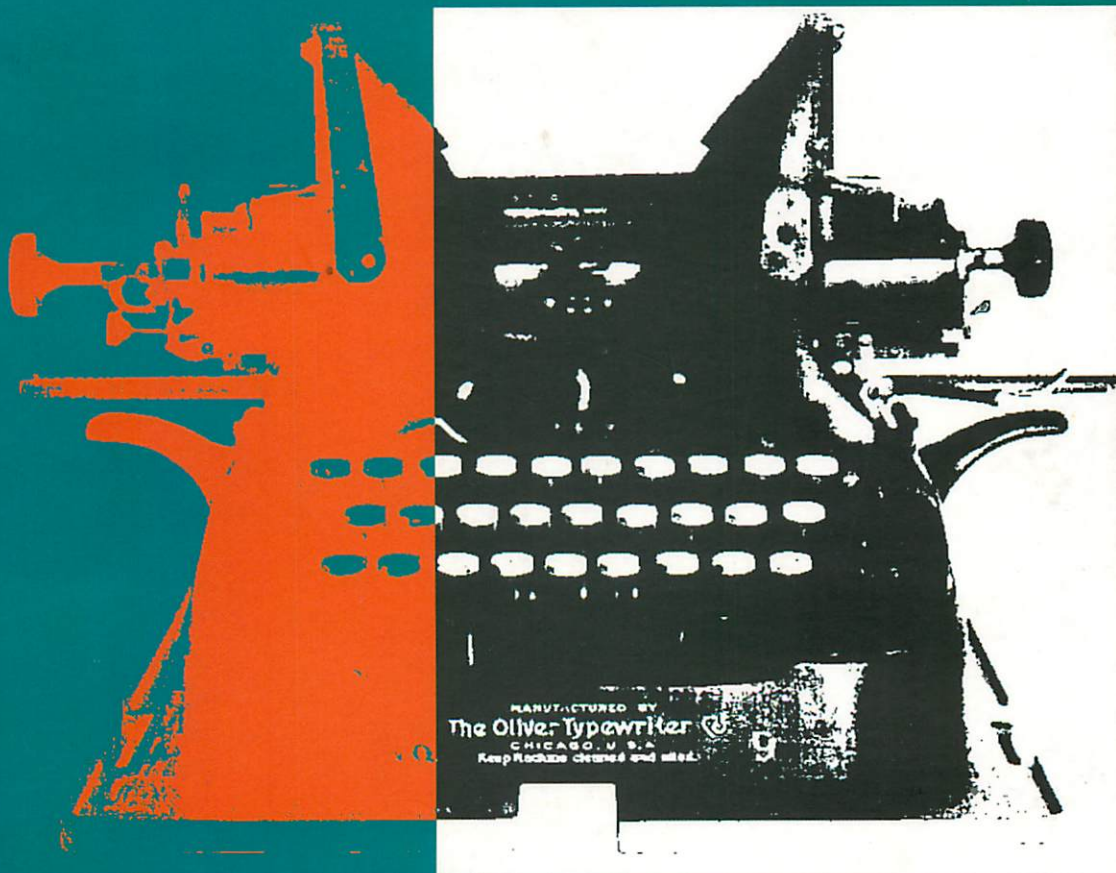


a.
Autêntica

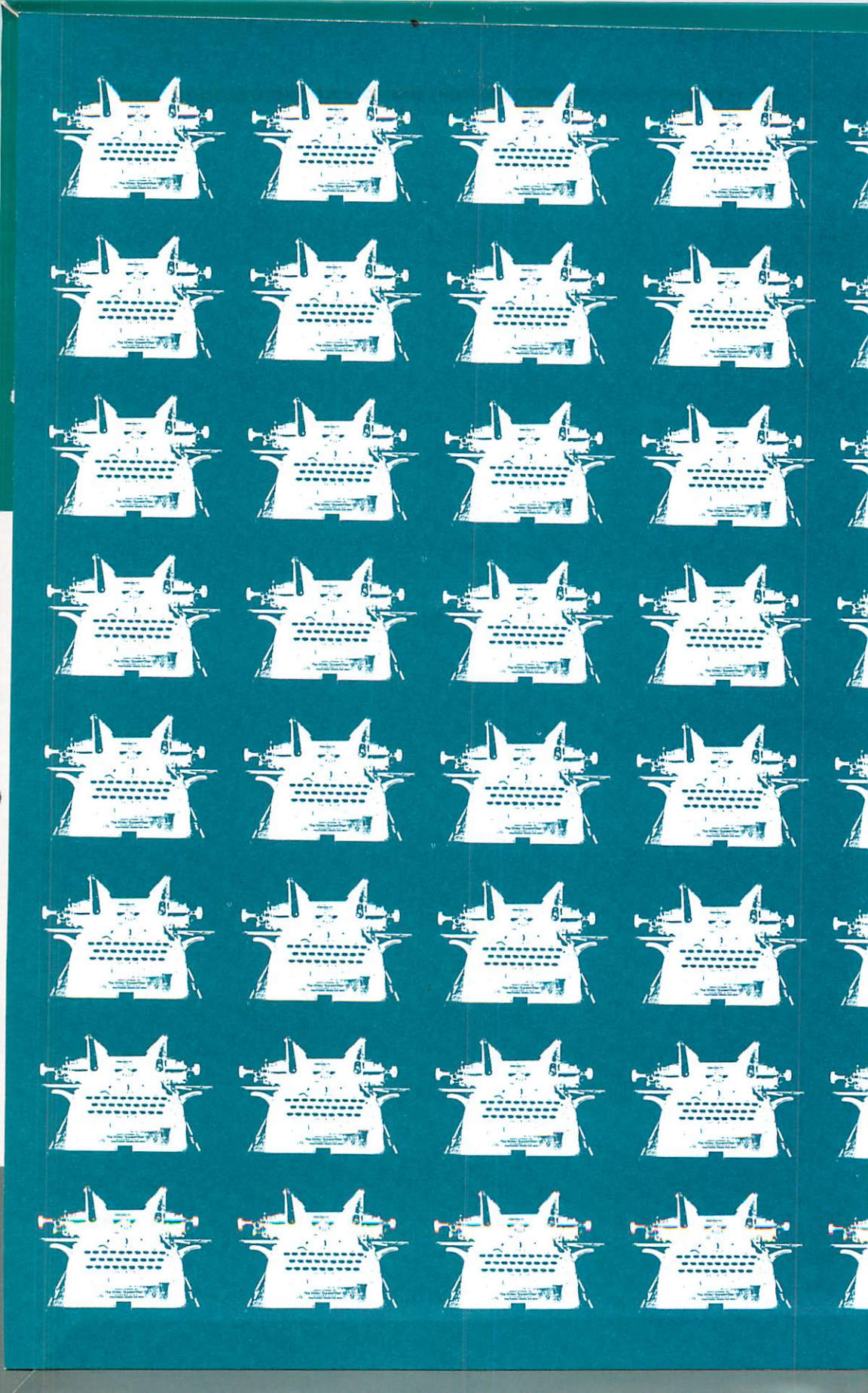
FALE
FALANDO DE LITRAS
FARE

NA CAPTURA DA VOZ

As edições da narrativa oral no Brasil



Maria Inês de Almeida · Sônia Queiroz



Na captura da voz

as edições da narrativa oral no Brasil

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Na captura da voz

as edições da narrativa oral no Brasil

FALE
FACULDADE DE LETRAS
FALE


Autêntica

Copyright © 2004 by Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz

Capa

Marconi Drummond Lage

Editoração eletrônica

Waldênia Alvarenga Santos Ataíde

Revisão

Vera Lúcia de Simone Castro

2004

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida,
seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia
xerográfica, sem a autorização prévia da editora.

Autêntica Editora

Belo Horizonte

Rua São Bartolomeu, 160 – Nova Floresta

31140-290 – Belo Horizonte – MG

Tel: (55 31) 3423 3022 –

Teleendas: 0800 2831322

www.autenticaeditora.com.br

e-mail: autentica@autenticaeditora.com.br

São Paulo

Rua Visconde de Ouro Preto, 227 – Consolação

01.303.600 – São Paulo/SP - Tel.: (55 11) 3151 2272

Almeida, Maria Inês de

A447n Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil/ Maria Inês de Almeida, Sônia Queiroz. – Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

304 p.

ISBN 85-7526-128-2

1. Educação-Brasil. 2. Literatura. I. Queiroz, Sônia. II. Título.

CDU 37(81)

372.461

Sumário

Histórias de encanto e magia

7

Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria

121

Os livros da floresta

193

Índice remissivo de figuras

299

Listas de gráficos, quadros e tabelas

301

As autoras

302

Histórias de encanto e magia

Em fevereiro de 1747, Antonio Isidoro da Fonseca instala a primeira, porém pequena, tipografia na bela cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Mas uma provisão endereçada ao governador da capitania manda fechá-la, apreendendo o material e remetendo tudo para Lisboa, no dia 6 de julho do mesmo ano. Depois de Antonio Isidoro da Fonseca, não houve mais tipografia no Brasil até 1808, quando foi instalada a Impressão Régia. O governo português controlava com rigor a leitura dos brasileiros, proibindo terminantemente a publicação e censurando a comercialização e o consumo: em 1814, publica-se o *Catálogo de livros defesos neste reino*; despacho do Desembargo do Paço, de 23 de março do mesmo ano, proíbe a posse e a leitura das *Fábulas de La Fontaine*, traduzidas em Portugal por Francisco Manuel do Nascimento.¹

Em 1821, são abertas duas casas de impressão no Rio de Janeiro: a Tipografia de Moreira Garcez e a Nova Oficina Tipográfica. Antes delas, somente a Impressão Régia publicava livros no Brasil. Tem início, então, a publicação de jornais políticos no Rio de Janeiro: *O Bem da Ordem*, *O Espelho*, *O Reverbero Constitucional*, *O Constitucional*, *O Compilador Constitucional*. No dia 8 de maio desse mesmo ano, no entanto, proíbe-se a entrada de livros considerados obscenos no Brasil.

¹ A primeira tradução brasileira das *Fábulas de La Fontaine*, segundo Leonardo Arroyo, foi feita pelo Barão de Paranapiacaba e publicada em dois volumes, saídos em 1886 e 1887, no Rio de Janeiro, pela Imprensa Oficial.

O ano da Independência, 1822, marca-se por um crescimento em progressão geométrica no campo do impresso, com a abertura de quatro gráficas no Rio de Janeiro: a Tipografia do Diário, a Oficina de Silva Porto & Cia, a Tipografia dos Anaes Fluminenses e a Tipografia de Torres & Costa.² Um Brasil que há menos de 300 anos vivia na oralidade primária vai adentrando, assim, o universo da letra, o mundo do impresso, da ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ, γραφοσ, grafos, γραμμα, *gramma*, **littera**. Os homens das letras, os letrados, os bacharéis se formam nas universidades européias, em Coimbra, Lisboa, Paris. Historiadores, críticos literários, folcloristas: eles desejam gravar a voz em letras de fôrma, grafar com o peso do ferro a tinta na superfície clara do papel, mais tarde moldar o chumbo quente que escorre derretido pelas canaletas da linotype como as palavras pela garganta, tudo há de ser **LITTERA**. Um Brasil que há apenas meio século começava a dispor de seus próprios meios de reprodução da palavra, as máquinas de impressão, a autorização. Esses brasileiros querem uma LITTERATURA, suas palavras sobre o papel, impressas, suas impressões (digitais).

Ao final do século XIX, surge a composição mecânica: a linotype, de Ottmar Mergenthaler, em 1884, e a monotype, de Tolbert Lanston, em 1897. Mas, até o início do século XX, *O livro no Brasil*, segundo Laurence Hallewell, ainda era feito no sistema artesanal de tipos móveis; fora das oficinas de jornais das grandes cidades, as novas máquinas de composição permaneciam desconhecidas.³ Mas, já na década de 1960, com incentivo do governo federal (o Decreto-Lei nº 46, de 18 de novembro de 1966, isentava de taxas alfandegárias a importação de maquinário para a produção de livros), em três anos foram importados US\$ 40.000.000 em máquinas gráficas. A capacidade de produção e a versatilidade técnica da indústria editorial brasileira aumentaram de tal maneira que, por essa época, o sistema *offset* passou a concorrer com a tipografia e logo a superou na impressão de livros no País. “Já em 1966, 52,9 % dos livros publicados por empresas filiadas ao SNEL, no Rio e em São Paulo, eram impressos em *offset*, apenas 13% em tipografia e os restantes 10% em rotogravura.”⁴ “Poucos países levaram tanto tempo

² Dados obtidos no site do projeto *Memória da Leitura*, coordenado pelas professoras Márcia Abreu e Marija Lajolo, da UNICAMP. Disponível em: <http://www/memoria.iel.com.br> Acesso em jun. 2000.

³ HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. 252.

⁴ SNEL: *Produção e comercialização de livros na região Rio/São Paulo. Rio de Janeiro, 1969. SNEL: Produção editorial brasileira 1976-1977-1978. Rio de Janeiro, [1980?].* (mimeo.) apud HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. 464.

para desenvolver uma indústria editorial nacional”, comenta Laurence Hallewell no prefácio à edição americana de sua história do livro no Brasil. “Mas poucos as desenvolveram tanto nos últimos anos. E nenhum país do Terceiro Mundo possui hoje – escreve ele em 1982 – uma indústria editorial, em uma única língua, tão grande.”⁵

Pioneiros – em busca das vozes ancestrais

Os primeiros registros impressos das manifestações poéticas da voz narrativa em território brasileiro vão aparecer na segunda metade do século XIX. Em 1882, Sílvio Romero publica sua *Introdução à história da literatura brasileira* e, seis anos depois, sua *História da literatura brasileira*, obra de maior alcance, composta de dois volumes, pioneira na historiografia literária no Brasil. Nesta segunda publicação, saída em 1888, o crítico brasileiro dedica à literatura oral o capítulo VII do tomo primeiro: “Tradições populares. Cantos e contos anônimos. Alterações da língua portuguesa no Brasil”. A *História da literatura brasileira* será reeditada em 1902 (v. 1) e 1903 (v. 2), pela H. Garnier; em 1943, sai a 3ª edição, preparada por Nelson Romero, sobrinho do autor, e revisada por Aurélio Buarque de Holanda. A 3ª edição é aumentada em dois volumes: no primeiro, o organizador reuniu os estudos gerais da “Introdução” (v. 1 das edições anteriores) e “novas contribuições do autor sobre folclore e sobre os fatores étnicos”, extraídas de um terceiro volume que o autor tinha deixado inédito, mas já anunciado no prólogo da 2ª edição. Nesse novo volume, introduz-se o “Quadro Sintético da Evolução dos Gêneros na Literatura Brasileira”, uma revisão feita por Sílvio Romero da nossa história literária. No quadro sintético, publicado pela primeira vez isoladamente em 1909, ele registra, no Brasil colonial, um “primeiro momento, ou período precursor” da evolução do romance e do conto: “os contos populares e a literatura de cordel”. É curioso observar como aqui já aparecem entrelaçadas as manifestações orais e escritas (como também em prosa e em verso) da arte verbal popular.

Em 1885, entre a *Introdução* e a *História da literatura*, Romero publica em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional Editora, sua coletânea de *Contos populares*

⁵ HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. XXIX.

do Brasil. Antes dele, o general Couto de Magalhães publicara, em 1876, *O selvagem*, um estudo sobre o índio brasileiro que o mineiro de Diamantina conheceu em missões no Pará, onde, diz ele, “tantas vezes senti o goso de me ver a sós com Deus e com a natureza”.⁶ O livro inclui uma coleção de 25 “Lendas Tupis”, publicadas em nheengatu e em português, com tradução palavra por palavra, na entrelinha, de acordo com orientação metodológica de base filológica, correspondente, na verdade, a uma abordagem etnolingüística extemporânea.

A 1ª edição sai pela Typographia da Reforma, no Rio de Janeiro, por ordem do imperador D. Pedro II, e destina-se a figurar na biblioteca americana da Exposição Universal de Filadélfia, comemorativa do Centenário da Independência Americana. Traz em primeiro plano o “Curso de Lingua Tupi Viva ou Nheengatú”, que, conforme está estampado já na folha de rosto, tem como objetivo instrumentalizar a formação de intérpretes para o trabalho no “aproveitamento do selvagem e do solo por elle occupado no Brazil”; “conseguir que o selvagem entenda o portuguez, o que equivale a incorporá-lo á civilisação”, ou, em outros termos ainda mais claros:

1º Conquistar duas terças partes do nosso território. 2º Adquirir mais um milhão de braços aclimados e utilissimos. 3º Assegurar nossas comunicações para as bacias do Prata e do Amazonas. 4º Evitar no futuro, grande effusão de sangue humano e talvez despezas colossaes, como as que estão fazendo outros países da America.

Seguindo o princípio de que “o ensino de língua só é possível, quando discípulo e mestre possuem uma, commum a ambos, na qual se entendam”,⁷ ele organiza seu curso de nheengatu seguindo a orientação metodológica do filólogo Ollendorf, de modo que qualquer pessoa que saiba ler possa ensinar os índios a falar português, através da leitura em voz alta, para eles, de palavras, frases e textos em nheengatu, seguidas de sua tradução, palavra por palavra, frase por frase, “e ficarão sorprendidos da rapidez com que o selvagem aprenderá nossa língua”.⁸ Como parte integrante do curso, Couto de Magalhães publica as narrativas que coligiu “pelos sertões do Brazil, e reduzio-as a escripto na mesma fórma pela qual

⁶ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. 148. Todas as minhas referências à 1ª edição têm como fonte a co-edição da Itatiaia/Edusp, de 1975, que a reproduz, em fac-símile, no apêndice.

⁷ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. VIII.

⁸ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. XLIV.

ouvio os tapuios narral-as”.⁹ Concretamente, Couto de Magalhães apresenta as narrativas em quatro formas: sinopse em português; narrativa completa, conforme ouvida, em nheengatu; tradução palavra por palavra, linha a linha, para o português; tradução para o português fluente, textual, abandonada a estrutura do nheengatu.

Na 2ª edição, póstuma, prefaciada e revista pelo Dr. Couto de Magalhães, sobrinho homônimo do General, as lendas são publicadas apenas em sua tradução para o português fluente;¹⁰ anunciava-se um segundo volume com o “Curso de Lingua Geral” (que constituía a primeira parte da primeira edição), em que o leitor poderia encontrar o texto em nheengatu, com a tradução palavra por palavra em português. Esse volume parece não ter vindo a público, mas o “Curso” foi reincorporado a partir da 3ª edição, em apêndice. Publicada em 1913, a 2ª edição, ao reproduzir, inseridas numa nota do editor ao final das narrativas, as observações apostas às lendas, na 1ª edição, parece-me reiterar ainda os propósitos apresentados pelo General Couto de Magalhães em 1876: capacitar os brancos, falantes do português, a se comunicar com os índios em nheengatu e, desse modo, iniciar entre os “selvagens” o ensino da língua portuguesa e da doutrina cristã. Assim o General comenta a publicação da coletânea de lendas:

Termino aqui a publicação das lendas, apesar de possuir algumas outras, não só zoologicas, como a respeito dos seres sobrenaturaes de que se compõe a mythologia dos nossos selvagens.

Creio, porém, que com os textos que ahi ficam attingí em grande parte ao fim pratico que o governo teve em vista com a publicação deste trabalho, o qual foi, como já disse, habilitar a aquelles que, por necessidade ou interesse, estão em contacto com o selvagem, a ensinar-lhes o portuguez, fazendo a leitura das lendas nas duas línguas.¹¹

A 3ª edição, saída em 1935, e a 4ª, em 1940, ambas pela Companhia Editora Nacional, também reproduzem esta nota, mas agora ao final do “Curso de Lingua Tupi ou Nheengatú”, “em estereotypia da edição original”, no apêndice, após dois outros textos: uma carta de Couto de Magalhães ao jornalista Joaquim Serra, defendendo o aprendizado da língua nheengatu pelos brasileiros brancos, e uma

⁹ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. 162.

¹⁰ A 2ª edição coube à Livraria Magalhães Editora, com endereço no Rio e em São Paulo.

¹¹ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. 280.

conferência sobre “Anchieta, as Raças e Linguas Indigenas”, proferida por ocasião dos 30 anos do nascimento do missionário português. O documento passa a monumento, homenagem a um ultrapassado. Em 1975, a Livraria Itatiaia Editora e a Editora da USP lançam, como volume 16 da Coleção Reconquista do Brasil, a edição comemorativa do centenário da 1ª edição, que é integralmente reproduzida em fac-símile, como apêndice.

O general Couto de Magalhães tinha, por ordem do ministro da guerra, o duque de Caxias, pleno acesso aos soldados indígenas, para coletar as narrativas, e, quando publicou *O selvagem*, planejava prosseguir no trabalho e lançar também um dicionário, seguido de “quantos textos novos eu houver alcançado nessas investigações”,¹² o que não chegou a acontecer. De todo modo, penso que Couto de Magalhães atingiu seu “mais além”, o propósito colocado a seguir da “utilidade prática”: as “questões científicas de grande interesse para o estudo do homem”, conhecer e dar a conhecer o texto do outro. No caso do general, homem letrado, esse outro era “o homem do período da idade da pedra, estado em que se acha actualmente o nosso selvagem e em que se encontra o homem em outras regiões do globo”.¹³ Ele conseguia perceber, no entanto, que, se havia algo de grosseiro “na forma das crenças selvagens” (como também “as superstições christãs do povo ignorante são grosseiras e extravagantes”, ele compara), desde que as examinemos “procurando descer ás idéas fundamentaes, ficar-se-á surpreehendido da notavel e profunda philosophia e poesia que ellas encerram”. Pois ele acredita que “é na natureza estudada por observação propria, que se inspira a grande arte, e nossos selvagens ministram soberbos typos”.¹⁴

Essas vêm a ser, portanto, as duas primeiras coletâneas de narrativas orais editadas em livro a partir da audição de contadores brasileiros. Nesse breve panorama das edições de narrativas orais, enfocarei, no entanto, quase que exclusivamente, as coletâneas que publicam os chamados contos maravilhosos ou de encantamento, uma vez que esse é o principal objeto desta pesquisa. As narrativas indígenas (classificadas comumente como lendas ou mitos) apenas serão mencionadas aqui quando integram uma coletânea de narrativas multiétnicas ou um volume especializado, mas integrado numa coleção em que há volume(s) constituído(s) de contos de encantamento. O mesmo vale para outras formas

¹² MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. 281.

¹³ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed., p. 281.

¹⁴ MAGALHÃES. *O selvagem*. 1. ed. p. 184.

narrativas, identificadas pelos editores¹⁵ como fábulas, contos de animais, crônicas, anedotas, facécias...

A edição da coletânea dos contos “colligidos pelo Dr. Sylvio Romero” ao longo de sua vida, desde a juventude no Nordeste,¹⁶ mas publicados pelo já “Professor do Collegio Pedro II”, no Rio de Janeiro, é feita sob a responsabilidade comercial do livreiro Carrilho Videira, estabelecido em Lisboa, e sob a direção editorial do escritor português Theophilo Braga, professor no Curso Superior de Letras, que contribuiu “com um estudo preliminar e notas comparativas”.¹⁷ As relações entre Brasil e Portugal no campo da produção editorial parecem saltar da total dependência para a cooperação amigável. Mas as coisas nem sempre se passavam tão bem assim.

Em “Nota Indispensável” publicada ao final do volume a partir da 2ª edição, em 1897, o brasileiro convoca a memória da “parte do público que se ocupa destes assuntos”, que “deve ainda lembrar-se de não ter sido suficientemente correto o modo por que foi pelo professor português tratado o nosso manuscrito”. Uma esperteza, segundo Sílvia Romero, que historiou e discutiu o ocorrido “em opúsculo especial, sob o título – *Uma Esperteza – Os Cantos e Contos Populares do Brasil e o Er. Th. Braga*”.¹⁸ Romero enumera, então, os “abusos” cometidos pelo editor português contra seu livro:

- 1º- cortar um trecho da Advertência preliminar do livro na qual dávamos conta de sua divisão pelos elementos étnicos;
- 2º- apoderar-se dessa divisão etnográfica dos nossos contos nacionais e dá-la como uma proposta sua;
- 3º- para fingir trabalho próprio, passar os contos indígenas, enviados por nós, para a seção dos contos africanos;
- 4º- incluir no livro, fingindo que nós os desconhecíamos, os contos selvagens coligidos pelo Dr. Couto de Magalhães;

¹⁵ Entenda-se aqui *editores* como todo o grupo de profissionais envolvidos na produção editorial do livro, desde o escritor.

¹⁶ Segundo Basílio de Magalhães (*O folclore no Brasil*, p. 23), os contos teriam sido colhidos, em sua maior parte, em Sergipe (onde nasceu Sílvia Romero), “uma regular quantidade em Pernambuco” (onde cursou a faculdade de Direito) “e menos de uma dúzia” no Rio de Janeiro (onde passou a maior parte de sua vida). Observa ainda que 6 dos 88 contos da coletânea de Sílvia Romero foram tomadas ao *Selvagem*, de Couto de Magalhães.

¹⁷ Cf. Folha de rosto da 1ª edição.

¹⁸ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 195.

5º- escreve um prólogo disparatado, inçado de grosseiros erros, em oposição proposital e desasada aos nossos Estudos sobre a poesia popular brasileira, que são aliás o manancial onde o fantasista açoriano foi beber o pouco que sabe de literatura popular desta parte da América.¹⁹

O crítico brasileiro, na 2ª edição, desfaz “a mistura e confusão praticada pelo professor de Lisboa dos contos de origem africana e indígena”, recolocando “os contos de origem indígena em seu lugar” e, dos contos da recolha de Couto Magalhães, conservando “apenas aqueles que podem servir de estudo comparativo das versões das populações brasileiras atuais e cristãs”. Romero reassume, assim, a autoria integral do livro: elimina o “prólogo disparatado” de Teófilo Braga, substituindo-o por introdução própria, em que retoma sua “divisão pelos elementos étnicos”, em busca das “Origens de Nossa Poesia e de Nossos Contos Populares”. Reconhece tratar-se de tarefa difícil, uma vez que “muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados”,²⁰ resultado sobretudo de um agente transformador que ele identifica como sendo o mestiço, “um tipo novo que, se não eclipsava o europeu” – cuja vida intelectual, enquanto “civilizada” tendia a prevalecer –, “ofuscava as duas raças inferiores”.²¹ Lembrava ainda a questão fundamental do predomínio da língua portuguesa, perguntando: “Como marcar o veio negro e vermelho em canções que afetam uma só forma?” “Incontestavelmente”, conclui,

o português é o agente mais robusto de nossa vida espiritual. Devemos-lhe as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização européia.

Os autores diretos, repitamos, que cantavam na língua como sua, foram os portugueses e os mestiços. Quanto aos índios e negros, verdadeiros estrangeiros, e forçados ao uso de uma língua imposta, a sua ação foi indireta, ainda que real. [...] o mestiço congregou as raças e a vitória é assim de todas três. Pela lei da adaptação elas tendem a modificar-se nele, que, por sua vez, pela lei da concorrência vital, tendeu e tende ainda a integrar-se à parte, formando um tipo novo em que predominará a ação do branco.²²

¹⁹ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 195-196.

²⁰ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 15.

²¹ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 16.

²² ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 16. Ao final do século XX, a situação lingüística do Brasil é diferente; em alguns pontos do país investe-se no conhecimento ativo das línguas africanas, afro-brasileiras e indígenas (por exemplo, na Bahia e no Acre, respectivamente); cresce o número de escolas especializadas no ensino de línguas estrangeiras, bem como o comércio e o turismo exterior.

Finalmente, Sílvio Romero aumenta a edição de 18 contos novos – sete “de origem portuguesa”, dois “de origem indígena”, nove “de origem africana e mestiça”. “A colheita não é ainda muito abundante”,²³ reconhece; mas, conclui sem falsa modéstia, “até hoje é a primeira e séria tentativa feita no Brasil no peculiar estudo da novelística popular.”²⁴ Depois dessa 2ª edição, que sai em 1897 pela Livraria Clássica de Alves & Cia., com sede no Rio de Janeiro e em São Paulo, a coletânea é publicada pela José Olympio, em 1954, em edição anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Cascudo elogia a “honestidade do antologista”, que, renunciando “à sugestiva colaboração, ao arranjo irresistível”, “manteve a cor local, os modismos [...], a construção sintática curiosa, [...] que denunciam o espírito popular”.²⁵ A 4ª edição, comemorativa do centenário da primeira, sai, em 1985, pela Editora Itatiaia, de Belo Horizonte, e pela Editora da Universidade de São Paulo.

Os contos coligidos pelos pioneiros Sílvio Romero e Couto de Magalhães são reeditados, de forma esparsa, em várias compilações que os seguiram. Alguns estão entre as 47 *Lendas dos nossos índios*, publicadas por Clemente Brandenburger;²⁶ ou entre as *Nossas lendas*, seleção de Nair Starling, editada pela Francisco Alves, em 1962, em que a organizadora reúne 45 lendas brasileiras já publicadas, agrupadas segundo a origem: portuguesa (14), indígena (23) e africana (8). Alexina de Magalhães Pinto, ao organizar sua *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, publicada em 1907, inclui seis adaptações de contos da coletânea de Sílvio Romero entre as 21 narrativas que compõem a sua antologia. Nina Rodrigues, no capítulo dedicado às “Sobrevivências totêmicas” d’*Os Africanos no Brasil*, compara o conto “O cágado e o teiú”, colhido por Sílvio Romero em Sergipe, com registro colhido por Ellis na costa africana, em tradução do próprio pesquisador baiano.²⁷ A coletânea de Sílvio Romero servirá também de referência a estudos comparativos, como fez Câmara Cascudo, em notas poscritas aos seus *Contos tradicionais do Brasil* e aos próprios *Contos populares do Brasil*, na 3ª edição.

²³ São ao todo 88 contos; Basílio de Magalhães (*O folclore no Brasil*, p. 23) critica a amplitude do título, que para ele não encontra correspondência no conteúdo do livro. Cf. acima, nota 2.

²⁴ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. 4. ed., p. 196.

²⁵ Apud MELO. *O conto folclórico no Brasil*, p. 8. Segundo Veríssimo de Melo, esse comentário estaria no prefácio à edição comentada por Cascudo; entretanto, essa edição não contém prefácio, e não consegui localizar o comentário em outras publicações de Cascudo, por isso cito de segunda mão.

²⁶ A 2ª edição, com prefácio de Afrânio Peixoto, saiu pela Francisco Alves em 1931.

²⁷ Cf. RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, 2. ed. p. 278-279.

Em 1875, o geólogo norte-americano Charles Frederik Hartt publicou no Rio de Janeiro, pela Tipografia Acadêmica, o ensaio *Amazonian Tortoise Myths*, em que reuniu nove narrativas indígenas brasileiras, escritas em inglês.²⁸ Em 1889, Santa Ana Nery publicava o livro *Le folk-lore brésilien: poésie populaire, contes et legends, fables et mythes accompagnés de douze morceaux de musique*. Esses vêm a ser os primeiros registros impressos da nossa poesia oral, em língua estrangeira. O ensaio de Hartt foi publicado em português pelo Arquivo Público Estadual do Recife em 1952, traduzido e anotado por Câmara Cascudo. O livro de Santa Ana Nery, que reúne 36 narrativas do repertório indígena (incluindo uma da recolha de Sívio Romero), só será editado em português mais de um século depois da edição francesa – em 1992, em Recife, pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco.



Em Portugal, seis anos antes de Romero, Adolfo Coelho tinha publicado, em 1879, seus *Contos populares portugueses*,²⁹ e, em 1883, os *Contos nacionais para crianças*. Ainda em 1883, Teófilo Braga publica em Lisboa seus dois volumes de *Contos tradicionais do povo português*.³⁰ Segue-o Consiglieri Pedroso, em 1910, com título idêntico à coletânea de Adolfo Coelho.³¹ Por essa mesma época, o professor Alfredo Appel, da Universidade de Lisboa, traduz “do original” 27 das quase 600 narrativas orais reunidas na primeira edição em livro de tal envergadura feita no mundo: os *Contos populares russos*, coligidos por Afanasiev, e publicados pela primeira vez em 1855.³² O estudo crítico vem em seguida à tradução de cada conto, que Appel compara, através de sinopses, “às tradições do povo português e brasileiro”, e também ao “folclore estrangeiro” (Alemanha, Grécia, Itália, Eslovênia). Quem responde por essas comparações é uma co-edição que reúne três editoras, duas portuguesas de nomes amigáveis – Portugal-Brasil e Americana – e a brasileira Francisco Alves.³³

²⁸ Cf. MELO. *Cadernos de folclore*, n. 11, p. 6.

²⁹ Reeditado em 1993 pela Dom Quixote, em Lisboa, na coleção “Portugal de Perto: Biblioteca de Etnografia e Antropologia” (v. 9).

³⁰ Reeditado em 1987 pela Dom Quixote, em Lisboa, na coleção “Portugal de Perto: Biblioteca de Etnografia e Antropologia” (v. 15).

³¹ Reeditado em 1984, pela Veja, em Lisboa.

³² Alguns desses contos já haviam saído em publicações de menor porte.

³³ APPEL, [1920].

Vale observar que os contos recolhidos por Afanasiev só foram traduzidos para o francês na segunda metade do século XX, os cem primeiros, por Edina Bózoki, em 1978, e uma seleção que procura cobrir todo o conjunto, por Lise Gruel-Apert, dez anos depois.³⁴ Na introdução à tradução francesa de 1988, Lise Gruel-Apert destaca a “concepção extremamente moderna” de Afanasiev, que “se limitou ao papel de editor, não se permitindo lançar versões literárias e só redigindo em alguns casos raros”.³⁵ Os textos publicados por Afanasiev “não foram remanejados, arranjados, estilizados ou de algum modo falsificados”.³⁶ Para o tradutor francês,

um dos méritos de Afanasiev foi efetivamente rejeitar de imediato o método que consiste em refundir as variantes numa versão refabricada, batizada versão ótima. O interesse científico da recolha está, como bem o observou Propp, na riqueza das variantes, que, por si, permitem uma abordagem científica do conto.³⁷

O autor russo pecou por não ter anotado as circunstâncias da performance, o que se explicaria pelo fato de não ter ido ele próprio a campo. Bacharel em Direito, trabalhando nos Arquivos Públicos de Moscou, homem dos documentos, ele reúne, para publicar, transcrições enviadas de toda a Rússia por folcloristas e amadores:

Seu mérito está sobretudo em ter sido o centro, o ponto de convergência de todo um vasto movimento de estudiosos e de simples amadores de folclore que sentiam a necessidade de ver fixados e publicados os materiais que tinham recolhido.³⁸

³⁴ Ambas as traduções foram editadas pelas Éditions Mazonneuve et Larose, de Paris.

³⁵ Em francês: “*s’est limité au rôle d’éditeur, ne se permettant pas de tirer des versions littéraires et ne rédigeant que dans quelques rares cas.*” AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*, p. 2.

³⁶ Em francês: “*non remaniés, arrangés, stylisés ou autrement falsifiés.*” Idem.

³⁷ Em francês: “*l’un des mérites d’Afanassiév a été en effet de refuser d’emblée la méthode consistant à refondre les variantes en une version refabriquée, baptisée version optimum. L’intérêt scientifique du recueil est, comme l’a bien noté Propp, dans la richesse des variantes qui seules permettent une approche scientifique du conte.*” AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*, p. 13.

³⁸ “*Son mérite est surtout d’avoir été le centre, le point de convergence de tout un vaste mouvement de savants et de simples amateurs de folklore qui éprouvaient le besoin de voir fixés et publiés les matériaux qu’ils avaient collectés.*” AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*, p. 13.

O tradutor francês nos lembra que, na época da recolha de Afanasiev, a literatura escrita na Rússia é ainda incipiente: o primeiro grande escritor russo é Pouchkine, nascido em 1799; a tradição oral é muito antiga, bem representada, e, além disso, muito bem conservada. A coletânea de Afanasiev torna-se, assim, grande sucesso de público, com inúmeras edições parciais, muitas delas adaptadas e ilustradas, destinadas ao grande público e às crianças. Saem quatro edições integrais no regime czarista e três no regime soviético, todas atualizadas por especialistas.

[...] não é por acaso que é justamente na Rússia do início do século XIX, país de literatura recente, mas de tradição oral forte, bem enraizada e rica em cores, que um folclorista, formado na ciência alemã, teve pela primeira vez a idéia de publicar materiais de contos sem tentar manipulá-los, porque percebendo imediatamente, de algum modo, sua beleza específica.

[...] No início do século XIX, existem apenas as fracas versões dos livros de *colportage*. Mas, já, o gênio poético de Pouchkine e a perspicácia de Biéliniski tinham sensibilizado o leitor russo, um por suas transposições de contos, outro por seus comentários sobre a poesia popular, no conto do moujik. Desde 1840, um vasto movimento em favor da tradição rural oral se desenha. [...] A recolha de Afanasiev não é, pois, um monumento impressionante, mas isolado. Ela é apenas a primeira, e a mais célebre, de uma série imensa que se seguiu até a metade do século XX e continua ainda, mesmo que de modo enfraquecido, em razão dos progressos da alfabetização.³⁹

Afanasiev introduz na Rússia as idéias da chamada escola mitológica, representada por Jacob Grimm, Max Müller e Wilhelm Schwartz, que buscavam para as

³⁹ Em francês: “[...] *ce n’est peut-être pas un hasard si c’est justement dans la Russie du début du XIXe siècle, pays à la littérature récente, mais à la tradition orale forte, bien enracinée et haute en couleurs qu’un folkloriste, formé à la science allemande, a eu pour la première fois l’idée de publier des matériaux de contes sans chercher à les manipuler parce que en saisissant immédiatement, en quelque sorte, la beauté spécifique. [...] Au début du XIXe siècle, n’existent que les faibles versions des livres de colportage. Mais, déjà, le génie poétique de Pouchkine et la perspicacité de Biéliniski avaient sensibilisé le lecteur russe, l’un par ses transpositions de contes, l’autre para ses commentaires sur la poésie populaire, au conte du moujik. Dès 1840, un vaste mouvement en faveur de la tradition paysanne orale se dessine. [...] Le recueil d’Afanassiév n’est donc pas un monument impressionnant et isolé. Il n’est que le premier, et le plus célèbre, d’une immense série qui s’est poursuivie jusqu’à la moitié du XXe siècle et se continue encore, quoique de façon affaiblie, en raison des progrès de l’alphabétisation.*” AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*, p. 10-11.

narrativas orais uma origem comum, à semelhança do que foi para a filologia a identificação do indo-europeu como explicação para as semelhanças entre as principais línguas européias e indianas. Trabalhava-se com a hipótese de que os contos são mitos transformados, “restos de uma religião arcaica de adoração ao sol e à natureza. A tarefa da ciência era, portanto, servir-se dos contos para reconstituir as concepções religiosas do passado.”⁴⁰

Essas idéias serão superadas na medida em que se constata, sobretudo após os trabalhos de outro russo famoso, Vladimir Propp, que as semelhanças entre as narrativas ultrapassam os limites do indo-europeu. Propp demonstrará, por meio da análise morfológica de narrativas de encantamento, que há semelhanças entre os contos do mundo inteiro.⁴¹



Nove anos após a publicação da coletânea de Sílvio Romero, em 1894, o *Diário Popular* de São Paulo publica o conto “Rabicho”, assinado por Valdomiro Silveira, um jurista instalado no interior do Estado e que será considerado “o criador do regionalismo no Brasil”. Seu primeiro livro de contos, *Os caboclos*, é publicado em 1920 pela Revista do Brasil; seguem-se *Nas serras e nas furnas*, em 1931, pela Cia. Editora Nacional, *Mixuangos*, pela José Olympio, em 1937, e *Leréias*, em 1945, pela Martins. Mais de meio século depois da edição de seu primeiro livro de contos, em 1974 *O Mundo caboclo de Valdomiro Silveira* é reconhecido pelas instituições da educação e da cultura do Estado de São Paulo e do governo federal: a Editora José Olympio, com o apoio da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, do Instituto Nacional do Livro e do MEC, edita uma seleção de seus contos, acrescida de estudos críticos de Bernardo Elis e Ruth Guimarães e notas biográficas de Júnia Silveira Gonçalves.⁴²

Valdomiro Silveira escreve seus contos a partir da observação da fala caipira, em sessões de júri, em que atua como promotor público, em festas, pescarias e

⁴⁰ Em francês: “On supposait que les contes étaient des mythes dégénérés, des restes d’une religion archaïque d’adoration du soleil et de la nature. La tâche de la science était donc de se servir des contes pour reconstituer les conceptions religieuses du passé” AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*, p. 12.

⁴¹ Cf. especialmente *Morfologia do conto maravilhoso*.

⁴² Cf. SILVEIRA. *O Mundo caboclo de Valdomiro Silveira*, 1974.

caçadas, das quais participa em relações de amizade e compadrio.⁴³ Mas Valdomiro não é ele próprio um sertanejo, e por isso será aconselhado por Euclides da Cunha a escrever “em dialeto nos diálogos, mas fosse ele próprio, erudito, sapiente, manejando a língua da maneira mais primorosa, que escrevesse corretamente quando fosse ele, escritor, quem falasse”.⁴⁴ É preciso demonstrar que domina a língua dos “homens das letras”. O escritor, no entanto, como que anunciando uma escrita da enunciação, retira-se da função de narrador e radicaliza: dá a voz ao caboclo. Seu último livro, publicado em 1945, *Leréias: histórias contadas por eles mesmos*,⁴⁵ segundo Júnia Silveira Gonçalves, “é todo relatado pelo próprio caipira”. Nos diálogos d’*Os caboclos*, comenta a crítica e biógrafa,

sua prosa ressentia-se de um forte pico dialetal [...], atendendo-se ao escrúpulo do escritor em reproduzir o mais fielmente possível os vícios e modismos que afetaram a língua-mãe numa zona cuja extensão abrangerá passante de duzentos mil quilômetros quadrados (metade de São Paulo, sul de Minas, trechos do Paraná e parte do Rio de Janeiro). Para os poucos versados no segredo do dialeto, organizou o autor – e vai no fim do volume – um breve elucidário contendo centenas de vocábulos e expressões regionais com a sua exata significação.

Em *Leréias*, “todos os contos são narrativas orais dirigidas a supostos auditores que não dialogam com o narrador”, todos, “sem exceção de nenhum, principiam por um travessão indicativo de diálogo direto, como é o princípio de *Grande Sertão: Veredas*”, observa Bernardo Élis; na percepção do crítico, “já se afigurava a Valdomiro que a fala seria um elemento essencialmente de criação artística”. As *Histórias contadas por eles mesmos* são “a primeira tentativa de realizar uma prosa artística na língua caipira, o que significa uma coragem imensa de afrontar os guardiães da falsa integridade e incorruptibilidade das belezas e

⁴³ Valdomiro Silveira publicou quatro livros de contos: *Os caboclos*. Revista do Brasil, 1920. (2. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1928. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.); *Nas serras e nas furnas*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1931; *Mixuângos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937; *Leréias: histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo: Martins, 1945. Além dos quatro livros de contos publicados, Júnia Silveira Gonçalves, menciona dois outros: *Mucufos e Caçadores*; e uma novela sertaneja intitulada *A sina da Nhara*.

⁴⁴ Carta de Euclides da Cunha a Valdomiro Silveira, mencionada por Ruth Guimarães, em Vida e obra de Valdomiro Silveira. Cf. SILVEIRA. *O Mundo caboclo de Valdomiro Silveira*, p. XXIV-XXV.

⁴⁵ Reeditado no Rio de Janeiro pela Civilização Brasileira, em 1975.

virtudes da ‘última flor do Lácio’”.⁴⁶ Estamos, pois, diante do grande precursor das nossas melhores narrativas de inspiração oral, as de Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Em 1897, três anos depois que Valdomiro Silveira anuncia o que viria a ser o movimento regionalista brasileiro com seu “Rabicho” no *Diário Popular*, Luiz Tenório Cavalcanti de Albuquerque, sob o pseudônimo de Julio Campina, publica *Subsidio ao folk-lore brasileiro*: anedotas sobre caboclos e portugueses; lendas, contos e canções populares; etc., livro em que reúne 15 narrativas orais, colhidas em Pernambuco e em Alagoas. Em 1977, o esforço conjunto do Museu Theo Brandão, de Maceió, e do Depto. de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura realizou a edição fac-similar, comemorativa dos 80 anos da primeira edição. “Escrevendo estas, procurámos sempre fazel-o com a linguagem apropriada e expressiva em que nos foram narradas”, afirma Julio Campina à p. VI. Nas narrativas, aparecem alguns poucos vocábulos do dialeto popular, em itálico.⁴⁷

No início do século 20, no ano de 1912, o gaúcho Simões Lopes Neto publica em Pelotas, pela Echenique & Cia. Editora, seus *Contos gauchescos*, uma seleta de narrativas escritas por ele sob a inspiração das narrativas orais regionais. No ano seguinte, o escritor publica um segundo livro, com o título de *Populário: lendas do Sul*.

As duas seletas serão reunidas numa edição publicada em 1926 pela Livraria do Globo, de Porto Alegre, sob o título de *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Em 1948, sai uma edição crítica, com introdução, variantes, notas e glossário por Aurélio Buarque de Holanda, prefácio e notas de Augusto Meyer e posfácio de Carlos Reverb; Aurélio Buarque aponta as possíveis fontes orais de três narrativas da coleção. Com esse título compactado, em que se descarta o *populário* em favor de uma reiteração do aspecto regional, a Editora Globo inaugurou a Coleção Província. Até 1957, saíram pela Globo mais quatro edições. Em 1953, saiu pela Martins, de São Paulo, uma 2ª edição das *Lendas do Sul* (note-se, mais uma vez sem o *populário*), e, em 1957, pela Agir, do Rio, uma edição do conjunto de narrativas com título despojado da ênfase regionalista – *Contos e lendas* – e acrescido de um tímido subtítulo, em que surge a figura do contador, personagem criada pelo escritor, essencial numa composição narrativa que é como um simulacro da performance: *por Moysés Velinho*.⁴⁸ Em 1952, ele tinha publicado pela Globo outro livro em que a figura

⁴⁶ Cf. SILVEIRA. *O Mundo caboclo de Valdomiro Silveira*, p. XVIII-XVIX e XXI.

⁴⁷ *levas* (p. 2; em rodapé, a explicitação do sentido: ‘espeques’), *pinga* (p. 2), *desempulha* (p. 19).

⁴⁸ Em 1960, sai a 2ª edição da Agir.

do contador aparece já no título: *Casos do Romualdo*, reeditado em 1976 pela mesma editora. Em 1988, sai pela Presença, do Rio de Janeiro, em co-edição com o INL, uma edição crítica, reunindo os *Contos gauchescos, as lendas do sul e os casos de Romualdo*.

No painel geral do *Folclore no Brasil*, de 1928, Basílio de Magalhães situa a primeira antologia de Simões Lopes Neto entre os “opúsculos em que quasi nada se encontra de matéria prima do nosso folclore”; o descaso do folclorista se explica pelo pouco interesse “científico” que os contos de João Simões Lopes Neto poderiam despertar entre os estudiosos da cultura popular na época, uma vez que a seleta “encerra somente três lendas gaúchas, estilizadas pelo autor”.⁴⁹ A objeção à intervenção do “estilo” do escritor nas narrativas orais “ouvidas da boca do povo” estabelece os limites entre o território do cientista e o do artista. O folclorista quer a autenticidade, a fidelidade “à fala do povo”; o escritor representa, metaforiza a performance na imagem de um velho contador de contos e lendas dos campos gaúchos, na grafia arranjada para caber a fala caipira do Sul. O cientista deplora a ação criadora do artista sobre “a matéria-prima do folclore”. Apesar disso, desde 1957, os *Contos e lendas por Moysés Velinho* estarão entre os Nossos Clássicos da Editora Agir.

O recurso à criação de um personagem contador é retomado em outras publicações, como as *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, escritas por Urbano Lago Vilela e apresentadas por ele como “mais uma coletânea de tiradas campeiras que correm de fogão em fogão nesta fronteira oeste do Rio Grande do Sul, do que algo novo, escrito com a preocupação de enriquecer o folclore rio-grandense”.⁵⁰ Embora se denomine autor, Urbano Lago Vilela, aos seus próprios olhos, “não tem outro mérito senão coligir e manter por esta forma, para o futuro, aquilo que serve de deleite a esta geração e seria uma pena que o tempo consumisse por falta de registro apropriado”.⁵¹ Os “contos gauchescos da fronteira oeste do Rio Grande do Sul”, publicados pelos Irmãos Pongetti em 1961, no Rio de Janeiro, são contados pelo “repentista do conto” que o leitor fica logo conhecendo em capítulo introdutório, “Perfil de Candinho Bicharedo”. Nascido e criado em Uruguaiana, “Candinho Bicharedo realmente existiu”, e se tornou contador “ouvindo contar as façanhas de

⁴⁹ MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 25.

⁵⁰ VILELA. *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, p. 5.

⁵¹ VILELA. *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, p. 7.

seus ancestrais”.⁵² Dentre os membros vivos de sua família, entretanto, alguns “não ouvem com bons ouvidos a repetição de suas façanhas, considerando-as vexatórias ao bom nome de um gaúcho que se preza, no que discordamos”, diz o autor, que, no entanto, prefere omitir o verdadeiro nome do contador, “para não ferir suscetibilidades”.⁵³ Candinho Bicharedo assume, dessa forma, a função de personagem: “Quanto ao mais, a imaginação do leitor que complete a figura do personagem que vai viver as situações mais fantásticas que o ambiente do campo pode proporcionar.”⁵⁴ Urbano Lago Vilela acrescenta às narrativas a ambientação, a cena da performance (ou *cadre profératif*, nas palavras de Émile Bonvini)⁵⁵. Na composição dessa *cena*, o escritor se utiliza do recurso ao dialeto regional (gaúcho rural) nos diálogos, apresentando glossário ao final do volume; o narrador-contador (um misto de Urbano Lago Vilela e Candinho Bicharedo) usa o português padrão com algumas palavras de uso regional, especialmente ligadas à vida “campeira”.

No sertão do nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava. [...] Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade, às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária. Cesária tinha sempre uma resposta na ponta da língua. Sabia de cor todas as aventuras do marido [...]. Alexandre tinha realizado ações notáveis e falava bonito, mas guardava muitas coisas no espírito e sucedia misturá-las. Cesária escutava e aprovava balançando a cabeça, curvada sobre a almofada trocando os bilros, pregando alfinetes no papelão da renda. E quando o homem se calava ou algum ouvinte fazia perguntas inconvenientes, levantava os olhos miúdos por cima dos óculos e completava a narração. Esse casal admirável não brigava, não discutia. [...] E assim, tudo se combinando, descobriam casos interessantes que se enfeitavam e pareciam tão verdadeiros como a espingarda lazarina, o curral, o chiqueiro das cabras e a casa onde eles moravam.⁵⁶

⁵² VILELA. *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, p. 5.

⁵³ VILELA. *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, p. 12.

⁵⁴ VILELA. *Gauchadas do Candinho Bicharedo*, p. 12.

⁵⁵ Cf. BONVINI. Textes oraux et texture orale dans *Uanga (Feitiço)* de Oscar Ribas, p. 64.

⁵⁶ RAMOS. *Alexandre e outros heróis*. 18. ed., p. 9-10.

Assim é feita a “Apresentação de Alexandre e Cesária” por Graciliano Ramos, autor (cujo nome está impresso no alto da folha de rosto e também na página de créditos, encabeçando uma lista de “obras de”) do livro *Alexandre e outros heróis*, editado pela primeira vez em 1962. Graciliano, no entanto, avisa, antes dessa apresentação dos narradores, que “as histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas”. Está, portanto, ciente da possibilidade de estar partilhando a autoria dos contos com outros escritores, na medida em que sua escrita já partilha a autoria com os contadores. A presença da oralidade na criação de Graciliano Ramos, aqui, leva-o a abrir mão do princípio da originalidade literária, que privilegia o indivíduo, para investir no coletivo, próprio da performance narrativa. E assim começa a “Primeira Aventura de Alexandre”:

Naquela noite de lua cheia estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e Mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordedura de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária.

– Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.

Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:

– Conte, meu padrinho.

Alexandre acendeu o cigarro ao candeeiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:

– Os senhores já sabem porque é que eu tenho um olho torto?

Mestre Gaudêncio respondeu que não sabia e acomodou-se num cepo que servia de cadeira.

– Pois eu digo, continuou Alexandre. Mas talvez nem possa escorrer tudo hoje, porque essa história nasce de outra, e é preciso encaixar as coisas direito. Querem ouvir? Se não querem, sejam francos: não gosto de cacetear ninguém.

Seu Libório cantador e o cego preto Firmino juraram que estavam atentos. E Alexandre abriu a torneira.⁵⁷

⁵⁷ RAMOS. *Alexandre e outros heróis*. 18. ed., p. 11.

Também em *Conversas ao pé do fogo*, publicado por Cornélio Pires em São Paulo, 1921,⁵⁸ a cena da performance é reconstituída, com base em um capítulo de quatro páginas no qual o escritor descreve o ambiente em que diz ter ouvido as narrativas, a “Fazenda Velha”, e outro capítulo em que traça o perfil d’“Os Moradores”, entre os quais está Nhô Tomé, “o único branco da casa”, que, juntamente com os negros, herdou a fazenda do velho Francisco Paes. Nhô Tomé é um dos contadores da Fazenda Velha, assim descrito por Cornélio Pires: “É feliz e pachorrento; socegado, bôa memoria, meio fantasista, meio mentiroso, mais credulo que mentiroso.”⁵⁹ Há ainda dois pretos velhos que “vivem sentados pelo terreiro, ou pelos cantos, soffrendo seus pés inxados e roncando suas asthmas, a contar ‘histórias’, rememorando coisas da mocidade torturada, mas que era tão bôa...”⁶⁰ E Juquita, “caipira fino”, empreendedor, que chega “na boquinha da noite”, hora boa para a narração de um caso ao pé do fogo. As narrativas são precedidas da ambientação de cada performance. Eis um exemplo:

Nhô Thomé está bem disposto. Hoje deu para bulir com os pretos, agradando os piázinhos que rodeiam o fogo em suas tripeças.

– Dicto! – perguntou elle a um dos crioulinhos de seus doze annos – ocê sabe porque é que os home e as muié não tem a mesma côr?

– Nha-não.

– Pui eu vô contá; botem bem o sintido...⁶¹

É interessante notar que esse recurso ao personagem-contador-narrador e à reconstituição da cena da performance aparece já no “clássico infantil” *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Veja-se a abertura do pequeno prefácio, endereçado a leitores em idade escolar, da tradução de Pedro de A. Briesse, editada pela Melhoramentos no início da década de 1960:

Uma coisa é certa e inabalável: o barão von Münchhausen, que conta neste livro algumas de suas aventuras, viveu, realmente, e isto há cerca de duzentos anos. Ele veio ao mundo nas terras de Braunschweig; seu prenome era Hieronymus, e, tão logo saiu da escola, tornou-se oficial.

⁵⁸ Algumas das narrativas foram também publicadas em *Quem conta um conto... e outros contos*, em 1943.

⁵⁹ PIRES. *Conversas ao pé do fogo*, p. 42.

⁶⁰ PIRES. *Conversas ao pé do fogo*, p. 43.

⁶¹ PIRES. *Conversas ao pé do fogo*, p. 81.

[...] Mais tarde seu pai o chamou para Bodenwerder, era este o nome de sua fazenda e do pequeno castelo; e então Hieronymus tornou-se senhor da fazenda. Ele tirou o uniforme, ia à caça, cavalgava pelos campos e bebia ponche vermelho. [...] Afora isso, vivia como os outros barões, e nada mais saberíamos d'ele, se não tivesse contado tão extraordinárias histórias quando saboreava o ponche. [...] Histórias extraordinárias que alguém as anotou secretamente e mandou imprimi-las.⁶²

Mas a cena da performance aparece por mais de uma vez no próprio texto das *Aventuras do barão...*, em algumas traduções brasileiras, como as do Círculo do Livro⁶³ e da Villa Rica,⁶⁴ descrita por um narrador onisciente, na terceira pessoa, ou instaurada pelo próprio barão, personagem-contador, na primeira pessoa, que por vezes abre e encerra a sessão em discurso direto, dirigido ao seu público. Em ambas as formas narrativas, a reconstituição das cenas performáticas serve sempre para destacar as qualidades do contador.

Na tradução publicada pelo Círculo do Livro, ao final da “Quinta Aventura Marítima” e no início da “Sexta Aventura...” (episódios que vão interessar particularmente à minha pesquisa), depois de um naufrágio no Nilo, conta o barão que foi muitíssimo bem recebido em Constantinopla pelo grão-senhor, que o conduziu ao seu harém, oferecendo-lhe quantas e que mulheres desejasse, inclusive as favoritas. O contador, nesse momento em que, ele sabe, a curiosidade do auditório está aguçada, interrompe a narrativa, alegando não ter o costume de se gabar de “aventuras galantes”.⁶⁵ Eis o texto de abertura da “Sexta Aventura Marítima”, “recontado em português por Norberto de Paula Lima”, publicado pelo Círculo do Livro:

Tendo terminado o relato de sua viagem ao Egito, o barão se dispôs a ir dormir, exatamente no momento em que a atenção da platéia, ligeiramente cansada, despertava com a palavra ‘harém’. Muito gostariam de saber dos detalhes dessa parte de suas aventuras, mas o barão foi inflexível.⁶⁶

⁶² KÄSTNER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 5. A edição está sem data, mas suponho ser de 1960 (a data do carimbo da biblioteca é 11/4/61).

⁶³ Esta tradução foi cedida, como cortesia, pela Editora Hemus (a cuja edição não tive acesso) ao Círculo do Livro, conforme está no verso da folha de rosto da edição do Círculo (que está sem data).

⁶⁴ 1990.

⁶⁵ O barão de Münchhausen “se divertia contando a seus amigos as mais inverossímeis aventuras de guerra e caça.” KÄSTNER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 7.

⁶⁶ RASPE, BÜRGER. *As aventuras do barão de Münchhausen*, p. 61.

“Como é fácil imaginar, os amigos do barão não cessavam de lhe implorar que prosseguisse a narrativa, tão instrutiva quanto interessante, de suas insólitas aventuras”, mas ele só contava quando lhe vinha a inspiração. A esse “princípio solidamente firmado” de “só se deixar conduzir por sua fantasia”, acrescenta-se o pacto de credibilidade que ele faz questão de manter com o público, recursos que garantem ao contador um auditório fiel, de “ouvidos atentos”.⁶⁷

Antes de iniciar a narração de suas aventuras marítimas, imediatamente após ter contado sua última aventura na Rússia, que se encerra com o episódio fantástico de uma corneta que tocou sozinha “a marcha prussiana” e “muitas *canções populares*”, o barão dirige-se ao seu público para refletir com ele sobre a credibilidade do contador (ou verossimilhança da narrativa?). À maneira de um contador de casos, ele defende a idéia de que o que conta são relatos verídicos, ainda que fantásticos.

Na adaptação de Jannart Moutinho Ribeiro, publicada pela Itatiaia em 1963, ao anunciar suas aventuras marítimas, é ao público leitor que o barão se dirige; a quem duvidar de suas narrativas ele pede que “feche o livro”:

Se alguém pensar que eu, até aqui, menti nalguma coisa, peço feche o livro, porque as aventuras marítimas, que virão nas páginas seguintes, são mais extraordinárias, mas não menos verdadeiras.⁶⁸

Ao iniciar, logo na página seguinte, a narração da “Aventura no Mar”, o barão, no entanto, remete à performance, rememorando seu aprendizado da arte de contar:

Meu pai, homem gentil e muito ilustrado, passara grande parte da mocidade a viajar. Mais tarde, já maduro, nas longas noites friíssimas de inverno, ao pé do fogo, entrava, horas a fio, a contar-me histórias das aventuras pelas quais passara.

Era uma delícia ouvi-lo. Muito fino, muito sarcástico, muitas vezes impiedosamente crítico de si mesmo, era um doce enlevo escutar-lhe as narrativas.

Viajar e contar histórias daquilo que vi foram belas coisas herdadas de meu bom pai.⁶⁹

No parágrafo final do texto adaptado por Jannart Moutinho Ribeiro, o narrador dirige ao leitor, convidando-o a se tornar ouvinte do contador:

⁶⁷ BURGER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 163-164.

⁶⁸ BURGER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 54.

⁶⁹ BURGER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 55.

Tinha, ainda, muitas histórias para contar-lhe, meu caro amigo e paciente leitor, mas sinto-me sonolento. Venha, um dia, visitar-me, e terei imenso prazer em recebê-lo, para relatar-lhe outras aventuras. Estarei sempre às ordens. Apareça quando quiser, que, na adega, não faltam bons vinhos. Não faça cerimônia estou sempre muito disposto e muito bem do fígado.⁷⁰

Também na tradução de Pedro de A. Brieese, saída, como a da Itatiaia, na década de 1960, é aos leitores que o narrador se dirige na admoestação que precede “A Aposta com o Sultão”, aconselhando-os a fechar o livro, se não estiverem dispostos a acreditar nas aventuras ainda mais extraordinárias que virão a partir da página seguinte:

Se, porventura, alguns leitores pensarem que eu tenha, até aqui, mentido de vez em quando, eu os aconselho, no seu próprio interesse, a fecharem o livro, pois na página seguinte seguem aventuras que são ainda mais extraordinárias do que as já contadas, mas nem por isso menos verdadeiras.⁷¹

Na tradução de Moacir Werneck de Castro, publicada pela Villa Rica, o contador anuncia as aventuras marítimas a um público de ouvintes (ainda que mencione também leitores), que está presente e que pode e deve “ir-se embora”, se não mantém com o contador o pacto de credibilidade:

Muitos viajantes têm por hábito, quando relatam suas aventuras, contar muito mais do que viram. Não espanta, assim, que os leitores e ouvintes tendam por vezes à incredulidade. Todavia, se há entre o respeitável auditório alguém inclinado a duvidar do que estou contando, muito me haveria de magoar essa falta de confiança; e eu o advertiria de que o melhor a fazer, nesse caso, é ir-se embora antes que eu comece a narrativa das minhas aventuras marítimas, que são ainda mais extraordinárias, embora não menos autênticas.⁷²

“Por certo, ninguém chega a acreditar nas narrativas do barão de Münchhausen”, observa Théophile Gautier, prefaciador da edição francesa. Entretanto, continua ele, correlacionando as chamadas “mentiras” dos contadores com a ficção literária escrita:

a íntima conexão dessas mentiras, que se encadeiam tão naturalmente umas às outras, acaba por destruir no leitor o sentimento da realidade, e a harmonia do

⁷⁰ BURGER. *As aventuras do barão de Münchhausen*, p. 140.

⁷¹ KÄSTNER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 44.

⁷² BURGER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 89-90.

falso é levada tão longe que produz uma ilusão relativa, semelhante à que nos fazem experimentar as *Viagens de Gulliver* [...].⁷³

É possível até mesmo encontrar uma breve biografia daquele que “passou à história como o maior mentiroso de todos os tempos”.⁷⁴ Segundo o professor Jacob Penteado, quem muito contribuiu para tal fama “foi o escritor inglês Raspe (1785) que, em sua terra, publicou um livro, reunindo tôdas as aventuras do famigerado barão”. A obra “foi traduzida, também para o alemão, com numerosas edições, por Burger”.⁷⁵ A autoria dos textos escritos é atribuída mais frequentemente a esses dois escritores (às vezes juntos, outras isoladamente), mas, por vezes, são os tradutores e adaptadores das diversas edições que assumem a posição de autor na perigrafia do livro. Segundo a edição do Círculo do Livro,

“As aventuras do barão de Münchhausen” é, na verdade, a “fusão de duas obras de autores alemães: ‘Histórias das maravilhosas viagens e a campanha na Rússia do barão de Münchhausen’, de Rudolf Erich Raspe, escrita em inglês e publicada em 1785; e ‘Maravilhosas viagens por terra e por mar, guerras e divertidas aventuras do barão de Münchhausen’”, de Gottfried August Bürger, publicada em 1786, que é uma tradução para o alemão da primeira e na qual o autor incluiu outras aventuras, além de dar-lhe um estilo todo pessoal.

[...]

Foi em Oxford que apareceu a primeira edição de “Aventuras do barão de Münchhausen”, um pequeno livro no qual – na forma de uma extraordinária fantasia – Raspe recria as aventuras de um soldado alemão que ele conheceu pessoalmente na Alemanha. O livro não teve sucesso, e Raspe vendeu os direitos a um editor inglês chamado Hearsley, que mudou o texto, acrescentando novos capítulos e dando-lhe um caráter mais popular. A nova edição tornou-se logo conhecida, mas o nome de Raspe foi retirado.⁷⁶

Como se vê, escritores, editores e tradutores confundem-se no espaço da autoria dessas aventuras, de tal modo que, dois séculos depois das primeiras impressões, o texto escrito, além de outros aspectos já destacados aqui, ainda guarda o caráter de autoria coletiva próprio das narrativas orais.

⁷³ BURGER. *Aventuras do barão de Münchhausen*, p. 14.

⁷⁴ Cf., por exemplo: PENTEADO. *Primores do conto universal*: contos alemães, p. 11.

⁷⁵ PENTEADO. *Primores do conto universal*: contos alemães, p. 11.

⁷⁶ RASPE; BURGER. *As aventuras do barão de Münchhausen*, p. 109, 110.



No mesmo ano de 1894, em que Valdomiro Silveira inaugura o movimento regionalista brasileiro, o jornalista Alberto Figueiredo Pimentel foi contratado por Pedro da Silva Quaresma “para produzir toda uma coleção de livros infantis escritos em português do Brasil”, pois grande parte dos livros para crianças comercializados na época eram editados em Portugal, “e mesmo aquela pequena parte produzida no Brasil seguia ainda, na linguagem, os usos da pátria mãe”,⁷⁷ o que, evidentemente, para além das questões identitárias levantadas pelos escritores, significava certo desconforto para os leitores. Pedro Quaresma era português, mas parecia ser um editor inteiramente voltado para as demandas do público leitor, especialmente do chamado leitor comum. Em 1879, ele fundara no Rio de Janeiro a Livraria do Povo, que, segundo Laurence Hallewell, chegou a ser muito importante no início do século XX. Sucessora da Livraria do Povo, a Quaresma “durou até a década de 1960, sempre fiel à política implícita em seu nome original, concentrando-se na publicação de livros baratos de apelo popular.”⁷⁸

A publicação da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma teve início com os *Contos da carochinha*, “traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral por Figueiredo Pimentel”, edição que se esgotou em menos de um mês.⁷⁹ Logo se seguiram as *Histórias do arco da velha*, “esplêndida coleção dos mais célebres contos populares, morais e proveitosos de vários países, alguns traduzidos dos Irmãos Grimm, Perrault, Andersen, Madame d’Aulnoy, etc., e outros recolhidos diretamente da tradição oral por Viriato Padilha”,⁸⁰ pseudônimo do historiador e jornalista Annibal Mascarenhas. O terceiro volume publicado, as *Histórias da avósinha*, contém “cinquenta das mais célebres, primorosas, divinas e lindas histórias populares, morais e piedosas [...], colecionadas umas, escritas e traduzidas outras por Figueiredo Pimentel”,⁸¹ que ainda publicou na coleção: *Histórias da baratinha*, “esplêndidos e novos contos infantis”,⁸² *Os meus brinquedos*, com jogos infantis e cantigas de roda, *Teatrinho infantil*, oito peças curtas que enfatizam a

⁷⁷ HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. 201.

⁷⁸ HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. 200.

⁷⁹ Cf. PIMENTEL. *Contos da carochinha*, 23. ed., p. 9.

⁸⁰ PADILHA. *Histórias do arco da velha*, 12. ed., folha de rosto.

⁸¹ PIMENTEL. *Histórias da avósinha*, 2. ed., folha de rosto.

⁸² Cf. anúncio publicado n’ *Os roceiros*, de Viriato Padilha.

esperteza infantil. A Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma publicou também as *Histórias brasileiras*, de Tycho Brahe, “contos, em prosa e verso adaptados a factos da história patria [...], ao lado da narrativa rigorosamente historica”,⁸³ *Histórias do país de Ali-Babá*, “coleção de histórias maravilhosas, apólogos, lendas e parábolas, colecionadas e relatadas por Deifilia, Racchel e Aurora”,⁸⁴ e *Reino das maravilhas*, “contos de gênios e de fadas por Gondim da Fonseca”,⁸⁵ volumes que não incluem narrativas orais colhidas pelos próprios escritores.

Os contos, na coleção, lidos em francês, espanhol, italiano, alemão ou inglês, ou colhidos “diretamente da tradição oral”, eram escritos “em linguagem fácil, estilo correntio, sem tērmos bombásticos e rebuscados”, como convém às obras destinadas às crianças,⁸⁶ segundo o ponto de vista do editor. “Os tradicionalistas ficaram horrorizados, mas a inovação garantiu a Quaresma o virtual monopólio do mercado de livros infantis.”⁸⁷ No “Prefácio da Nova Edição” das *Histórias da avósinha*, editada em 1899, o sexto ano de vida da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, o editor se mostra exultante com o sucesso editorial da coleção:

Não precisamos mais vir a público preconizar a nossa Biblioteca Infantil. Está no domínio de todos o espantoso, o incalculável, o grande, o extraordinário êxito que ela tem obtido – sucesso êsse único, verdadeiramente único, nos anais da Livraria, no Brasil. Basta dizer que todos os volumes que a compõem já atingiram a sexta edição, pelo menos, havendo alguns que estão na décima, na duodécima e na décima oitava edição.⁸⁸

O editor exagerou nos números. De qualquer modo, os livros dessa coleção, e, mais do que todos os outros, o primeiro volume, foram reeditados inúmeras vezes, pela própria Quaresma: em 1920 (26 anos após a primeira edição), os *Contos da carochinha* estavam em sua 18ª edição, o que significa uma nova edição ou tiragem a cada ano e meio; no Prefácio escrito em 1952 para a 22ª edição, destaca-se o sucesso de crítica, citando-se os comentários elogiosos do *Diário de Notícias* e do *Jornal do Comércio*, e o sucesso de público:

⁸³ Cf. anúncio publicado n' *Os roceiros*, de Viriato Padilha.

⁸⁴ DEIFILIA; RACHE; AURORA. *Histórias do país de Ali-Babá*, [s. ed.] folha de rosto. [s.d.]

⁸⁵ FONSECA. *O reino das maravilhas*, 8. ed., folha de rosto.

⁸⁶ Cf. PIMENTEL. *Contos da carochinha*, 23. ed., p. 7.

⁸⁷ HALLEWELL. *O livro no Brasil*, p. 201.

⁸⁸ PIMENTEL. *Histórias da avósinha*, 2. ed., p. 5.

Perto de cem mil volumes correm de mão em mão, em todos os Estados, em tôdas as cidades e vilas do Brasil. Rara será a casa que não tenha um ou mais exemplares: os Contos da Carochinha penetraram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglesa; invadiram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por tôda a parte.⁸⁹

De fato, parece que a Quaresma não media esforços para comercializar seus livros. Além da venda em livraria, ela trabalhava com vendedores ambulantes e atendia a pedidos do interior, remetendo os volumes para o leitor, “livres de despesas do correio”. A Quaresma investia também em publicidade, anunciando com muito alarde seus lançamentos e reedições, em “reclames” publicados nas páginas finais de outras das suas publicações. A Biblioteca Infantil é anunciada com destaque (uma a duas páginas inteiras para cada volume), por exemplo, no livro *Os roceiros*, de Viriato Padilha, uma seleção de narrativas inspiradas no caipira brasileiro, publicada em 1920. Os anúncios enfatizam sempre os aspectos materiais do livro: “um grosso volume, ricamente impresso e encadernado em Paris, cheio de finíssimos chromos a oito cores e com centenas de estampas em preto”, “um elegante volume bem impresso e encadernado”; são informados os preços e o conteúdo – número de contos e título de quase todos eles; o público-alvo é definido logo no alto da página dos anúncios, onde figura sempre, abaixo do título do volume, a identificação “livro para crianças”; os propósitos educativos da leitura aparecem logo a seguir – “contos infantis [...] todos eles moralíssimos”, “historias populares, moraes e proveitosas de varios paizes”, “lindas historias, moraes e piedosas”, ou “contos [...] adaptados a factos da historia patria, instruindo e deleitando ao mesmo tempo”.

O artista brasileiro Julião Machado foi o responsável pelas ilustrações dos *Contos da carochinha* e das *Histórias da avózinha*. O ilustrador é homenageado nas edições de 1994 das *Histórias da avózinha* e das *Histórias da baratinha*, comemorativas do centenário da primeira edição dos *Contos da carochinha*, com uma pequena biografia estampada em página pré-textual, logo abaixo do texto, também breve, sobre Figueiredo Pimentel, responsável pelo texto verbal.

A coleção, composta de edições diversas dos seus então dez volumes, foi encadernada e comercializada pela Itatiaia, na década de 1960. Em 1963, a Editora Científica (que parece ser sucessora da Quaresma) reeditou *Contos da carochinha* e

⁸⁹ PIMENTEL. *Contos da carochinha*, 23. ed., p. 9.

Histórias da avózinha, com redução do número de narrativas de cada volume (o primeiro, para 32, e o segundo, para 20); sob o título *Histórias mágicas*, reuniu 14 dos *Contos da carochinha* restantes, acrescidos de 15 outras narrativas também assinadas por Figueiredo Pimentel; os três volumes foram ilustrados por Bruno Taz e Américo Miranda, e revistos pelas professoras Maria Helena F. de Vasconcellos e Rosinha Feuer. Segundo Laurence Hallewell, em 1967, a série inteira foi reeditada pela Ediouro. Mais recentemente, nos anos de 1980 e 1990, a Livraria Garnier (já então uma das associadas da Itatiaia) reeditou os volumes *Contos da carochinha*, *Histórias da baratinha* e *Histórias da avózinha*.

É interessante notar que a publicação de contos orais visando atingir o público infantil se dá pouco depois da publicação acadêmica: são passados apenas nove anos da primeira edição da coletânea de Sílvio Romero, quando Figueiredo Pimentel publica, pela primeira vez, os *Contos da carochinha*.



Somente ao final da década de 1910, mais de 30 anos após a publicação dos *Contos populares do Brasil* pelo sergipano Sílvio Romero, Lindolfo Gomes publica, pela Melhoramentos, seus *Contos populares*, reunindo “episódios cíclicos e sentenciosos, colhidos da tradição oral no estado de Minas”. A coletânea mineira terá nova edição, revista e ampliada pelo autor, que sairá no ano de 1931, “em dois volumes, tal a extensão do material novo que recolhemos da tradição oral, depois da 1ª edição, de 1918”.⁹⁰ São 67 narrativas, todas colhidas “da tradição oral, no Estado de Minas” – 36 “contos populares episódicos, cíclicos e sentenciosos”,⁹¹ no volume 1; 18 “contos maravilhosos” e 13 “lendas populares e religiosas”, “seguidas de cantigas de adormecer”, no volume 2.

Em 1948, sai nova edição, ilustrada por Santa Rosa; nessa 3ª edição, Lindolfo Gomes acrescenta aos contos por ele colhidos no Estado de Minas, “numerosos outros que coligimos diretamente da tradição oral e correm em diferentes regiões do país”,⁹² ampliando assim o alcance territorial da coletânea, que, agora com 106 narrativas, passa a intitular-se *Contos populares brasileiros*. Nas “Notas Finais”

⁹⁰ GOMES. *Contos populares brasileiros*. 2. ed., p. 7.

⁹¹ Note-se aqui a reescrita do título da primeira edição: os contos são *episódios cíclicos e sentenciosos* e, depois, *episódicos, cíclicos e sentenciosos*.

⁹² GOMES. *Contos populares brasileiros*. 2. ed. [de fato 3. ed.], p. 7.

preparadas para essa edição de 1948, Lindolfo Gomes compromete-se com o registro da linguagem popular, afirmando, já na primeira nota:

procuramos imitar nos contos deste volume a linguagem popular, fornecendo dessarte elementos documentários aos que a estudam.

Procuramos seguir o processo dos irmãos Grimm, observado ainda pelos modernos folcloristas.

Dos Grimm escreve (*Contes Choisis*) Frederico Baudry: “*Autant que possible ils ont écrit purement et simplement ce qu’ils aient entendu, sans rien modifier, sauf pour mettre, comme ont dit, les choses sur leurs pieds, et en poussant le scrupule jusqu’à conserver le patois dans lequel chaque histoire leur était racontée.*”⁹³

Em 1965, a Melhoramentos lança ainda outra edição, em que é revista a classificação dos contos: os “Contos Populares” são subdivididos em ciclos – “do Preguiçoso”, “do Coelho e da Onça”, “de Pai João”, “do Diabo”, “de Pedro Malazarte” – seguidos de “Histórias Várias”; as “Lendas Populares e Religiosas” subdividem-se em “Lendas sobre a Formação das Raças”, “Lendas Religiosas” e “Ciclo de São Pedro”. O editor assina uma “Nota Prévia”, estampada imediatamente antes da “Introdução” escrita pelo autor para a edição de 1948; nessa nota, comenta o desenvolvimento dos estudos folclóricos no País e as alterações decorrentes, sobretudo no que diz respeito à classificação das narrativas em ciclos. O editor diz optar, no entanto, por uma reedição “que deveria seguir em tudo o modelo anterior, dado o caráter documentário” da obra, naquele momento, já publicação póstuma. Ao afirmar que o volume foi “organizado pelo saudoso escritor”, o editor estaria querendo dizer que Lindolfo Gomes teria preparado essa nova edição, reorganizando a coletânea de contos segundo categorias de ciclos narrativos? Ou as “pequenas mudanças na disposição da matéria”, ressalva feita à proposta de fidelidade à edição anterior, referem-se exatamente à nova categorização dos contos, realizada talvez sob a responsabilidade do editor? A segunda hipótese me parece mais provável. Na mesma nota, o editor apresenta o volume como tendo uma dupla função, de “saudável entretenimento”, servindo a “milhares de pessoas que apenas desejem narrativas pitorescas”, e como material de pesquisa, para

⁹³ “Na medida do possível eles escreveram pura e simplesmente o que tinham ouvido, sem modificar nada, a não ser para colocar, como se diz, as coisas nos seus lugares, e levando o escrúpulo ao ponto de conservar o dialeto no qual cada história lhes era contada”. GOMES. *Contos populares brasileiros*, 4. ed., p. 204.

“estudiosos das formas populares de nossa língua, folcloristas, e interessados pelo estudo do homem brasileiro, em geral”.

Antes dos contos propriamente ditos, Lindolfo Gomes escreve um capítulo sobre “As histórias”, em que tece uma série de observações sobre a performance. Entre elas, algumas tratam de atitudes comuns aos contadores, que se fazem de rogados antes de iniciar uma narração, aguçando o interesse do auditório, ou tentam calar um ouvinte ansioso. Eis um exemplo interessante:

O *contador*, quando muito solicitado, sai-se não raro com a célebre fórmula:

“Era um dia um homem que mandou fazer uma ponte e ficou debaixo dela para ver quem seria o primeiro a passar... Veio um tocador com sua carneirada... carneiro como mato! Tá passando, tá passando... tá passando...”

Elá vem a clássica interrogativa por parte de algum dos ouvintes, mais curioso e mais tolo:

- E depois?

- Tô esperando acabá de passá a carneirada pra podê incontinuí...

Um estrídulo côro de risadas aplaude o dito e o curioso fica *descochado*, como é qualificado o indivíduo que se deixa desapontar, desconcertar.

[...]

À pergunta: “E depois?” costumam os *contadores* responder também: “Vacas não são bois, chifres são só dois, muita casca tem o arroz...”⁹⁴

Como se pode notar no trecho acima, as formas dialetais são marcadas com destaque gráfico, o que ocorre também nos textos dos contos. Ao destaque obtido pelos caracteres em itálico, Lindolfo Gomes acrescenta, por vezes, entre parênteses, o vocábulo correspondente em português padrão. Os destaques gráficos são, no entanto, assistemáticos: num mesmo conto, encontra-se, por exemplo, em itálico, *alembrou*, enquanto *apousou* está impresso em caracteres regulares. Após os contos, o escritor sistematiza o vocabulário, fornecendo ao leitor a “explicação ou significado dos principais modismos, locuções populares, plebeísmos e brasileirismos empregados no texto”. Nas “Notas Finais”, ele reitera o propósito, já expresso no texto introdutório desde a primeira edição, de documentar a linguagem oral popular. E sugere aproveitamento didático da documentação, não só com objetivos de educação moral, mas também nas aulas de “Língua Pátria”, em que os

⁹⁴ GOMES. *Contos populares brasileiros*. 3. ed. [de fato 4. ed.], p. 20.

alunos deveriam “notar e substituir as expressões populares, viciosas ou não, por outras de redação própria, assinalando as locuções proverbiais, fazendo comentários, redigindo livremente”.⁹⁵

Em 1944, Joaquim Ribeiro, em estudo teórico sobre o *Folklore brasileiro*, destaca Lindolfo Gomes como um “espírito conciliador”, que harmoniza as correntes representadas por Sílvio Romero (recolha das tradições) e João Ribeiro (orientação científica no estudo do folclore, utilizando métodos e processo de pesquisas comparativas e históricas).⁹⁶

Algumas das narrativas orais coligidas por Lindolfo Gomes foram reeditadas em compilações como as *Obras primas da fábula universal*, selecionadas por Sérgio Milliet, de 1957; os *Contos maravilhosos do Brasil*, editados por Theobaldo Miranda Santos;⁹⁷ as *Nossas lendas*, organizadas por Nair Starling, de 1962; a antologia *Literatura oral para a infância e a juventude*, publicada por Henriqueta Lisboa em 1968. Câmara Cascudo incluiu quatro dos contos da recolha de Lindolfo Gomes em Minas nos *Contos tradicionais do Brasil* e dois em seu estudo sobre a *Literatura oral no Brasil*. Em 1927, o próprio Lindolfo Gomes reproduziu ou apresentou em forma de resumo alguns dos contos de sua recolha no livro *Nihil novi...*, que reunia “estudos de Literatura comparada, de tradições populares e de anedotas”. Vários desses estudos, divulgados anteriormente em jornais, comparam os contos (denominados *anedotas*) recolhidos pelo escritor mineiro com registros publicados, na Europa, por outros estudiosos da cultura popular, com o objetivo de identificar a origem das narrativas. Em “Um conto tirolês no interior do Brasil”, por exemplo, após a reprodução de uma *anedota* que se constrói em torno do perfil do matuto mineiro (sossegado, mas valente), ele comenta tratar-se de narrativa “corrente no *folk-lore* tirolês”. Apresenta, em seguida, sua tradução de um registro publicado em alemão e posteriormente em espanhol, e conclui:

Como acabamos de ver, os dois contos são perfeitamente semelhantes.

E não é de admirar que a historieta tirolesa se transplantasse para o Brasil, pois é sabido que grande número de ciganos que havia e há, em nosso país, são do Tirol. Aqui divulgada, como natural e frequentemente sóe acontecer, submetteu-se ao

⁹⁵ GOMES. *Contos populares brasileiros*. 3. ed. [de fato 4. ed.], p. 204.

⁹⁶ Cf. p. 218.

⁹⁷ Não tive acesso à 1ª edição; a 3ª edição saiu pela Cia. Ed. Nacional, em 1958.

processo de adaptação, substituindo-se as personagens e acomodando-se às condições do meio.⁹⁸

Em 1907, portanto 11 anos antes de Lindolfo Gomes, a também mineira Alexina de Magalhães Pinto imprime pela tipografia Eyméoud, de Paris, a sua *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*. Como está posto no título, o livro destina-se ao público infantil, seguindo certamente a trilha aberta pela Quaresma ao final do século XIX, com os contos escritos por Figueiredo Pimentel e Viriato Padilha: linguagem próxima à fala brasileira, para conforto do leitor, ampliação das vendas e, no plano simbólico, afirmação da identidade da jovem nação brasileira. Afirmação de uma literatura própria, livre da sintaxe lusitana e dos modelos europeus.

A coletânea publicada por Alexina de Magalhães Pinto reúne 21 narrativas tradicionais, dentre as quais quatro em verso. Conforme ela própria afirma, 13 das 21 narrativas são provenientes de sua própria coleta; seis são adaptações de registros de Sílvio Romero; nada diz sobre as duas restantes, que parecem ser versões em verso de narrativas em prosa, declamadas ou cantadas pelo mesmo contador. Embora o livro seja destinado prioritariamente às crianças, percebe-se claramente a intenção de atingir também os “estudiosos do nosso *lore*”, para quem é dirigida a “Nota Preliminar”, assinada por *ICks* (que é também o nome da série, e poderia, ainda, ser uma abreviação de Alexina), em que são apresentadas algumas observações sobre a recolha e o registro escrito das narrativas:

Dessas almas que por mero prazer se prestam a desalterar “aos pequeninos”, a satisfazer-lhes o seu anelo de vida interior, e de vida em um mundo melhor, ou diferente... foi dessas, dos seus labios adoráveis – museus vivos das tradições humanas – que ouvidas foram, e registradas, as historias deste livrinho – desigual, falho, mas fiel.

Fiel na sua essencia, affirmo-o aos estudiosos, do nosso *lore*. Pois, não obstante destinar-se elle á infancia, procurei, mesmo aqui, seguir de perto cada narrador no seu contar, – emendar ou supprimir o minimo possivel.

Obrigavam-me a essa preocupação de maxima fidelidade relativa, o acatamento ao modo de função das faculdades psychicas primitivas, infantis ou não, e o respeito ás tradições patrias e humanas.⁹⁹

⁹⁸ GOMES. *Nihil novi...*, p. 53.

⁹⁹ PINTO. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 3.

Como se pode notar nesse trecho, a escritora quer, a um só tempo, atender à demanda de desenvolvimento espiritual das crianças, mas também, com uma escrita que se pretende fiel à voz do contador, atender aos critérios de fidelidade propostos pela pesquisa folclórica. De todo o modo, reconhecendo o conhecimento dos contadores, “museus vivos das tradições humanas”, ela justifica seu propósito de seguir de perto o contar de cada um: “[...] nos meus illetrados narradores populares do interior do Brasil, tenho encontrado desenvolvimento intelectual e compreensão moral superiores aos dos possuidores de cursos escolares dos nossos centros mais privilegiados...”¹⁰⁰

As narrativas foram escritas em dialeto padrão, mas em quase todas elas há versos cantados, em geral acompanhados da partitura, em dialeto popular e até mesmo em afro-português, como no conto “Beija-Flor”, em que são reproduzidos versos em quimbundo, interpretados como português: “Ingerê/ Como gambê/ Como na chacara/ Não há./ Ingerê./ Ingerê./ Crá-crá.” Os vocábulos do dialeto popular aparecem também com certa frequência nos diálogos e quase sempre grafados em itálico. Veja-se este exemplo:

Mas o pae João, com muito dó do sapo não vir ver a festa, insistiu: “Não tem nada, não. Ninguém *tevé*; *ócê* vae aqui dentro da minha também [sem itálico!]; *iô fura* um buraquinho p’r’ *ocê* vê [sem itálico!] a festa. E *di* todo doce *qui tivê*, *io bota* um pedacinho p’r’ *ocê*.”¹⁰¹

Por essa mesma época, o pesquisador baiano Nina Rodrigues inicia a impressão dos seus estudos sobre *Os africanos no Brasil*, em que, sob o título de “Folk-lore” inclui uma seção dedicada ao conto oral, ali considerado como “fonte de informações sobre os povos negros que colonizaram o país”. O livro de Nina Rodrigues, entretanto, só chegou a público 26 anos depois, por esforço de intelectuais e políticos como o prefaciador Homero Pires e Basílio de Magalhães, que, em 1933, apesar das reformulações conceituais já então ocorridas na Antropologia e na Etnografia, ainda reconheciam nele contribuições indispensáveis sobre os povos africanos que povoaram o Brasil. Nina Rodrigues diz não dispor de espaço, no livro, “para toda a riquíssima collecção de contos que se poderia fazer entre os ultimos Africanos sobreviventes na Bahia” e se dá por satisfeito com a publicação das sete narrativas, uma vez que seu propósito é exemplificar a “psychologia

¹⁰⁰ PINTO. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 4.

¹⁰¹ PINTO. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 30.

comparada”. A comparação dos contos que coligiu e outros coligidos por Sílvio Romero com narrativas da recolha de Ellis na costa africana o leva a concluir pela “curiosa equivalência” de muitos dos contos da tradição africana aos de origem européia (“aryana”, escreve ele): “Os contos populares confirmam a poderosa influencia exercida pelos Negros na formação da nossa psychologia popular, mas pouco nos ensinam dos povos negros em particular”.¹⁰² Como na *Contribuição* de Alexina de Magalhães Pinto, alguns contos da coleta de Nina Rodrigues incluem palavras e também cantigas em língua africana intercaladas no texto narrativo. Mas, em alguns casos, nem mesmo o contador é capaz de identificar a língua. “Para isso hão de concorrer muito a alteração da pronuncia creoula e o facto de ser o trecho cantado e não recitado”, explica o pesquisador, e, por isso, “vae escripto como o entendi”.¹⁰³

Em 1928, no seu panorama histórico dos estudos sobre o *Folclore no Brasil*, Basílio de Magalhães dá notícia de que Manoel Ambrósio de Oliveira “organizou não pequena colheita de cantos e contos populares, ouvidos pessoalmente na vasta zona mineira do Rio São Francisco”, mas não conseguiu publicá-la. Segundo nota aposta por Aurélio Buarque de Holanda na 3ª edição do *Folclore no Brasil*, o livro *Brasil interior – palestras populares, folclore das margens do S. Francisco*, publicado em 1934, em São Paulo, por Nelson Benjamin Monção, é o volume 1 da obra do autor mineiro de Januária. A coleta de Manoel Ambrósio foi feita em 1912, segundo está na folha de rosto de *Brasil interior*, e resultou em descrições sintéticas de mitos como o caapora e o bicho-homem, seguidas de texto dramático intitulado “Palestras Caipiras”, em que Ambrósio registra conversas em dialeto rural.

Em 1968, a escritora Henriqueta Lisboa publica uma seleção de 106 “lendas, contos e fábulas”, no volume cujo título não esconde as vocações pedagógicas: *Literatura oral para a infância e a juventude*. Trata-se de uma compilação de textos já publicados, esparsos em livros diversos, cujas fontes escritas vão além dos pioneiros Sílvio Romero e Lindolfo Gomes, incluindo, por exemplo, dez histórias de Pedro Malazarte extraídas das *Tradições populares* de Amadeu Amaral e das *Lendas e tradições brasileiras* de Afonso Arinos; e também a lenda do Acaiaca, reproduzida do *Curso de folclore* de Aires da Mata Machado Filho.

¹⁰² RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*. 2. ed., p. 315.

¹⁰³ RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*. 2. ed., p. 303.



A adaptação de textos publicados inicialmente por etnólogos e folcloristas, visando atingir ao público leigo, é comum na década de 1960. Os oito volumes da coleção *Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro*, editada pela Literart e pela EDIGRAF, são concebidos assim. Na Introdução ao volume 1, o responsável pela adaptação dos textos ao padrão da série esclarece que “levando em conta que [as narrativas] serão compulsadas de preferência por leigos [...] – foi-lhes mudada em parte a apresentação primitiva, nem sempre suficientemente clara aos ouvidos desacostumados”.¹⁰⁴ A adaptação dos textos do volume 1, organizado por Herbert Baldus, ficou a cargo do “distinto homem das letras Afonso Schmidt”.¹⁰⁵ Não teria sido ele próprio mais claro se mencionasse, em lugar dos ouvidos, “olhos desacostumados”? Ao final do texto, o adaptador insiste em lembrar que “ao tornar essas páginas mais transparentes, mais acessíveis” não teve como objetivo “de maneira alguma, melhorá-las [...], mas torná-las mais adequadas à leitura de quantos as quiserem manusear, de todas as idades, de todos os níveis culturais”.¹⁰⁶ Percebe-se aqui a opção pela legibilidade, substituindo a fidelidade à fonte, perseguida pelos folcloristas. O foco se desloca do contador para o leitor. É interessante lembrar que já estamos, por essa época, imprimindo livros em *offset*, ou seja, num sistema de produção em série, em que maior quantidade significa menor custo unitário, menores preços ao consumidor, maiores lucros para os editores. Estamos num Brasil que investe na democratização e mesmo na socialização. Os distintos homens e mulheres das letras querem estirpar o analfabetismo, ampliar o número de leitores. Para os estudiosos interessados em conhecer os registros dos pesquisadores, as fontes bibliográficas são listadas ao final do volume.¹⁰⁷

No ano de 1934, “Monteiro Lobato traduzia febrilmente os clássicos da literatura infantil, tais como Grimm, Andersen e Perrault”;¹⁰⁸ e já os pioneiros Figueiredo Pimentel, em 1894, e Viriato Padilha, em 1897, publicavam traduções de contos da coleta dos Grimm. Leonardo Arroyo, em sua história da *Literatura infantil*

¹⁰⁴ BALDUS. *Estórias e lendas dos índio*, p. 17.

¹⁰⁵ BALDUS. *Estórias e lendas dos índio*, p. 15.

¹⁰⁶ BALDUS. *Estórias e lendas dos índio*, p. 18.

¹⁰⁷ Isto tanto na antologia organizada por Henriqueta Lisboa quanto na Coleção *Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro*.

¹⁰⁸ ARROYO. *Literatura infantil brasileira*, p. 205.

brasileira, também menciona uns *Contos traduzidos de Grimm* pela escritora portuguesa Ana de Castro Osório, publicados no Brasil, em 1904. Mas parece-me que é no final da década de 1950 e nas duas décadas seguintes que a idéia da adaptação, da tradução, em sentido restrito e amplo, de fato parece perpassar o mundo das edições de contos orais no Brasil. Os editores investem em ilustrações. Publicam-se as primeiras traduções completas dos contos orais recolhidos na Alemanha pelos Irmãos Grimm e das *Aventuras do Barão de Münchhausen*, contadas por um certo Karl Friedrich Hieronymus¹⁰⁹ e escritas em alemão por Gottfried August Burger.¹¹⁰ Nas *Obras primas da fábula universal*, editadas por Sérgio Milliet, em 1957, além dos textos verbais, encontram-se reproduzidas “gravuras de ilustradores que já se tornaram clássicos no mundo da fábula. Conta, assim, o leitor com uma amostra desse material iconográfico, consubstanciado em algumas das melhores peças de Jean-Baptiste Oudry, Gustave Doré, Grandville e Belmonte [...]”, conforme anuncia a nota do editor, logo após a folha de rosto. As Edições de Ouro publicam várias obras consideradas clássicas da literatura estrangeira, em duas formas – tradução integral, para os iniciados, e adaptação, para iniciantes:

A Coleção Elefante reúne obras clássicas da literatura juvenil e os grandes clássicos da literatura universal, adaptados para a juventude. As histórias foram recontadas por nomes consagrados da literatura brasileira com a finalidade de adequar a linguagem e a abordagem do tema a um público de leitores jovens. Muitas dessas obras podem ser encontradas na Coleção Universidade, onde os textos são fielmente respeitados.

De 1945 a 1963 publicam-se pelo menos seis traduções e adaptações das *Aventuras do Barão de Münchhausen*. A primeira a publicar as *Aventuras do Barão* foi, em 1945, a Editora do Povo, precursora da Livraria Quaresma Editora. Essa edição não identifica o tradutor, assim como as edições da Cia. Editora Nacional (pelo menos seis edições, com ilustrações de Gustave Doré), e da Editora Minerva, que também não identifica o ilustrador.

¹⁰⁹ Hieronymus von Münchhausen, segundo a edição da Melhoramentos.

¹¹⁰ Este é o nome que aparece como autor do texto em alemão, na maioria das traduções brasileiras; na edição da Ediouro, entretanto, o texto escrito é creditado a Rudolf Erich Raspe; na edição do Círculo do Livro, aparecem Raspe e Burger como autores do texto escrito; na edição da Melhoramentos, aparece, sozinho, um terceiro nome, F. Kästner, autor de outros livros traduzidos pela Melhoramentos, entre eles *Vida e proezas de Dom Quixote*, donde se pode constatar que se trata de adaptador.

A Melhoramentos publicou, na década de 1950 ou 1960, pelo menos duas edições, traduzidas da adaptação feita pelo escritor alemão Erich Kästner. A tradução é de Pedro de A. Briese e as ilustrações, em cores, de Walter Trier. Ainda na década de 1960, a Editora do Brasil publicou a adaptação, ilustrada, de J. Pimentel Pinto; e a Itatiaia, na coleção Clássicos da Juventude, a adaptação de Jannart Moutinho Ribeiro, escrita com base no texto de Burger.

A partir de 1970, a Ediouro faz, só ela, cinco impressões (entre edições e tiragens) do “texto em português” de Orígenes Lessa. A primeira edição da Ediouro, em formato de bolso, reproduz ilustrações de Gerhard Oberländer, feitas para a edição alemã, e sai na Coleção Calouro. À página 6, há um texto sobre Orígenes Lessa, em que ele é designado autor nos subtítulos: “A vida do autor”, “A obra do autor”.¹¹¹ Poucos anos depois (talvez em 1974), sai uma segunda edição em formato um pouco maior, na Coleção até 12 anos. A partir dessa edição, o nome de Orígenes Lessa aparece precedido da anotação: “Texto em português de”, deslocando-o, portanto, da função autor para a função tradutor, adaptador; é incluída também menção ao autor do livro em que se baseou a adaptação, Rudolf E. Raspe, na falsa folha de rosto. Há uma terceira edição da Ediouro, com ilustrações de Doré reduzidas em número e em tamanho, publicada em 1982 (ou 1995), na Coleção Elefante até 12 anos.

A MCA, do Rio de Janeiro, partindo do texto de Burger, publica pelo menos 11 edições na década de 1980. O Círculo do Livro, de São Paulo, publica uma edição encadernada, com reproduções das ilustrações de Doré, do texto atribuído pelos editores a Rudolf Erich Raspe e Gottfried August Bürger, recriado em português por Norberto de Paula Lima. Essa recriação foi cedida ao Círculo do Livro pela Editora Hemus, a cuja edição não tive acesso.

Os contos recolhidos na Alemanha pelos irmãos Grimm são o outro *best-seller* das traduções dessa categoria da tradição oral no Brasil.

Há duas edições completas dos contos de Grimm, feitas pela EDIGRAF na década de 1960,¹¹² uma com ilustrações em preto e branco, outra com ilustrações

¹¹¹ Alguns dados fornecidos pela Ediouro em e-mail de 21/6/99: “A data da primeira edição é julho de 1972. De lá pra cá, a obra foi reimpressa quatro vezes (em 74, 78, 82 e 95) sem contar as tiragens especiais, feitas para os programas de governo (não temos a informação de quantas foram). As tiragens variaram entre três e cinco mil exemplares.”

¹¹² Uma dessas edições não está datada; na outra, o v. 1 está datado de 1961 e o v. 8, o último da série, de 1962. A EDIGRAF não mais existe e sobre ela não há informações na CBL, nem no SNEL. Através de pesquisa em catálogos de bibliotecas, pude saber que editou entre 1947 e 1971.

em cores, em formato maior, ambas em oito volumes encadernados. Em 1967, a mesma tradução de Íside M. Bonini, cedida pela EDIGRAF, é editada em brochura, formato de bolso, pela Ediouro. A edição de bolso tem ilustração colorida na capa e, no título de cada volume, chamada para um conto em especial: *Cinderela e outros contos de Grimm...*

Mas as primeiras traduções de contos da coletânea dos Grimm publicadas no Brasil foram os *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel, e as *Histórias do arco da velha*, de Viriato Padilha, que integram a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, cujas edições já foram comentadas aqui.

Depois das traduções de Figueiredo Pimentel, a partir da década de 1930, saem outras, também de contos esparsos (“os mais famosos”), feitas pelo escritor e editor Monteiro Lobato, inicialmente pela Cia. Editora Nacional e posteriormente pela Brasiliense, editoras de sua propriedade. As traduções de Monteiro Lobato, como, aliás, toda a obra infantil do escritor, encontrarão grande sucesso editorial, tendo saído pelo menos 13 impressões até 1973. Em 1946, sai outra seleção, d’*Os mais belos contos*, impressa na Argentina, pela TITO. No volume de *Histórias de fadas* da coleção O Mundo da Criança, publicada no Rio de Janeiro pela Editora Delta, publicam-se oito contos traduzidos e adaptados por Vera Braga Nunes. Em 1958, a LEP publica contos de Hans Christian Andersen, Charles Perrault, Jacob Ludwig Karl Grimm e outros que integram o *Reino infantil*; nesse mesmo ano, Theobaldo Miranda Santos publica os *Contos maravilhosos do Brasil*, uma seleção dos “mais belos contos tradicionais de tôdas as regiões do Brasil”, que chegou ao menos até a terceira edição. Admitindo, na Bibliografia, ao final do livro, que “recorreu não só à tradição oral, como à consulta ou adaptação” de trechos de textos publicados, Theobaldo Miranda Santos menciona os *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel, como uma de suas fontes. Com capa de Manoel Victor Filho e ilustrações de Manuel Huette, essa edição da Cia. Ed. Nacional é o volume 2 da Coleção Brasileira Infantil, série da qual esta é a única publicação a que tive acesso.

Na década de 1960, saem pelo menos duas edições: pela Cultrix, na coleção Clássicos da Infância; pela Melhoramentos, uma tradução e adaptação de Maria José V. Alves de Lima. Em 1980 e 1990, publicam-se várias outras edições, pelas Edições Paulinas, das freiras, depois pela Paulus, dos padres; a Editora do Brasil publica traduções de Rachel Beltrão Valle; pela Nova Fronteira saem seleções e traduções de Ana Maria Machado; a EBAL edita dois volumes sob o título *Clássicos da literatura infantil*; pelo Círculo do Livro saem pelo menos cinco edições na

coleção Clássicos da Infância; a Ática publica pelo menos três impressões das adaptações de Maria Heloísa Almeida Penteado, na Série Clara Luz; ao final da década de 1990, a Companhia das Letrinhas também publica sua edição de alguns *Contos de Grimm*.

Na década de 1990, destaca-se a edição completa da Editora Villa Rica, uma das associadas da Itatiaia, a mais antiga e respeitada editora mineira. A coletânea foi inserida na coleção Grandes Obras da Cultura Universal, ou seja, foi tratada com todo o respeito e a pompa que se dá aos clássicos da literatura: encadernada, com sobrecapa moderna assinada por Cláudio Martins, a edição reproduz em *offset* as gravuras feitas por Gustave Doré para a edição francesa; a tradução brasileira é assinada, na folha de rosto, por David Jardim Júnior. O conto, aqui, já passou pela pena do escritor, o filólogo já lhe deu o seu *imprimatur*.¹¹³



Em 1928, a Livraria Quaresma, do Rio de Janeiro, edita os “Contos e fábulas populares da Bahia” recolhidos por João da Silva Campos. Encarregado de escrever uma apresentação para a coletânea, Basílio de Magalhães fez melhor do que a encomenda: produziu extenso panorama dos estudos da cultura popular brasileira, e acabou por merecer o lugar de autor do livro, que é editado, então, não mais como uma seleta de contos, mas sim como um estudo sobre *O folk-lore no Brasil*, “com uma collectanea de 81 contos populares, dos quaes 75 bahianos, organizada por J. da Silva Campos”. A primeira edição “esgotou-se no exíguo espaço de três meses” e suscitou “uma verdadeira floração de produções de vária espécie sôbre a influência do elemento negro em nossa demopsicologia”, comenta Basílio de Magalhães no prefácio à segunda edição, que, apesar do grande sucesso da primeira, só foi publicada 11 anos depois, em 1939, pela Imprensa Nacional, como o volume 172 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Em 1960, sai pela editora O Cruzeiro, a 3ª edição, revista por Aurélio Buarque de Hollanda. Segundo o revisor e crítico, o livro estava esgotado há vinte anos, “a despeito de sua reconhecida importância”, o que equivale a dizer que a segunda edição tinha se esgotado em um ano.

¹¹³ GRIMM. *Contos de Grimm*, 1994.

A importância do livro de Basílio de Magalhães e Silva Campos é reconhecida, desde a primeira edição, por críticos como Medeiros e Albuquerque, Agripino Grieco, Gustavo Barroso e Tristão de Ataíde, tendo sido considerado pela Cooperação Intelectual da Liga das Nações “um dos 10 melhores aparecidos no Brasil em 1928”.¹¹⁴ Os méritos parecem quase sempre ser atribuídos a Basílio de Magalhães, por ter produzido “el mejor tratado aparecido en toda América acerca de la obra folklórica realizada en un país”, que ele “reseña y ordena en forma tan cabal”, na opinião do argentino Juan Alfonso Carrizo, autor de vários livros sobre o cancionero popular. Mas há também quem reconheça o valor do trabalho de Silva Campos, como é o caso de Câmara Cascudo, que lhe dedica um verbete no seu *Dicionário do folclore brasileiro*, destacando suas qualidades de “observador magnífico”, que “soube fixar, sem deformar e reduzir, quanto julgou digno de registro”. Cascudo reproduz cinco narrativas da recolha de Silva Campos nos *Contos tradicionais do Brasil*, três na *Literatura oral no Brasil* e uma na *Antologia do folclore brasileiro*. Em abril de 1978, Yeda Pessoa de Castro, pesquisadora do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, dedica à coletânea uma conferência, proferida no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em Salvador. O texto da conferência é publicado em separata, sob o título *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*. Segundo Yeda Pessoa de Castro, estudiosa dos contatos lingüísticos entre África e Brasil, “os 75 contos da coletânea de Silva Campos são quase todos eles de ‘feição afro-brasileira’, [...] como de ‘feição afro-brasileira’ era o seu coletaneador”.¹¹⁵ A influência africana nesses contos, continua a pesquisadora, “evidencia-se tanto nos seus aspectos temático-formais como lingüísticos”.

Quanto aos aspectos temático-formais, [...] é característica, embora não exclusiva, da tradição oral africana intercalar à narrativa corrente versos e estrofes cantados, com refrões de efeito onomatopáico como recurso estilístico, mas cuja finalidade é a de dar apoio ao tema narrado e de fazer o ouvinte sentir-se envolvido ao mesmo tempo como agente e paciente dos feitos e das situações contidas na narrativa.¹¹⁶

¹¹⁴ MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, 3. ed., p. 11-12.

¹¹⁵ CASTRO. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*, p. 7.

¹¹⁶ CASTRO. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*, p. 17, 19.

Em apêndice ao texto da conferência, Yeda Pessoa de Castro publica sete contos da coleta de Silva Campos: um de influência ou de origem iorubá e seis de origem banto, do ciclo de quibungo; desse mesmo ciclo, ela publica, também, um conto recolhido por Basílio de Magalhães e dois recolhidos por Nina Rodrigues em Salvador, três coletados por Souza Carneiro no Recôncavo e em Salvador, e um da recolha de Lindolfo Gomes em Minas Gerais.

O estudo de Basílio de Magalhães que precede os contos coligidos por João da Silva Campos traça amplo panorama das pesquisas sobre a cultura popular oral no Brasil, comentando tudo o que havia sido publicado até então. Ao “Folclore em Prosa” dedica mais de 20 páginas. Os contos são seguidos de glossário e de mais de dez páginas de “Notas Complementares”. A “Explicação Conveniente”, que precede a coletânea de contos, faz imediata referência a Sílvia Romero, acreditando-se acrescentar material literário àquele documentado pelo “grande polígrafo sergipano”.¹¹⁷ Os contos, João da Silva Campos colheu-os “todos, diretamente, da versão popular; e quasi todos em mui restrita área do Recôncavo da Baía”, e “quanto me foi possível – afirma ele – reproduzi com fidelidade o linguajar do povo, copiando, muitas vezes, cacofonias, corruptelas e solecismos.” Não cogitou da “difícil tarefa de classificar, pelo critério da origem,” os contos da coletânea, o que deixou aos eruditos.

Antropólogos e etnólogos organizam os arquivos da palavra

A *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, publicação da Diretoria do Protocolo e Arquivo da Prefeitura, e posteriormente do Departamento de Expediente e do Pessoal, surge em 1934, na capital paulista, com linha editorial voltada principalmente para a publicação de documentos antigos, relativos à história de São Paulo (ordens reais, atos do governo, papéis avulsos, cartas, listas, etc.). Desde o primeiro número, entretanto, publica também textos sobre literatura e língua no Brasil, artigos sobre gíria brasileira, elementos indígenas e ciganos na língua portuguesa, dialetos regionais, narrativa e poesia popular. A seção que abre espaço às questões relativas à oralidade intitula-se “Literatura”, até o número 13, de junho de 1935; “Documentação Histórica”, no número 14, e, a partir do número 15, “Expansão Cultural”, seção que se mantém, com pequenas interrupções, até o número 96,

¹¹⁷ p. 167 da 3ª edição.

de janeiro-junho de 1944. Como já observou Ernani da Silva Bruno em 1984, em artigo comemorativo d' "Os cinquenta anos da Revista do Arquivo Municipal", muito cedo ela

deixou de ser exclusivamente uma coletânea daquelas crônicas (sem dúvida valiosas) que procuravam decifrar os segredos do antanho paulista, passando a acolher em suas páginas colaborações de escritores e pesquisadores voltados também para outras preocupações. Entre esses autores, Artur Ramos, o esmiuçador das etnias negras e da fecunda contribuição delas à cultura brasileira. E o incrível sabedor de coisas que é o potiguara Luís da Câmara Cascudo.¹¹⁸

Já ao final do primeiro ano de existência da revista, essa abertura editorial era avaliada como positiva. Consideraram os editores, ao fim d' "A primeira etapa", que "a contribuição devida a esses pesquisadores e homens de letras, foi sem dúvida o que constituiu a parte leve, atraente e instrutiva da 'Revista do Arquivo'".¹¹⁹ O editorial do fascículo 12, publicado em maio de 1935, destaca o apoio do prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado, "espírito culto e moderno, valorizador perfeito das tradições de um povo", o qual, entendendo que "povo é somente aquele que tem e cultua suas tradições", cria o Departamento de Cultura, ao qual passa a se vincular a revista. Em uma série de atos oficiais, o prefeito Fábio Prado reestrutura a administração municipal, instituindo novos espaços dedicados à preservação e recuperação da história e da cultura brasileira, como, por exemplo, a "oficina de encadernação e reparação de papéis e livros". A atenção dessa administração moderna, cuidará, no entanto, não apenas dos documentos, mas também da cultura oral, o que fica claro com a escolha, para a direção do Departamento de Cultura, do intelectual e artista Mário de Andrade, designado para o cargo em maio e nomeado em junho de 1935.¹²⁰

Foi na casa do Mário, naquele mesmo quarto dos móveis modernos, do oratório antigo, dos livros e do harmonium que, autorizado por Fábio Prado, o convidei ou melhor o intimei a ser diretor do Departamento.

- Deus me livre m'ermão! Sou o homem mais feliz do mundo. E o meu sossêgo? Não quero abandonar ele, não.

¹¹⁸ REV. Arq. Mun., n. 196, 1984, p. 8. Este texto foi publicado também na *Folha de S. Paulo*, 30 de maio de 1984.

¹¹⁹ REV. Arq. Mun., n. 12, maio 1935, p. 4.

¹²⁰ REV. Arq. Mun., n. 12, maio 1935, p. 5-6, 241.

Mas teve de abandonar. E, numa manhã, o *Diário Oficial* punha na rua o grande sonho da avenida São João. Graças a Fábio Prado. Graças a Armando de Sales Oliveira. Graças à nossa loucura. Abençoados todos os três!¹²¹

O depoimento é de Paulo Duarte, que, em número especial da *Revista do Arquivo*, publicado em 1946 em homenagem a Mário de Andrade, relembra os encontros do grupo de amigos, intelectuais e artistas, em seu apartamento da avenida São João, “quase tôdas as noites” entre 1926 e 1931, que havia de ficar na memória “pelos sonhos que ali se sonharam”:

Em tórno de uma grande mesa de granito, fria como uma mesa de necrotério, dizia Couto de Barros, mas que se esquentava com vinhos bons, vindos do Buksky ou do Terminus, discutíamos e construíamos coisas, algumas que mais tarde haviam de existir mesmo, como o Departamento de Cultura.¹²²

Já em 14/7/35, Mário escreve à pianista e poeta mineira Oneyda Alvarenga, dizendo estar trabalhando o dia inteiro sobre o Regulamento do Departamento de Cultura e que o prefeito tinha aprovado a criação da Discoteca Pública Municipal. No ano seguinte, cria a Discoteca, convida Oneyda para chefia-la (o que ela fará a partir de 18/6/36), e envia ao Nordeste a primeira missão de pesquisa folclórica. Em 1937, contrata o casal Lévi-Strauss para ministrar um curso de Etnologia em São Paulo e envia missões de pesquisa folclórica ao Norte e ao Nordeste, as quais trarão a São Paulo gravações, filmes, fotografias e objetos. No mesmo ano, cria a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, sendo seu primeiro presidente. O regimento da sociedade sai publicado no número 39 da *Revista do Arquivo*, de setembro daquele ano, seguido da relação dos sócios fundadores, entre os quais estão o casal Lévi-Strauss e os componentes da comissão julgadora dos trabalhos da seção “Arquivo Etnográfico”. Ainda em 1937, Mário organiza o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada, que se realiza em julho.¹²³ Em dezembro do mesmo ano, o fascículo 17 da revista dá notícia do Congresso Internacional de Folclore, que “teve como objetivo promover o acesso definitivo do Folclore ao campo das ciências antropológicas”¹²⁴ e contemplou o conto nos dois grandes blocos temáticos

¹²¹ DUARTE. *Rev. Arq. Mun.*, n. 106, jan./fev. 1946, p. 79.

¹²² DUARTE. *Rev. Arq. Mun.*, n. 106, jan./fev. 1946, p. 76.

¹²³ Cf. LOPES. *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*.

¹²⁴ REV. *Arq. Mun.*, n. 17, dez. 1937, p. 79.

em que se organizou o evento: no Folclore Descritivo, uma sessão plenária tratou da possibilidade de cooperação entre os países para a técnica de registros sonoros; no Folclore Aplicado à Vida Social, uma plenária propôs a utilização dos contos orais na escola. Ao final, os congressistas votaram pelo empenho na definição conjunta de um equipamento econômico e de qualidade para a gravação, bem como no estabelecimento das condições de conservação dos discos e filmes; votaram também pela instituição do Folclore como disciplina nos estabelecimentos de ensino superior. O Congresso ainda “fez votos para que os temas de estudos sejam objetos de filmes cinematográficos. A sua difusão deverá ser feita nos cinemas, sendo a exibição feita juntamente com os filmes de atualidades.”¹²⁵

Alguns exemplos da colaboração relativa à cultura e linguagem do povo brasileiro na *Revista do Arquivo Municipal*: no número 45, aparece um estudo de 96 páginas assinado por José de Aparecida Teixeira sobre “O falar mineiro”; Mário de Andrade colabora nos fascículos 34, 41, 86; no fascículo 48, o escritor Jorge Amado publica ensaio sobre a literatura popular dos negros da Bahia; o número 111 publica um “Vocabulário do caipira paulista” organizado por Fausto Teixeira; os pesquisadores mineiros Saul Martins e Aires da Mata Machado Filho colaboram o primeiro no número 162, e o segundo nos números 164 e 60. No número 178, Aluísio Almeida publica “Entre a História e as histórias”.

Em dezembro de 1936, sob a direção de Mário de Andrade e tendo como secretário Sérgio Milliet, a *Revista do Arquivo Municipal* inaugura o “Arquivo Etnográfico”, “secção destinada ao maior conhecimento do povo brasileiro”, e que no ano seguinte, a partir do fascículo 39, passa a intitular-se “Arquivos de Etnografia e Folclore”, seguindo com esse título até o número 96, de junho de 1944. A seção é aberta à colaboração, estando a publicação dos trabalhos sujeita a critérios de avaliação baseados no rigor do método científico. Exigem-se “indicações pormenorizadas de lugar (estado, município, cidade, fazenda, vila, engenho, etc.) e data em que foram feitas as observações”, assim como

indicação pormenorizada dos indivíduos ou indivíduo de que a documentação folclórica foi colhida, seu lugar de nascimento, proveniência regional de família; cidade; si é alfabetizado ou não; si tinha confiança e franqueza ou não com o recolhedor; si era tímido, afêito, e demais condições psicológicas; qualidades

¹²⁵ REV. Arq. Mun., n. 17, dez. 1937, p. 85.

de voz, si clara na pronuncia, si nitidamente sonorizada no canto, etc.. E fotografia, si possível.¹²⁶

Nesse mesmo número, “no intuito de incentivar as pesquisas deste genero, no Brasil”, a *Revista do Arquivo* institui, para o ano seguinte, um prêmio para os dois melhores trabalhos recebidos pela seção “Arquivo Etnográfico”. Compõem a Comissão Julgadora os professores e etnógrafos Mário de Andrade, Dina Lévi-Strauss, Samuel Lowrie, Plínio Ayrosa e Artur Ramos.¹²⁷ A revista sugere alguns temas de pesquisa, entre os quais estão: “Língua Nacional: Vocabulário (incluindo gestos; vocabulários profissionais; nomenclaturas de partes de objetos; interjeições e palavreados de comunicação com animais; linguagem familiar; linguagens secretas; gírias, etc.) – Sintaxe. – Fonética.”; “Literatura: [...] – Histórias e lendas em prosa. Contos etiológicos. – Maneira de iniciar e acabar histórias. – Arte poética. – Romances. Modas. Quadras. Glosas.”¹²⁸

Em carta a Mário de Andrade, datada de 8/9/36, Oneyda Alvarenga referia-se aos “nossos estudos lingüísticos, os nossos Arquivos da Palavra”, para os quais ela pensava colher dados na região de Varginha (MG), com “um caboclo contador de casos, tido e havido por engraçadíssimo”.¹²⁹ Em bilhete do 1º semestre de 1936, dizia estar examinando “modelos de aparelhos gravadores” e “catálogos de aparelhos portáteis para filmagem sonora”, certamente com vistas à aquisição para a Discoteca Municipal, que estava então sob sua chefia. O clima era de entusiasmo. Mas, no dia 12 de maio de 1938, Mário demite-se do Departamento de Cultura e transfere-se para o Rio de Janeiro, onde dá aulas de Filosofia e de História da Arte na Universidade e colabora na programação cultural do ministro Gustavo Capanema.¹³⁰ Na Apresentação de sua correspondência com Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga faz referência à “derrocada” do Departamento de Cultura a partir de 1938, e à estada de Mário de Andrade no Rio de Janeiro como consequência dessa derrocada. Nesse mesmo ano, finda a Sociedade Etnográfica. O responsável pelo desastre é “o cataclismo Prestes Maia”, afirma Oneyda, referindo-se ao prefeito de São Paulo que sucedeu a Fábio da Silva Prado.¹³¹

¹²⁶ REV. Arq. Mun., n. 30, dez. 1936, p. 25.

¹²⁷ REV. Arq. Mun., n. 30, dez. 1936, p. 26.

¹²⁸ REV. Arq. Mun., n. 30, dez. 1936, p. 26, 29.

¹²⁹ ANDRADE; ALVARENGA, *Cartas*, p. 129.

¹³⁰ Cf. LOPEZ. *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*, p. 5-12: Uma cronologia para Mário de Andrade.

¹³¹ ANDRADE; ALVARENGA, *Cartas*, p. 136.

O Concurso de Monografias Mário de Andrade e o Prêmio Sílvia Romero

Dez anos depois da criação do Departamento de Cultura na Prefeitura de São Paulo e da ebulição da pesquisa sobre a cultura popular brasileira provocada por Mário de Andrade naquele âmbito (abertura da seção “Arquivo Etnográfico”, instituição do prêmio para os melhores trabalhos recebidos por ela a cada ano, início das atividades da Discoteca Pública Municipal e das missões etnográficas), e um ano após a morte do escritor, a Discoteca instituiu o Concurso de Monografias sobre o Folclore Musical Brasileiro. O principal objetivo do concurso é “incentivar os estudos do folclore nacional e criar uma bibliografia sobre o assunto”, conforme está colocado em “Nota da Discoteca Pública Municipal”, publicada no número 115 da *Revista do Arquivo Municipal*, de julho-setembro de 1947. A norma número 1 restringia a área de pesquisa ao folclore musical brasileiro e a de número 10 assegurava a publicação dos premiados (dois prêmios e três menções honrosas – entretanto desde a primeira versão, publica-se apenas uma menção honrosa), na *Revista do Arquivo*. Dos trabalhos ganhadores do 1º e 2º prêmios, eram feitas 500 separatas, 100 das quais entregues ao autor.

Em 1947, a primeira versão do concurso premia e publica os três únicos estudos que se apresentaram, “apesar da insuficiência científica dos trabalhos”, o que atribui a Comissão Julgadora à falta de preparação dos pesquisadores, consequência do pouco tempo de estudos do Folclore como ciência no Brasil. A comissão – integrada por Luis Heitor Corrêa de Azevedo, catedrático de Folclore da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; Roger Bastide, então professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP; e Oneyda Alvarenga, ainda chefe da Discoteca Pública Municipal – considerou inicialmente que “nenhuma das três [monografias] poderia, a rigor, ser premiada”, mas ponderou em seguida que deveria prevalecer o objetivo de incentivar a pesquisa do folclore “e criar, através desse apoio, a consciência da necessidade e da possibilidade de fazerem-se estudos seguros dos nossos fatos folclóricos”.¹³²

O concurso continua, portanto, com a mesma orientação científica adotada desde a criação da seção “Arquivo Etnográfico”. Nos pareceres sobre as monografias

¹³² REV. Arq. Mun., n. 115, jul./set. 1947, p. 7-10. Nota da Discoteca Pública Municipal.

premiadas em 1949, por exemplo, destaca-se “o cuidado de indicar o local e a data em que foram colhidos os textos, as melodias e outros dados” e lamenta-se a falta de elaboração científica (“a discussão sociológica apenas se esboça em algumas passagens”), no primeiro premiado; elogiam-se, no segundo colocado, a objetividade e o espírito científico e as “tentativas pessoais de interpretação das origens e da distribuição das composições recolhidas pelo autor”.¹³³ No prefácio ao “Documentário folclórico paulista” de Alceu Maynard de Araújo, Roger Bastide destaca as qualidades do pesquisador, que, na tradição de Amadeu Amaral e Mário de Andrade, se esforçava “para que triunfasse o ponto de vista científico sôbre o ponto de vista literário”.¹³⁴ Tendo percorrido o Estado, munido de câmaras fotográfica e cinematográfica, Maynard posteriormente “escolhe, classifica e esclarece essas imagens”, distinguindo-se de um simples colecionador: “A fotografia é técnica necessária, confirmação dos documentos orais ou escritos, ponto de partida para o estudo interpretativo.”¹³⁵

Já na segunda versão, o concurso elimina de seu nome a palavra “Musical”, ampliando o âmbito das pesquisas. O Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, desde então, premia e publica várias coletâneas de contos orais. Em 1956, aos dez anos da morte de Mário de Andrade, o concurso incorpora o nome do escritor, com certeza em homenagem à sua dedicação à pesquisa da cultura popular brasileira, não só como contista e poeta, mas também (e talvez principalmente) como intelectual atuante na administração pública, responsável pela disseminação desse interesse no meio letrado brasileiro.

No número 144, de novembro-dezembro de 1951, a *Revista do Arquivo* divulga a pesquisa de Otávio da Costa Eduardo sobre “Aspectos do folclore de uma comunidade rural”, pesquisa que recebeu o 1º prêmio no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, realizado em 1947. É interessante notar o cuidado do autor em não identificar a comunidade pesquisada. Na nota 11, ele diz: “A fim de guardar anonimato, não se revela a localização desta povoação.” E assim ele descreve a comunidade, genérica e sumariamente:

As histórias, cuja apresentação constitui uma das principais finalidades deste trabalho, foram colhidas entre os negros que habitam o povoado de Santo Antônio

¹³³ REV. Arq. Mun., n. 155, jan./mar. 1953, p. 8-9.

¹³⁴ REV. Arq. Mun., n. 157, 1954, p. 9.

¹³⁵ REV. Arq. Mun., n. 157, 1954, p. 10.

dos Pretos, pequena comunidade rural de 150 pessoas, situada no interior de um estado brasileiro, a 60 quilômetros de uma pequena cidade, por onde passa uma estrada de ferro.¹³⁶

No prefácio ao livro de Beth Rondelli – *O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão* – o local da coleta é identificado por Sérgio Figueiredo Ferretti, que menciona “o trabalho pouco conhecido de Otávio da Costa Eduardo [...] coletado em Codó”, como um dos poucos trabalhos importantes produzidos sobre a literatura oral e linguagem popular no Maranhão.”¹³⁷ A pesquisa de Otávio da Costa Eduardo tem por objetivo

apresentar uma série de contos de origem africana colhidos [em 1944] entre os negros de uma povoação do interior do Brasil e estudá-los de um ponto de vista histórico-comparativo [origens africanas e comparação com versões de outras regiões do Brasil e da América] e de um ponto de vista funcionalista [a função dos contos na vida social do grupo e suas relações com outras manifestações culturais].¹³⁸

Propõe-se ainda analisar “a língua em que esses contos são vasados”.¹³⁹ Os contos são chamados, pela comunidade, “histórias de Trancoso”, expressão usada em Portugal e, no Brasil, ao menos no Maranhão, para designar as histórias populares, não necessariamente ligadas ao escritor português Gonçalo Fernandes Trancoso, pioneiro, em Portugal, na publicação de contos populares, com seus *Contos e histórias de proveito e exemplo*, impressos pela primeira vez em 1575. Predominam na coleta de Otávio da Costa Eduardo as histórias de animais, que são ditas pela comunidade “contos do tempo em que os bichos falavam”, expressão que, conforme observa o pesquisador, parece ser de uso comum para designar os contos tradicionais. “Do ponto de vista da dinâmica cultural” – observa o autor à página 18 – “a semelhança de filosofia entre as histórias de animais de origem europeia e africana há de ter concorrido para o fortalecimento e subsequente conservação dos contos que os negros trouxeram da África.” Os contos são apresentados inicialmente de forma resumida, com o objetivo de se proceder à análise histórico-comparativa de temas e episódios; ao final do trabalho de análise, são

¹³⁶ EDUARDO. *Rev. Arq. Mun.*, n. 144, nov./dez. 1951, p. 14.

¹³⁷ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 11.

¹³⁸ EDUARDO. *Rev. Arq. Mun.*, n. 144, nov./dez. 1951, p. 14.

¹³⁹ EDUARDO. *Rev. Arq. Mun.*, n. 144, nov./dez. 1951, p. 15.

transcritos “tal como foram colhidos”. Beth Rondelli afirma que esse trabalho de Otávio da Costa Eduardo é “a pesquisa de orientação mais antropológica sobre literatura oral no Brasil”. “Sua originalidade em relação à pesquisa dos folcloristas” – explicita a antropóloga – “consistiu em abordar as ‘estórias de trancoso’ presentes numa comunidade de negros ex-escravos de um ponto de vista histórico-comparativo, descrevendo suas funções educativas, recreativas e psicológicas para a comunidade.”¹⁴⁰

Coube a Aluísio de Almeida a 1ª menção honrosa, com as “142 histórias brasileiras” colhidas em São Paulo, no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional. A coletânea foi publicada juntamente com o trabalho de Otávio da Costa Eduardo, em 1951. No ano seguinte à publicação da coletânea premiada, no número 147 da revista, Aluísio de Almeida publica “Contos populares do Planalto”, uma coletânea de 62 narrativas diversas (classificadas por ele, de modo assistemático, como conto de exemplo, moral, de animais, encantamento, assombração, bruxedo, santo, facécia de João Bobo e Malasarte) seguidas de notas críticas. Henriqueta Lisboa reproduz sete contos dessa recolha em sua compilação *Literatura oral para a infância e a juventude*. Em 1976, saem ainda pela *Revista do Arquivo*, no número 188, “Contos populares em São Paulo”, coletânea de 30 narrativas. Nesse mesmo número, é publicado artigo de Yolando Pino-Saavedra sobre “As Narrativas Brasileiras de Aluísio de Almeida”. Yolando cita por várias vezes uma carta do coletador, em que, entre outros aspectos, ele reflete sobre a busca da impossível fidelidade da escrita à voz, concluindo que foi muito fiel, “fidelíssimo”, mas “só um disco, como se faz para o canto, seria a perfeição”.¹⁴¹

Sob o pseudônimo de Aluísio de Almeida, o padre Luís Castanho de Almeida, nascido em 1904 e falecido em 1981, publicou diversas coletâneas de contos. Antes das três coletâneas publicadas na *Revista do Arquivo*, em 1947, editou em Sorocaba, a suas próprias expensas, *50 contos populares de São Paulo*, “colhidos diretamente entre o povo do centro e sudoeste (chamado sul) do planalto paulista”. Na breve “Apresentação” aos contos, ele dá algumas explicações que considera devidas aos especialistas em folclore: garante fidelidade à linguagem dos contadores e deixa clara a prioridade da recolha sobre a análise das narrativas, o que justificaria o fato de não terem sido classificadas. Entretanto, o que em verdade justifica a forma de organização da coletânea parece ser a escolha do público-alvo:

¹⁴⁰ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 25.

¹⁴¹ PINO-SAAVEDRA. *Rev. Arq. Mun.*, n. 188, jan./dez. 1976, p. 81.

[...] não ordenamos estes contos em suas classes diversas, bem separadinhos os de encantamento, de animais, de facécias, etiológicos, acumulativos.

Assim como o contador salta à vontade entre os generos vários, quisemos organizá-los vadiamente, ao acaso.

Também porque desejávamos agradar à maioria dos leitores, principalmente às crianças, para quem procuramos salvar do esquecimento as boas e limpas histórias antigas, cem por cento brasileiras de São Paulo.¹⁴²

A crítica especializada acolheu bem a coletânea de Aluísio de Almeida e concordou com ele quanto à adequação do livro ao público infantil. Sérgio Milliet, em artigo publicado no *Estado de S. Paulo* de 1/4/47,¹⁴³ o apresenta aos leitores como “livro que merece toda a simpatia do público e dos letrados” e que, em decorrência da seleção de contos morais ou, ao menos “sem malícia perigosa”, mostra-se adequado à leitura infantil, à época,” tão mal servida de poesia”.¹⁴⁴ O crítico lamenta uma leitura recreativa que, deturpada pelo espírito da época, em lugar da educação moral, visa provocar “emoções fortes”:

[...] perdeu-se também o fundo poético de outrora e os contos do antigo folclore deixaram de ter sua função natural para se transformarem em simples material etnográfico, adquirindo desse modo um tom pretencioso ou, na melhor das hipóteses, um aspecto de requinte literário. [...] A época é dos ‘Gibis’, infelizmente. Não sei se no pé em que andam as coisas um livro como o do Sr. Aluísio de Almeida terá uma probabilidade de êxito. É possível que só venha a interessar os especialistas, e será pena. Em todo caso parece-me útil assinalar as qualidades que fazem dele um pequeno modelo de livro infantil desejável, já pelo estilo e pela pureza de fundo, já porque contribui para acumular na memória da criança um tesouro dessa poesia de que o mundo moderno se mostra dia a dia menos generoso.¹⁴⁵

Segundo afirma o próprio Aluísio de Almeida no “Prefácio da 2ª edição”, a tiragem de 1.000 exemplares “esgotou-se num átimo”. A 2ª edição, publicada 22 anos depois pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, é discretamente anotada por Waldemar Iglésias Fernandes (outro coletador premiado pela *Revista*

¹⁴² ALMEIDA. *50 contos populares de São Paulo*, 2. ed., p. 7.

¹⁴³ Reproduzido ao final da 1ª edição dos *Contos do povo brasileiro* e no “Prefácio da 2ª edição” dos *50 contos populares de São Paulo*.

¹⁴⁴ ALMEIDA. *50 contos populares de São Paulo*, 2. ed., p. 11.

¹⁴⁵ ALMEIDA. *50 contos populares de São Paulo*, 2. ed., p. 11-12.

do *Arquivo Municipal*), que classifica as narrativas segundo a proposta de Câmara Cascudo, menciona outros registros de cada história e apresenta eventualmente outras anotações breves.

Em 1949, pela Editora Vozes, saem os *Contos do povo brasileiro*, seleção de 50 narrativas que integrarão as “142 histórias brasileiras” publicadas em 1951 na *Revista do Arquivo*. Nessa edição da Vozes, Aluísio de Almeida reitera o propósito de atingir o público infantil: “Nesta coleção, visamos especialmente o apostolado da boa leitura infantil”, afirma o coletador nas “Três Palavras” que precedem os contos.

O fascículo 147 da *Revista do Arquivo*, de abril-maio 1952, publica os “Contos populares do Planalto”, recolhidos por Aluísio de Almeida... onde, quando e como? Ele responde logo na “Introdução” aos contos:

Abra o leitor um mapa de São Paulo, por obséquio. Isso, muito obrigado! Vá direitinho a Piracicaba. Enverede para a direção de Campinas, até Santa Bárbara. Daí procure Itu. Está ótimo! Agora, serra de S. Francisco, Sorocaba, Itapetinga, Tatuí, Guarei, margem direita do Paranapanema. Af acabam os lugares onde nasceram, cresceram e moraram as pessoas que êstes contos nos referiram.

[...] Em 1945-1946, tomando gôsto pelo assunto, ouvimos pessoas daquêles lugares citados e fomos escrevendo. Não pudemos taquigrafá-las. Mas fizemos o possível para reproduzir as expressões mais típicas, as construções mais diferentes, as palavras pouco usadas. [...] Se não reproduzimos as histórias palavra por palavra, entrou um pouco de nosso estilo pessoal.¹⁴⁶

E o coletador conclui que a interferência do seu “estilo pessoal” é similar à do contador, que não pode repetir “palavra por palavra, sem ajuntar nada de seu”. Se cada contador e cada escritor tem seu estilo, sua preferência por certas palavras, frases ou gestos, as narrativas são variáveis na escrita como na oralidade.

Eis porque julgamos que a coleção presente aproxima-se muito da literatura oral.

Daí o motivo por que, quando o contador pronunciava erradamente ou falava em dialeto caipira, não nos julgamos obrigados a registrar-lhe todos os êrros. Aqui e alí puzemos entre aspas alguns regionalismos de vocabulário e sintaxe. Para os filólogos amigos dos folcloristas.

Estamos convencidos de que não há muito valor em escrever os êrros que são acêrtos na gramática lá dêles.¹⁴⁷

¹⁴⁶ ALMEIDA. *Rev. Arq. Mun.*, n. 147, p. 3.

¹⁴⁷ ALMEIDA. *Rev. Arq. Mun.*, n. 147, p. 4.

O número 181 da revista, correspondente ao trimestre de abril-junho de 1970, publica “Algumas estórias populares colhidas em Sorocaba” por Waldemar Iglésias Fernandes. Oito anos depois, saem em livro, ao que parece em edição do autor, *52 estórias populares* recolhidas no Sul de São Paulo e no Sul de Minas, pesquisa que recebeu a 1ª menção honrosa no 26º Concurso “Mário de Andrade” de Monografias sobre o Folclore Nacional, realizado em 1971. Nas duas pesquisas, as narrativas estão classificadas de acordo com a proposta de Câmara Cascudo e são fornecidas informações básicas sobre os contadores: Nome completo, idade, profissão, naturalidade, cultura de origem. Embora tenha encontrado “variantes de muitas destas estórias na bibliografia consultada”, Fernandes verificou a sua transmissão oral com os contadores; “por sua vez, o anotador garante que se esforçou para registrá-las com a maior fidelidade possível, passando-as no papel quase imediatamente após a audição”,¹⁴⁸ observação que deixa claro que ele não utilizou o gravador, ainda que reconhecendo as vantagens da utilização do equipamento desde as publicações anteriores.

Em 1968, Waldemar Iglésias Fernandes tinha recebido o 1º prêmio do Concurso Sílvio Romero, promovido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do MEC,¹⁴⁹ com suas *82 estórias populares colhidas em Piracicaba*, coletânea de narrativas classificadas por ele em: estórias de santos, de exemplo, de encantamento, de animais, facécias, estórias etiológicas, de adivinhação, do diabo, da morte, de assombrações e mitos, de Pedro Malazartes; o pesquisador apresenta ainda “O personagem João da Curva” e “Uma estória incompleta”. Em texto introdutório ao livro, que foi publicado em 1970, pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, o pesquisador reúne dados geográficos e sócio-históricos sobre Piracicaba e dados biográficos básicos sobre os contadores (idade à época da coleta, cultura de origem, local de nascimento, profissão). Sobre os critérios de transposição para a escrita, observa Aluísio de Almeida na apresentação que Waldemar Iglésias, como folclorista “honesto e inteligente”, “transladou ao papel a maioria dos próprios vocábulos e frases dos narradores”.¹⁵⁰ O pesquisador, que se autodenomina “anotador”,

¹⁴⁸ ALMEIDA. *Rev. Arq. Mun.*, n. 147, p. 11-12.

¹⁴⁹ Atualmente Coordenação de Folclore e Cultura Popular, órgão da FUNARTE. Vou tratar deste concurso logo a seguir.

¹⁵⁰ FERNANDES. *82 estórias populares colhidas em Piracicaba*, p. 9.

garante que se esforçou para reproduzir nas histórias mais ou menos a mesma linguagem ouvida. Afiança que pelo menos 70 por cento é a linguagem dos informantes. E não poderia ser de outra forma: alguma coisa de sua redação pessoal teria de entrar na retransmissão das estórias. Sómente um gravador o faria exata e fielmente.¹⁵¹

Em 1973, Américo Pellegrini Filho publica no número 185 da *Revista do Arquivo Municipal*, então editada pela Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, “Literatura oral no estado de São Paulo”. Trata-se de um estudo de 154 páginas, que recebeu o 1º Prêmio no Concurso de Monografias sobre Folclore “Mário de Andrade”, de 1971. Em 1972, Pellegrini Filho recebe a 2ª menção honrosa no Concurso Sílvio Romero, com 40 contos populares, coletânea que parece ter ficado inédita.

Pellegrini utiliza gravador na coleta e, na transcrição, procura respeitar integralmente a pronúncia do contador, segundo afirma no pequeno texto que precede os contos publicados em 1971, na *Revista do Arquivo*:

Em cada registro, procuramos obter as “vozes do povo”, ficando cada documento “sem deformação letrada e sem falso preconceito estético de aformoseamento”. Procuramos seguir a lição de Cascudo, a fim de que esta coleção apresentasse um material isento de alterações estranhas ao *folk*, [...] até onde isso nos foi possível.¹⁵²

A ordenação dos contos seguiu a classificação de Aarne-Thompson: contos de animais, contos de encantamento, contos do ciclo de São Pedro e de fundo religioso, contos de adivinhação e de fundo humorístico. Sobre os contadores, o pesquisador informa: a cor, idade (na ocasião da coleta), local de nascimento e domicílio, estado civil e profissão. Ao final, apresenta um vocabulário constituído de “alguns termos e algumas expressões mais interessantes” e “também ao pé das páginas estão explicações sumárias sobre as falas do povo”.¹⁵³

Treze anos depois da publicação na *Revista do Arquivo*, Américo Pellegrini Filho publicou pela Nova Stella, de São Paulo, em co-edição com a EDUSP, o livro *Literatura folclórica*, um estudo em que divulga cinco contos, com comentários intercalados sobre a performance do contador e reações da platéia. As narrativas,

¹⁵¹ FERNANDES. 82 estórias colhidas em Piracicaba, p. 19-20.

¹⁵² REV. Arq. Mun., n. 185, p. 181.

¹⁵³ REV. Arq. Mun., n. 185, p. 183.

bem como o perfil dos contadores, inserem-se no discurso didático do capítulo dedicado ao “Conto”, em que Pellegrini aborda diferentes aspectos do conto oral: o conceito de tradição, destacando seu caráter dinâmico; o contador e o contexto da performance (a cena narrativa); o conceito de motivo de Stith Thompson e a combinação de motivos na produção de contos orais; a classificação dos contos orais proposta por Câmara Cascudo, a partir do estudo de narrativas contadas no Brasil. Jornalista de formação, Pellegrini adota sempre a perspectiva da comunicação, seja na análise do fenômeno da “literatura folclórica”, seja na sua própria escrita, que mantém um tom coloquial, dialógico. Veja-se este exemplo:

Podemos ter uma certeza: não existem duas versões iguaizinhas de um mesmo conto popular, sejam elas ouvidas em países longínquos, ou em regiões de um mesmo país, ou até em uma mesma cidade. É aquele negócio de quem conta um conto aumenta um ponto, o natural dinamismo dos fatos sócio-culturais e sua adaptação às vivências das pessoas que ouvem (atuando portanto como receptores, no clássico ciclo da Comunicação Social) e depois passam a dizer o que captaram e o que sentem a respeito (atuando então como emissores), refletindo atitudes e expectativas da sua coletividade.¹⁵⁴

Ao final do volume, ilustrado pelo baiano Waldomiro de Deus, “um dos maiores artistas primitivos brasileiros”,¹⁵⁵ Américo Pellegrini Filho, pesquisador da ECA/USP, apresenta uma bibliografia comentada dos principais trabalhos realizados no Brasil sobre a literatura oral popular e, ainda, uma relação de pesquisadores estrangeiros que publicaram sobre o assunto, seguidas de dicas para facilitar a localização dos documentos nas bibliotecas brasileiras.

Em 1959, 13 anos após a instituição do concurso da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o qual parece estar enfraquecido nesse período, é instituído no Rio de Janeiro, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão do MEC, o Concurso Sílvio Romero de Monografias, “com o fim de incentivar a produção de estudos sobre folclore e cultura popular”.¹⁵⁶ A *Revista do Arquivo Municipal* de outubro-dezembro de 1959 publica o premiado de 1955, e o fascículo seguinte, de janeiro-março de 1960, o premiado de 1956; de abril de 1960 até dezembro de 1972, não encontramos na revista nenhuma menção ao concurso, já então designado

¹⁵⁴ PELLEGRINI FILHO. *Literatura folclórica*, p. 23.

¹⁵⁵ PELLEGRINI FILHO. *Literatura folclórica*, p. 144.

¹⁵⁶ Cf. *home page* da FUNARTE: www.funarte.gov.br. Acesso em jun. de 2000.

Mário de Andrade. Pode-se aventar a hipótese de que o Concurso Sílvia Romero tenha surgido para ocupar o espaço editorial deixado vazio por uma interrupção do Concurso Mário de Andrade.

Em dezembro de 1975, o governo federal cria a FUNARTE,¹⁵⁷ órgão vinculado ao Ministério da Cultura, que tem como objetivo primordial “promover, incentivar e amparar em todo território nacional e no exterior a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais” em diversas áreas, inclusive folclore e cultura popular, “além de incentivar a pesquisa nos campos de sua atuação, contribuindo, também, com o tratamento e a conservação de toda a documentação produzida [...], tendo em vista a preservação da memória cultural do país”.¹⁵⁸ Integra a estrutura da FUNARTE o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que passou a se incumbir do Concurso Sílvia Romero. O Prêmio Sílvia Romero promove a publicação, sob a responsabilidade da própria instituição promotora do concurso, ou em regime de co-edição, dos dois premiados e ainda atribui até três menções honrosas a cada ano. Da mesma maneira que o Concurso Mário de Andrade, ele estimula a pesquisa sobre a cultura popular no Brasil e também funciona como um canal para a publicação dos resultados. O conto oral está aí contemplado: o Prêmio Sílvia Romero, em seus quase 20 anos de vida, promoveu a publicação de três coletâneas de contos populares e concedeu menção honrosa a outras quatro.

Em 1968, o 1º prêmio é concedido às *82 estórias colhidas em Piracicaba* por Waldemar Iglésias Fernandes; em 1972, os *40 contos populares*, de Américo Pellegrini Filho, recebem a 2ª menção honrosa; em 1982, a 1ª menção honrosa cabe às *Estórias de São João do Sabugá*, de Altimar de Alencar Pimentel, e a 2ª menção, à pesquisa de Glória Pondé sobre *Folclore e literatura infantil*. Os dois primeiros trabalhos já foram comentados aqui; os outros dois serão comentados adiante, ao tratar das jornadas do conto popular da Paraíba, promovidas pela FUNARTE e o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular da UFPB da Biblioteca da Vida Rural Brasileira.

Em 1984, a pesquisa de Francisco Assis de Sousa Lima, *Conto popular e comunidade narrativa*, recebe o Prêmio Sílvia Romero e sai publicada no ano seguinte pela FUNARTE e pelo Instituto Nacional do Folclore, com prefácio de Antônio Candido. O trabalho inclui mais de 150 páginas de narrativas coletadas no

¹⁵⁷ Extinta em março de 1990, transformada e recriada em setembro de 1994.

¹⁵⁸ Cf. *home page* da FUNARTE: www.funarte.gov.br

Cariri (CE), distribuídas em contos, depoimentos e casos. Apresentado em 1984 como dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da USP, com o título *O conto popular no Cariri cearense: memória, valores, visão de mundo*, o trabalho de Francisco de Sousa Lima, no processo de editoração, teve o número de narrativas aumentado de quatro para 27, conforme está anotado no verso da página de dedicatória; ainda assim, a publicação deixou inédito um repertório de 155 narrativas. O estudo do conto se faz sob “Um Novo Ângulo”,¹⁵⁹ o da “comunidade narrativa”, e assim o pesquisador se ocupa de caracterizá-la do ponto de vista geostatístico, da estrutura fundiária, dos modos de produção, da memória, da fé e da transmissão de valores. Descrevendo a prática de contar como um ofício artesanal, situa o conto na economia da diversão dessa comunidade formada “pelo binômio contador/público”,¹⁶⁰ e verifica “a quebra gradativa do interesse pelo conto, o que se articula à emergência de novas linguagens bem como a mudanças sócio-econômicas que alteraram as condições propiciadoras da cultura de base oral”.¹⁶¹

O pesquisador buscou, ainda, identificar traços do processo de reelaboração dos contos pelos contadores, analisado como interação entre o real e o imaginário; e aí se evidenciaram os planos da sobrevivência e da necessidade. Ao final do volume, apresenta o “Elenco de Contos” e o “Elenco de Contadores”, em que são fornecidas informações sobre os contadores: nome, naturalidade, profissão, local onde vivia, idade e identificação de seu repertório (através de numeração atribuída aos títulos); partindo do critério do reconhecimento do contador pela própria comunidade, o pesquisador distingue alguns “contadores ocasionais” e “outros informantes”, sobre os quais fornece menos dados. A forma de registro das narrativas é mencionada brevemente, em passagem sobre o contato do pesquisador com um contador do Cariri que há vários anos vivia em São Paulo, já distanciado da prática de contar:

Em diversas visitas feitas à sua residência, no bairro do Pari, onde trabalhava como zelador de um prédio, houve acordo para que ele próprio manipulasse gravador e fitas e registrasse, sem vexame, as histórias sabidas ou fragmentos lembrados, uma vez que, nessa época, ainda não se atrevia a contá-las completas, fluentemente.¹⁶²

¹⁵⁹ Subtítulo do capítulo 1.

¹⁶⁰ LIMA. *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 279.

¹⁶¹ LIMA. *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 280.

¹⁶² LIMA. *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 23.

Francisco Assis de Sousa Lima não problematiza a escrita que adota para a publicação em livro das narrativas colhidas na oralidade; por outro lado, identifica algumas fontes escritas do repertório de contos orais do Cariri: os *Contos e histórias de proveito e exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, *As mil e uma noites* e folhetos de cordel; neste último caso, ele percebe “uma corrente em que o conto existe originalmente e dá lugar à elaboração de folhetos, os quais, em contrapartida, podem influenciar diretamente o contador”.¹⁶³ Outro aspecto interessante da pesquisa de Francisco Assis de Sousa Lima é a identificação de grupos de narrativas, “histórias que aparecem em mais de uma versão ou variante”, indicando alto grau de representatividade formal e de popularidade. Essas formas recorrentes se organizam, no seu *corpus*, em 27 grupos de duas, três ou quatro ocorrências cada um, totalizando 67 contos, em que prevalecem os contos maravilhosos.

Em 1989, o Prêmio Sílvia Romero coube ao trabalho de Beth Rondelli intitulado *O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*, que também havia sido apresentado originalmente como dissertação de Mestrado, ao Conjunto de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Como no Cariri cearense, em Raposa, povoado de pescadores na ilha de São Luís onde Rondelli realizou a pesquisa, os contos são chamados “histórias de Trancoso”, embora não correspondam ao repertório de narrativas de exemplo publicadas pelo escritor português; em ambas as comunidades, a expressão designa genericamente a narrativa de ficção, a “mentira” como gênero poético. Conforme observa o antropólogo Sergio Figueiredo Ferreti no “Prefácio”,

Elizabeth Rondelli considera a literatura oral como um processo comunicativo e recreativo, produzido num contexto social e literário. Constata que contar e discutir estórias de trancoso em Raposa não é uma sobrevivência esdrúxula do passado, mas uma produção simbólica eficaz sobre o presente, uma leitura que a população faz sobre a realidade atual. É uma atividade intelectual realizada por trabalhadores manuais semi-analfabetos. Uma forma artesanal de comunicação, num povoado tranquilo e relativamente isolado.¹⁶⁴

É interessante constatar, nos estudos de Francisco A. de Sousa Lima e Beth Rondelli, o deslocamento do foco, do enunciado para a enunciação. A ênfase no

¹⁶³ LIMA. *Conto popular e comunidade narrativa*, p. 77.

¹⁶⁴ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 12.

enunciado, predominante entre os folcloristas, busca a fixação do texto verbal, através da transcrição, que se pretende fiel à fala do contador, o que, de fato (como se pode verificar nas publicações que seguem essa orientação), resulta na identificação de fórmulas (de abertura e fecho, por exemplo) e, de modo geral, na priorização do enredo sobre a forma. O deslocamento do foco para a enunciação, ato discursivo de contar, leva o pesquisador a observar o contador, o auditório, o ambiente ou a cena performática, e ainda o contexto (social e poético); e a constatar a fluidez formal característica das produções da oralidade. Percebe-se, então, como elemento de um processo criativo e comunicativo o que antes era designado de variante (termo que pode ser lido como sinônimo de desviante). Rondelli chega mesmo a afirmar que o contador “também é autor, na medida em que sua recriação contém doses de originalidade”.¹⁶⁵ Essa mudança de perspectiva deve-se em grande medida à abertura proporcionada pelas pesquisas junto a comunidades orais na África, abordando as formas específicas de criação, como os gestos e a memória, desenvolvidas a partir da década de 1960 por europeus como Ruth Finnegan e Geneviève Calame-Griaule.

Os estudos de orientação antropológica, desenvolvidos no Brasil a partir dos anos de 1930, buscam compreender a dinâmica de atualização que torna as narrativas da tradição oral “uma produção simbólica eficaz sobre o presente, uma leitura que a população faz sobre a realidade atual”. Na “Introdução” ao seu livro, Beth Rondelli registra essa mudança de atitude, ocorrida no seu próprio percurso de pesquisa:

Nossa primeira atitude diante das histórias foi a de analisar o conteúdo que elas expressam ou sua mensagem. Entretanto, essa análise nos pareceu empobrecedora frente à possibilidade de podermos abordar não apenas as narrativas, mas todo o processo comunicativo do qual elas são uma parte.¹⁶⁶

Esse processo é percebido pela pesquisadora como uma “forma artesanal de comunicação”, pois (diferentemente da comunicação de massa) prescinde da mediatização de canais materiais, exigindo do emissor e do receptor apenas a voz e a presença física. Além disso, a narração é por vezes concomitante à prática profissional, o que é propiciado pela ausência de separação rígida entre trabalho e lazer e pelo exercício de atividades profissionais em grupo. Além do contato face a face dos interlocutores, Rondelli observa que eles têm um repertório comum (ou

¹⁶⁵ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 26.

¹⁶⁶ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 15.

pelo menos bem semelhante), sustentado pela tradição, não havendo hierarquia entre emissores e receptores:

Existe, assim, um repertório derivado da tradição e conhecido por narradores e ouvintes, o que não impede que cada estória seja em parte nova à medida que, de um mesmo tema ou enredo básico, se obtêm diferentes armações de episódios, que são exatamente a expressão propriamente artística ou criativa do narrador.
[...]

A atitude dos ouvintes é de silêncio e respeito, enquanto o contador fala, sem interrupção. Eventualmente, ele pode ser ajudado por alguns ouvintes se, por acaso, se perder no desenvolvimento da estória, o que demonstra que muitos dos que as ouvem já as conhecem bem. Entretanto, se o narrador junta episódios de estórias diferentes, como aconteceu algumas vezes, ninguém o interrompe para o corrigir pois ele saberá levar sua estória até o final, residindo nessa combinação de episódios de estórias diferentes a demonstração de habilidade do contador.

Essa característica, de serem produtos fruídos enquanto estão sendo criados, assemelha o contar “estórias de trancoso” a um jogo em que os participantes se revezam e conhecem as regras e as peças que podem ser combinadas de maneira variável. Assim, o contador e sua audiência fruem também as soluções dadas a essas possibilidades de combinações.¹⁶⁷

No que diz respeito ao texto verbal dos contos, a pesquisadora os apresenta inicialmente sob a forma de sinopses. Mas, sentindo que “as estórias de trancoso eram alteradas em sua forma narrativa e perdiam todos os recursos expressivos”, decide, então, apresentar uma série delas em apêndice, “obedecendo literalmente à narrativa original do contador”¹⁶⁸ (é curioso o uso que a antropóloga faz aqui da noção de *literal*). Algumas páginas depois, a pesquisadora reconhece os limites do registro escrito:

O texto escrito, que poderá resultar desse registro, é somente um dos elementos do processo de comunicação oral constituído por outros elementos, como os gestos, a entonação de voz, as pausas do narrador e a participação do público, que o texto escrito não tem condições de reproduzir.¹⁶⁹

Merecem destaque também, no âmbito de interesse desta minha pesquisa, os seguintes livros, publicados a partir do concurso da FUNARTE: *A língua e o folclore*

¹⁶⁷ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 28-29.

¹⁶⁸ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 16.

¹⁶⁹ RONDELLI. *O narrado e o vivido*, p. 27.

na *Bacia do São Francisco*, de Edilberto Trigueiros, que recebeu o 1º prêmio em 1963, trabalho que inclui 165 páginas de vocabulário do dialeto rural mineiro; *A poesia popular na república das Letras*, de Cláudia Neiva de Matos, um estudo sobre Sílvio Romero premiado em 1993 e publicado em 1994; *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, de Luís Rodolfo Vilhena, premiado em 1995 e publicado em 1997, em co-edição com a Fundação Getúlio Vargas.

QUADRO 1

O conto nos concursos Mário de Andrade e Sílvio Romero

Ano da realização do concurso	Ano da publicação dos contos	Intervalo entre premiação e publicação (anos)	Coletâneas de contos orais que receberam prêmio ou menção honrosa
1947	1951	4	EDUARDO, Otávio da Costa. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Rev. Arq. Mun.</i> , n. 144, nov./dez. 1951. 1º prêmio no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, instituído em 1947 pela Discoteca Pública Municipal, do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. ALMEIDA, Aluísio de. 142 histórias brasileiras colhidas em São Paulo. <i>Rev. Arq. Mun.</i> , n. 144, nov./dez. 1951. 1ª menção honrosa no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, instituído em 1947 pela Discoteca Pública Municipal, do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo.
1968	[1970]	3	FERNANDES, Waldemar Iglésias. <i>82 estórias populares colhidas em Piracicaba</i> . [São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.] 1º prêmio do Concurso Sílvio Romero 1968.
1971	1973 [1978]	2 7	PELLEGRINI FILHO, Américo. Literatura oral no estado de São Paulo. <i>Rev. Arq.</i> , n. 185, jan./dez. 1973. 1º prêmio no [26º] Concurso de Monografias sobre Folclore "Mário de Andrade", 1971. FERNANDES, Waldemar Iglésias. <i>52 estórias populares</i> (Sul de São Paulo e Sul de Minas). capa de Araken Martins. [São Paulo: ed. do autor?, 1978] 1ª menção honrosa no 26º Concurso "Mário de Andrade", de Monografias sobre o Folclore Nacional, da Discoteca Pública Municipal – Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo – 1971.
1972?	1976	4?	ALMEIDA, Aluísio de. Contos populares em São Paulo. <i>Rev. Arq.</i> , n. 188, jan./dez. 1976. 1º prêmio no 29º "Concurso Mário de Andrade".
1972	inédito?	inédito?	PELLEGRINI FILHO, Américo. <i>40 contos populares</i> . 2ª menção honrosa no Concurso Sílvio Romero 1972.
1982	1991 inédito?	9 inédito?	PIMENTEL, Altimar de Alencar. <i>Estórias de São João do Sabugi</i> . Brasília: Thesaurus, 1992. 1ª menção honrosa no Concurso Sílvio Romero 1982. PONDE, Glória Maria Fialho. <i>Folclore e literatura infantil</i> . 2ª menção honrosa no Concurso Sílvio Romero 1982.
1984	1985	1	LIMA, F. A. de S. <i>Conto popular e comunidade narrativa</i> . Prof. Antonio Candido. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985. Prêmio Sílvio Romero 1984.
1989	1993	4	RONDELLI, Beth. <i>O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão</i> . Rio de Janeiro: Coordenação de Folclore e Cultura Popular/ IBAC/ Funarte-MINC, 1993. Prêmio Sílvio Romero 1989.
1998	2000?	2?	FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. <i>Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira</i> . Menção honrosa no Concurso Sílvio Romero 1998.

A publicação da *Revista do Arquivo* foi interrompida no fascículo 200, editado em 1992. Por essa época, a publicação estava a cargo do Departamento do Patrimônio Histórico Municipal, dirigido por Déa Ribeiro Fenelon; no poder, o Partido dos Trabalhadores: a Prefeitura, com Luiza Erundina; a Secretaria de Cultura, com Marilena Chauí. O volume reúne textos das palestras que constituíram o curso “Memória e Ação Cultural”, organizado pela equipe dos projetos Memória e História Oral, do Departamento do Patrimônio, e que contou com a participação de movimentos sociais e entidades populares. O texto de “Apresentação” é aberto por uma epígrafe de Pierre Nora, extraída de *Le lieux de la memoire*, que afirma as relações entre a memória e a transformação da realidade:

A memória é, sobretudo, política, se se entende por política um jogo de forças que transformam a realidade: com efeito, a memória é mais um quadro do que um conteúdo; é um significado sempre aberto, um conjunto de estratégias, uma presença que vale menos por aquilo que é do que por aquilo que dela se faz.¹⁷⁰

Os projetos Memória e História Oral desenvolviam à época três programas de oficinas de memória e documentação popular: um, com velhos trabalhadores aposentados das fábricas de tecido da Zona Leste de São Paulo; outro, com o movimento de saúde da mesma região; e um terceiro, com antigos moradores da área do metrô da zona Sul. “Em todos estes programas, abrimo-nos para uma reflexão conjunta sobre os símbolos, os valores, as linguagens que enunciam a memória”, afirma a editora Maria Célia Paoli, reivindicando atenção ao que se elabora na arte de narrar e na encenação do memorialista.¹⁷¹ Assim, o que a equipe se propõe não é o mero registro acrítico do passado, mas, ao contrário, “tirar as falas e seu sentido do campo da repetição e dos lugares-comuns, confrontar linguagens, achar modos para que o campo de expressão e discussão da memória crie alternativas de interpretação da história”;¹⁷² nesse campo, a oficina seria um caminho:

Oficinas de memória são ocasiões para que pessoas diferentes se encontrem, produzam e escutem narrativas, imagens, danças, textos, troquem suas experiências, avaliem o significado de documentos e objetos e constituam referências comuns de valores sobre o passado e o presente.¹⁷³

¹⁷⁰ Apud PAOLI. *Rev. Arq. Mun.*, n. 200, p. 9.

¹⁷¹ PAOLI. *Rev. Arq. Mun.*, n. 200, p. 10-11.

¹⁷² PAOLI. *Rev. Arq. Mun.*, n. 200, p. 13.

¹⁷³ PAOLI. *Rev. Arq. Mun.*, n. 200, p. 10-11.

O Prêmio Sílvia Romero continua atuando no incentivo ao conhecimento sistemático e à divulgação da cultura popular brasileira, e a narrativa oral sempre marca presença; em 1998, a premiação coube ao estudo desenvolvido por Gilmar Cavalcanti Carvalho, como tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, sobre a xilogravura no Cariri, arte intimamente ligada à narrativa popular no Brasil.¹⁷⁴ A menção honrosa ficou com o trabalho de Frederico Augusto Garcia Fernandes, *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*, a sair em co-edição com a Editora da UFMT. O Departamento do Patrimônio Histórico Municipal de São Paulo anuncia para 2000 a reativação da *Revista do Arquivo*.



Em 1937, o potiguar Luís da Câmara Cascudo escreve a seu amigo paulistano Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura e da *Revista do Arquivo Municipal*, pedindo que lhe arranjasse trabalho remunerado. A empresa do Coronel Francisco Cascudo entrara em falência, e Mário responde ao amigo Cascudinho (era como o tratava nas cartas) “numa aflição horrível”, pois, diz ele, “sei que você não fazia isso si não estivesse em forte apuro”.¹⁷⁵ Mário encomenda a Cascudo dois artigos por ano para a revista, mas faz exigências quanto ao tema e ao alcance das pesquisas. Pela primeira vez, “apesar da tristeza não ser momento bom para rispidez”, decide criticar com toda franqueza os artigos que o amigo nordestino vinha escrevendo. Em lugar de escrever sobre “um príncipe vazio” (referia-se ao Conde d’Eu, “assunto desimportante”), Mário lhe pede trabalhos sobre folclore:

Fica você entendido: quero dois estudos por ano prá Revista do Arquivo, e pago duzentos paus cada. Não precisam ser de 40 páginas de revista não. Mas precisam ser fundamentais, estudados serios, com paciência, sem leviandade de co-lheita e exposição de dados.

Sei que você pode fazer isso e mais. Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora. Você tem todos os seus conhecidos e amigos do seu Estado e Nordeste pra pedir informações. Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o tempo inteiro lendo até dormir. Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do

¹⁷⁴ *Madeira matriz: cultura e memória*. Publicado pela Anna Blume, em 1998.

¹⁷⁵ CARTAS de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, p. 146.

povo. Abandone esse ânimo aristocrático que você tem e enfim jogue todas as cartas na mesa, as cartas do seu valor pessoal que conheço e afaço, em estudos mais necessários e profundos. Disso é que eu quero como Diretor, e exijo como amigo, prá minha revista que está sendo citada na Austrália, na França, nos Estados Unidos e mais.

E não se zangue comigo. Talvez eu nunca esteja tão perto de você quanto nesta carta triste.¹⁷⁶

Com certeza Cascudo recebeu bem a crítica e desceu da rede da leitura para ouvir as palavras caídas da boca do povo. Em meados da década de 1940, publica no Rio de Janeiro, pela América, os *Contos tradicionais do Brasil*¹⁷⁷ e, a partir daí, uma série de outros livros em que divulga os contos ouvidos por ele de contadores ligados à sua vida familiar, como Luísa Freire, Benvenuta de Araújo e João Monteiro, no interior do Rio Grande do Norte, em Natal, onde nasceu e viveu, na Paraíba, em Alagoas e no Recife. O pai, a mãe e uma tia também lhe contam histórias, “no alto-sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte”.¹⁷⁸ A primeira coletânea, a mais completa, reúne 100 narrativas, agrupadas em: contos de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, contos religiosos, etiológicos, do demônio logrado, de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos, ciclo da morte. A sistematização leva em conta os motivos de Aarne & Thompson, mas, seguindo a orientação do próprio Antti Aarne, Cascudo procura organizar sua coleção fundamentando-se na observação profunda do objeto, e propõe assim uma classificação que julga mais adequada ao universo do conto no Brasil. A maior parte das narrativas (77) foi coletada por Cascudo; 23 foram compiladas de publicações de outros pesquisadores, como Lindolfo Gomes e João da Silva Campos, “com as precisas informações bibliográficas”, como faz questão de destacar ele próprio no “Prefácio”. O pesquisador anota sempre o nome do contador, a cidade em que viveu por mais tempo, “onde passou sua infância, aonde ouviu e registou na memória os contos que transmitiu”.

A linguagem dos narradores foi respeitada noventa por cento. Nenhum vocábulo foi substituído. Apenas não julguei indispensável grafar muié, prinspo, prinspa, timive, terrive. Conservei a coloração do vocabulário individual, as

¹⁷⁶ CARTAS de Mário de Andrade a Luísa da Câmara Cascudo, p. 149-150.

¹⁷⁷ A primeira edição é de 1946; a segunda saiu pela Progresso, de Salvador, em 1955; a terceira, uma co-edição da mineira Itatiaia com a EDUSP, sai em 1986, na coleção Reconquista do Brasil.

¹⁷⁸ O pai, a mãe e uma tia de Cascudo também lhe contam histórias, “no alto-sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte”. CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, 3. ed. p. 19.

imagens, perífrases, intercorrências. Impossível será a idéia do movimento, o timbre, a representação personalizadora das figuras evocadas, instintivamente feita pelo narrador.¹⁷⁹

Note-se o cuidado de Cascudo em observar as linguagens que ficam “a descoberto” no registro escrito: o movimento, o timbre – o ritmo, diria eu, a música da performance. Algumas páginas depois, ele destaca também aspectos do processo criativo do conto oral:

Os motivos dos contos tradicionais são cinco, oito, dez mil, para todo o Mundo. As centenas de milhares que conhecemos e sabemos existir são combinações indefinidas desses motivos essenciais, ambientes, pormenores típicos, situações psicológicas. Os contos variam infinitamente mas os fios são os mesmos. A ciência popular vai dispendo-os diferentemente. E são incontáveis e com a ilusão da originalidade.¹⁸⁰

Ainda no início da década de 1940, sai, pela Editora Martins, sua *Antologia do folclore brasileiro*,¹⁸¹ compilação de textos publicados da nossa cultura popular e sobre ela desde o século XVI, destacados das obras dos cronistas coloniais, dos viajantes estrangeiros e estudiosos brasileiros, incluindo os “coletaneadores” como Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, João da Silva Campos. Na 2ª edição, publicada em 1954, Cascudo inclui “páginas literárias, como as de Simões Lopes Neto [...] por constituírem registo folclórico de indiscutível valor”; a decisão de incluir narrativas “estilizadas” em que, para Basílio de Magalhães, “quasi nada se encontra de matéria prima do nosso folclore”, parece-me indício de abertura e sensibilidade daquele que em seus comentários críticos buscou sempre destacar nos pesquisadores do conto oral a capacidade de resistir à tentação do arranjo do texto verbal. A “antologia paubrasil” (como a designa o próprio organizador), dedicada “aos cantadores e violeiros, analfabetos e geniais, às velhas amas contadeiras de estórias maravilhosas”, mereceu elogios de Mário de Andrade, em carta escrita no carnaval de 1944, e do pesquisador americano Stith Thompson, em artigo publicado em 1948.

Em 1954, a Livraria Progresso Editora, de Salvador, publica a série destinada ao público infantil, três volumes ilustrados, com capa em cores,¹⁸² de narrativas

¹⁷⁹ CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*. 3. ed. p. 19.

¹⁸⁰ CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*. 3. ed., p. 23.

¹⁸¹ A primeira edição é publicada em 1944, a segunda em 1954 e a terceira em 1965, todas pela Martins.

¹⁸² O ilustrador não é identificado no livro, a não ser pelas iniciais TR, com que assina as ilustrações.

selecionadas dentre os *Contos tradicionais*. As ilustrações de capa são bem sugestivas: nas *Histórias de encantamento*,¹⁸³ um rapaz seminu mata a pauladas uma enorme serpente, diante da mocinha amedrontada (e vestida dos pés à cabeça); *No tempo em que os bichos falavam*¹⁸⁴, uma onça pintada é afugentada por quatro caçadores, também munidos apenas de porretes; os *Contos exemplares*¹⁸⁵ são narrados em performance doméstica: vovó conta histórias a uma pequena roda de crianças atentas. Nesses três livros, estão reproduzidos 47 dos seus *Contos tradicionais do Brasil*: 17 contos de encantamento, 15 de animais e 15 de contos de exemplo.

Em 1955, Cascudo divulga pela Portucalense, do Porto, *Trinta “estórias” brasileiras*, colhidas do repertório de Luísa Freire, a ama de sua casa, conhecida na intimidade familiar como Bibi. Alguns anos mais tarde, registra seu assombro ao reconhecer na voz da velha Bibi histórias que ele tinha lido nos livros, constatando maravilhado “os milagres daquela jornada pelos continentes e séculos”.¹⁸⁶ Cascudo observa no vocabulário de Luísa Freire uma riqueza de arcaísmos, que, juntamente com a construção sintática, dão ao conto um sabor especial que o coletaneador procura conservar num “texto fiel que representa a colheita”.¹⁸⁷

Seu estudo sobre a *Literatura oral no Brasil*, que se tornará um clássico, é publicado pela primeira vez em 1952, na coleção História da Literatura Brasileira, da José Olympio:¹⁸⁸

Naquela época Álvaro Lins (1912-70) movimentava uma *História da literatura brasileira* onde cada capítulo seria estudo original e pessoal. Interessou-se pelo título do meu inédito, enviado ao editor José Olympio e seu cúmplice fraternal, Daniel Pereira, El Taciturno. Ninguém falava em Literatura Oral. Escreveu-me solicitando autorização de incluí-lo na *História da literatura*, constituindo o tomo VI.¹⁸⁹

¹⁸³ Volume que reúne 17 narrativas.

¹⁸⁴ 15 narrativas.

¹⁸⁵ 15 narrativas.

¹⁸⁶ CASCUDO. *Folclore no Brasil*, p. 60.

¹⁸⁷ CASCUDO. *Trinta “estórias” brasileiras*, p. 16.

¹⁸⁸ A 2ª edição saiu pela mesma editora em 1978, com o apoio do INL; em 1984, Itatiaia e EDUSP lançam a terceira, na coleção Reconquista do Brasil.

¹⁸⁹ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed., p. 11.

“Pela primeira vez, graças ao sr. Álvaro Lins, um documentário de literatura oral aparece nos quadros clássicos da literatura geral”, enfatiza Cascudo na “Introdução”, que ele encerra com a satisfação de ter “enunciado materialmente”, pela via do volume impresso, a existência e a resistência da literatura oral no Brasil:

[...] este volume coloca diante do leitor letrado, do professor de literatura, um material vivo, atual e poderoso, insusceptível de ser negado, repellido ou rejeitado, tendo todos os poderes de tempo, nascimento, resistência e contemporaneidade para considerar-se proclamado em sua legitimidade indiscutida ao lado da outra literatura, no alto da cátedra e com as filas de livros esperando a ordem de atacar. Se este livro não valoriza a Literatura Oral do Brasil, enuncia materialmente sua presença e grandeza, sua incomparável vitalidade no espírito popular que a guarda, defende e perpetua.¹⁹⁰

A literatura oral é concebida aqui como “a irmã mais velha”, que “age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo”, e que inexistente para as histórias da literatura. “É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados,” define ele, respondendo à pergunta-título do primeiro capítulo: “Que é Literatura Oral”?

O capítulo 8 constitui-se de uma “Pequena Antologia do Conto Popular Brasileiro”, uma seleção de 28 narrativas, precedida de exposição sobre a classificação dos contos, a mesma adotada na coletânea de 1946. Mas, aqui, Cascudo apresenta e discute as classificações propostas pelos estudiosos do conto oral: no Brasil, o agrupamento étnico de Sílvia Romero, os ciclos de Gustavo Barroso e os de Lindolfo Gomes, a classificação de Basílio de Magalhães; em Portugal, o “esquema confuso” baseado nas concepções do povo, de Teófilo Braga, a divisão por gênero de Conseglieri Pedrosa e a de Cláudio Bastos; e os tipos de Aarne e motivos de Thompson, classificação de uso generalizado, que exclui “a origem étnica, a cor local e o regionalismo temático”. Ao final, expõe sua própria classificação, que busca atender, ao mesmo tempo, “ao caráter brasileiro do conto” e “aos requisitos técnicos modernos”; aprovada pela Sociedade Brasileira de Folclore, baseia-se nos gêneros e procura adotar a nomenclatura mais conhecida na Europa e na América.

Do total de narrativas, 18 são compiladas de diversas recolhas, entre elas as de Sílvia Romero, Couto de Magalhães, Santa Ana Nery e João da Silva Campos; dez

¹⁹⁰ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed., p. 20.

são das próprias “colheitas”. O estudo de Cascudo marca-se pela compreensão do caráter nômade da literatura oral, que ele concebe, no primeiro capítulo, como uma corrente mantida pela oralidade e pela “reimpressão de antigos livrinhos, vindos da Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI”.¹⁹¹ A busca da origem dos contos orais está descartada como tarefa impossível, diante da quantidade cada vez maior de registros feitos no mundo inteiro com a utilização das novas tecnologias:

Há poucos anos era possível, pelo restrito conhecimento que se tinha da etnografia africana, asiática e dos povos insulares do Pacífico, indicar, sizudamente, a procedência de um costume ou de uma estória. Ninguém, atualmente, atreve-se a esse gesto bonito.

[...]

Cada ano, maiores informações surgem. Viagens, cantos e músicas fixados em aparelhos registradores de sons, danças diante do cinematografista, instrumentos musicais trazidos para o exame técnico, todo o material etnográfico e folclórico posto ao alcance de todos os processos de verificação, experiência e confronto.

E os problemas tendem a multiplicar-se. O que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária. Um detalhe característico ocorre num conto egípcio de trinta séculos. Uma anedota moderna poderia ter sido contada por Noé. A bibliografia, sempre crescente, empurra os horizontes da certeza.¹⁹²

Em 1967, Câmara Cascudo publica ainda o livro *Folclore do Brasil (pesquisas e notas)*, pela Editora Fundo de Cultura (Rio, São Paulo, Lisboa), cujo capítulo “Era uma vez... – o conto popular, lenda, anedota, adivinhação” apresenta um exemplo de cada categoria, num total de 15 narrativas, todas já publicadas anteriormente. Algumas delas aparecem nessa publicação sob forma diferente; é o caso, por exemplo, do conto “O bem se paga com o bem”, aqui apresentado em forma de resumo e, nos *Contos tradicionais do Brasil*, em forma estendida;¹⁹³ também o desfecho do conto “O menino e a avó gulosa” está diferente de *Contos tradicionais do Brasil*: neste, o menino é devorado pela onça; naquele, a onça “não comeu porque o menino fugiu”.¹⁹⁴

¹⁹¹ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed., p. 23-24.

¹⁹² CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 30.

¹⁹³ Cf. CASCUDO. *Folclore do Brasil*, p. 65. e CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, p. 138.

¹⁹⁴ Cf. CASCUDO. *Folclore do Brasil*, p. 77. e CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, p. 301.

No universo da narrativa oral, Cascudo publicou ainda os seguintes livros: *Os melhores contos populares de Portugal*, pela Dois Mundos, do Rio de Janeiro, em 1944; *Geografia dos mitos brasileiros*, pela José Olympio, em 1947; *Conto tradicional e mitologia*, verbetes para o Dicionário das Literaturas Portuguesa e Galega, pela Livraria Figueirinhas, na cidade do Porto, em 1960; em colaboração com Vieira Almeida, o *Grande fabulário de Portugal e do Brasil*, pelas Edições Artísticas, de Lisboa, em 1961; e, ainda nesse mesmo ano, o ensaio sobre *Seis mitos gaúchos*, pela Globo, de Porto Alegre.¹⁹⁵ Em 1997, a Ediouro publicou uma seleção de 26 dos *Contos tradicionais do Brasil*, em formato de bolso, com detalhe, na capa, de xilogravura, em cores, de Joel Borges. O livro, que recebeu o título de *Os compadres corcundas e outros contos brasileiros*, foi incluído na coleção "Leituras fora de Série" e é apresentado, na quarta capa, como "obra imprescindível para que os jovens conheçam a cultura do povo e de seu país". Para despertar o interesse dos jovens leitores (e, é claro, de seus professores), os editores apresentam os contos como "histórias cheias de humor e irreverência, fábulas de animais da nossa terra, contos de amor e fantasia" recolhidos do "rico folclore brasileiro" pelo "maior especialista da área". Visando facilitar o trabalho do professor, a edição é acompanhada de encarte que contém propostas de leitura e recriação de vários dos contos da antologia, preparadas por Maria Teresa Lacerda M. Coelho; é interessante observar que a abertura do folheto se faz com um coloquial "Aluno, psiu!".

Mestre Didi: agora, o contador escreve

Em 1961, o baiano Deoscóredes M. dos Santos publica no Rio de Janeiro, pelas Edições GRD, os *Contos negros da Bahia*, com ilustrações de Caribé e prefácio de Jorge Amado; em 1963, pela mesma editora, *Contos de nagô*; em 1976, seus *Contos crioulos da Bahia* serão publicados pela Vozes, com prefácio de Muniz Sodré e introdução de Juana Elbein. Conhecido como Mestre Didi, por sua função de chefe do culto de Obaluaýê no terreiro nagô de São Gonçalo do Retiro(BA), Deoscóredes M. dos Santos inaugura no Brasil a categoria do contador-autor.

Mestre Didi, "repositório de uma literatura oral" que ele passa a escrever e a bater à máquina em papel fino, é inserido no mundo do impresso por pesquisadores do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da UFBA. Nas palavras de Antônio Olinto, registradas na orelha da coletânea de 1961, "agora, ao invés de servir apenas de

¹⁹⁵ Cf. MELO. *O conto folclórico no Brasil*, p. 11.

matéria para um pesquisador, que recolheria as estórias e lhes daria uma forma sua [...], o próprio informador da estória resolve narrá-la à sua maneira”. Na publicação,

seu jeito de narrar foi respeitado. O Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade da Bahia, onde os contos estiveram para efeitos de pesquisa, não lhes tirou o estilo original. No máximo, acrescentou alguma acentuação tônica às palavras e decidiu sobre a verdadeira grafia brasileira de vocábulos iorubanos.¹⁹⁶

As coletâneas assinadas por Mestre Didi reúnem histórias da tradição oral africana transportadas para o território brasileiro principalmente através dos rituais religiosos. Jorge Amado, no prefácio à coletânea de 1961, destaca a importância dessas narrativas como fonte da literatura brasileira escrita: “Didi nos mostra, num livro importante não só para o comum dos leitores mas também para o etnógrafo, o folclorista, o estudioso da democracia racial brasileira e de suas fontes culturais, as raízes mesmo de onde crescemos para um plano artístico.”¹⁹⁷ No prefácio aos *Contos crioulos da Bahia*, publicados em 1976, Muniz Sodré destaca a mobilidade formal dos contos narrados por Mestre Didi como marca de sua oralidade, em contraponto com a fixidez da forma do “conto literário”:

Didi escreve como fala. Suas narrativas devem ser entendidas como formas simples, já que a linguagem (ao contrário da forma do conto literário) se mantém móvel, geral, sempre aberta a uma nova narração individual e oral. Os contos crioulos [...] são peças autênticas da tradição oral negra da Bahia. Num certo sentido, Didi e Jacob Grimm estão muito próximos.¹⁹⁸

Na Introdução aos *Contos crioulos da Bahia*,¹⁹⁹ a antropóloga Juana Elbein apresenta clara explanação do sistema cultural dos *terreiros* nagôs, no qual se integram as narrativas orais, nesse caso, como textos oraculares. São interessantes suas observações sobre a função da linguagem nesse sistema:

A palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais; a palavra é vívida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a

¹⁹⁶ SANTOS. *Contos negros da Bahia*. orelha.

¹⁹⁷ AMADO. *Contos negros da Bahia*, p. 11.

¹⁹⁸ SODRÉ. *Contos crioulos da Bahia*, p. 7.

¹⁹⁹ ELBEIN. *Contos crioulos da Bahia*, p. 11-16.

história pessoal, o poder e a experiência de quem a profere. [...] a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para converter-se em um instrumento condutor de um poder de ação [...]. Cada palavra proferida é única. A palavra se renova, cada repetição é uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente; [...] a palavra é pronunciada para ser escutada; ela emana de uma pessoa para atingir a outras; ela comunica de boca a orelha a experiência de uma geração a outra. [...] A palavra é importante na medida em que é som, que é pronunciada. [...] A palavra pronunciada implica sempre uma presença que se expressa, que trata de atingir um interlocutor.

[...] o ar-alento da respiração (emi, elemento masculino) vibrando nas cordas e nas cavidades laringe e boca (elementos femininos). O som é o resultado e está a serviço de uma estrutura dinâmica. A aparição do terceiro termo dá lugar ao movimento.²⁰⁰

Em 1980, a Fundação Cultural do Estado da Bahia publica os *Contos afro-brasileiros*, organizados por Júlio Santana Braga, filho de Iansã com Ogum e Doutor em Antropologia pela Universidade Nacional do Zaire. O livro de Júlio Braga, como os de Mestre Didi, reúne narrativas coletadas em fontes escritas, “cadernos amarelados pelo tempo e que são cuidadosamente guardados por seus proprietários”, os babalaôs, para quem essas anotações servem como *aide-mémoires*, auxiliando “no processo de memorização dos mitos e rituais, especialmente daqueles de que se vale menos freqüentemente o povo-de-santo”.²⁰¹ A memorização dos contos liga-se à prática do sistema divinatório de Ifá, “que exige do babalaô o conhecimento memorizado de um número considerável de histórias [...] que permitem encontrar, a partir de uma análise de seu conteúdo mítico, as respostas às questões formuladas pelo consulente”.²⁰² Ao final da pequena “Introdução” aos contos, Júlio Braga faz uma descrição da performance narrativa, domínio absoluto da voz, em que já não há lugar para a documentação escrita:

O narrador [...] imprime na palavra uma força que a faz transcender os limites do seu significado imediato, para conflagrar no auditório uma experiência de participação e envolvimento místicos. A narrativa, então, se teatraliza. Os personagens não são enunciados, são representados. Vividos pelo narrador, agem, ganham corpo, movimentam-se. E a história deixa de ser uma simples narrativa,

²⁰⁰ SANTOS. *Contos crioulos da Bahia*, p. 12-14.

²⁰¹ BRAGA. *Contos afro-brasileiros*, p. 8.

²⁰² BRAGA. *Contos afro-brasileiros*, p. 7.

para transfigurar-se num drama dirigido e representado por um único ator dotado de excepcional capacidade de transformar a palavra em ação, em gestos corporais, dando-lhe dimensão simbólica de ritualização dela própria.²⁰³

Uma experiência interessante foi realizada em Sergipe, nos anos de 1970, com alunos das escolas de oito municípios do Estado. Ao assumir a Diretoria do Departamento de Cultura e Patrimônio Histórico, Núbia Marques encontrou os resultados de uma coleta de narrativas orais feita na rede escolar de Aracaju e decidiu ampliar a pesquisa, enviando formulários aos municípios do interior sergipano. A resposta foi pequena em quantidade (apenas sete municípios responderam),²⁰⁴ mas, na avaliação da organizadora, o material do interior foi considerado “qualitativamente melhor”, e assim sua participação na coletânea acabou sendo mais significativa: 59,5% das narrativas publicadas foram coletadas no interior; os contos enviados pelos alunos da capital, “mostrando forte influência dos livros didáticos, com valores nitidamente urbanos”,²⁰⁵ foram reduzidos a 40,5%. Núbia Marques avaliou que as histórias contadas pelos meninos do interior guardavam ainda “a pureza da literatura oral campestre, por força da presença menos agressiva dos instrumentos de aculturação como sejam: tv, rádio, cinema, contato com os grandes centros.” Visando atingir um público de estudiosos do português do Brasil, interessado “na análise do nosso universo-vocabular”, a organizadora da coletânea buscou a “autenticidade” no registro verbal e respeitou “a linguagem errada da criança”.²⁰⁶ Acabou por reunir 84 narrativas numa coletânea diferenciada – escrita por crianças que, iniciantes ou circunstanciais, são, afinal, contadores.

A publicação do registro escrito pelo próprio contador será retomada em estudo comparativo realizado por Théo Brandão, publicado em 1982 pela FUNARTE, com o título de *Seis contos populares no Brasil*. Théo Brandão compara narrativas orais colhidas por ele a outras “versões”, em prosa, publicadas por outros pesquisadores, ou em versos, publicados em folhetos de cordel. Suas próprias coletas se dão através de métodos diferenciados, resultando em diferentes registros. “A Estória de João Grilo”, por exemplo, é registrada por ele em três formas: a primeira, recolhida em 1954, a partir de ditado anotado pelo pesquisador; a segunda, gravada em 1959;

²⁰³ BRAGA. *Contos afro-brasileiros*, p. 8.

²⁰⁴ Brejo Grande, Cedro de São João, Lagarto, Porto da Folha, Poço Verde, Santo Amaro, Simão Dias.

²⁰⁵ MARQUES. *Pesquisa de fatos folclóricos: estórias*, p. [2].

²⁰⁶ MARQUES. *Pesquisa de fatos folclóricos: estórias*, p. [2].

a terceira, escrita pelo contador. Théo Brandão reproduz também, entre outros, um registro escrito por Mestre Didi.²⁰⁷

“Do mesmo Sinfrônio Vilela, obtivemos ultimamente, redigida do seu próprio punho, a mesma história de João Grilo.” Assim ele pode comparar os dois registros do mesmo contador, “em duas circunstâncias diversas: de improviso e oralmente, num caso; por escrito e com tempo necessário para fixação de pormenores que poderiam não haver ocorrido na primeira circunstância.”²⁰⁸

Após reproduzir um registro colhido por ele “anos atrás” do contador José Joventino da Silva, vulgo Garrincha, d’ “A História de João Traquino ou o Menino Sabido e o Padre”, em Maceió, o pesquisador comenta sobre os procedimentos de transcrição:

Essa é a versão mais conhecida na zona da mata. E, para mostrar a fidelidade da anedota, conquanto o registro tenha sido feito por ditado em que, naturalmente, o coletor, por menos que o deseje e por mais que o evite, não deixa de ser um tanto ou quanto infiel no registro da língua falada, vamos transcrever em escrita fonética a versão que tivemos oportunidade de gravar em fita magnética, em 1959, por intermédio de Sinfrônio Passos Vilela, nosso prestimoso e tantas vezes citado informante.²⁰⁹

O editor comenta, em nota, que “a indicação ‘escrita fonética’ refere-se ao texto publicado no *Boletim Alagoano de Folclore*, da Comissão Alagoana de Folclore, Maceió, anos VII/XIV, 1962/1969. Théo Brandão sempre esteve preocupado com o problema da transcrição da literatura oral”.

As notas, colocadas ao final do livro, são praticamente todas (193 em 195) deixadas à “tradução de vocábulos e expressões regionais presentes em algumas versões colhidas pelo autor”.

À página 114 dos seus estudos sobre os seis contos que se multiplicam em inúmeros registros escritos e agora gravados, Théo Brandão reflete sobre as diferenças entre a transcrição a partir de notas e da gravação em fita magnética:

Na época [1937] não havia gravadores, de modo que, embora tentássemos ser o mais fiel possível ao que nos ditava o narrador e informante, aliás recém-chegado

²⁰⁷ Cf. BRANDÃO. *Seis contos populares no Brasil*, p. 48-51.

²⁰⁸ BRANDÃO. *Seis contos populares no Brasil*, p. 50-51.

²⁰⁹ BRANDÃO. *Seis contos populares no Brasil*, p. 32.

do interior a Maceió, e possuidor ainda de uma linguagem típica do homem do campo, sem a contaminação posterior do falar citadino, é de ver-se que, tal como acontece em menor escala nas versões de Câmara Cascudo e José Maria de Melo, e mais pronunciadamente na versão literarizada de Barbosa Lessa, não deixa de haver uma reelaboração pessoal, um *rifacimiento* da narrativa, expurgada das repetições, das transposições, dos cacoetes de pronúncia e elocução dos narradores populares, como bem se pode comprovar nas outras versões [recolhidas pelo próprio Théó Brandão, mais tarde] em que o registro foi obtido através de gravação em fita magnética.

Sobre a interferência do pesquisador na transcrição, ele observa, agora, note-se, a possível *fidedignidade*:

Infelizmente, só agora é possível começar a fazer-se o registro absolutamente fidedigno dos materiais folclóricos, através da gravação magnética. Anteriormente [...], a linguagem e o estilo das narrativas sofrem (sic) a contribuição pessoal do coletor, do seu estilo, de sua linguagem, por mais que pretenda ser ele fiel à linguagem e aos estilos populares.

Vinte e um anos depois [...] o mesmo narrador [...] repetiu a história que gravamos, então, em fita magnética. É interessante transcrevê-la não somente para que se observem as variações introduzidas pelo mesmo informante e narrador, depois de tanto tempo, mas principalmente para que se possa apreciar a diferença entre uma transcrição obtida através do registro mecânico no qual o coletor pode copiar através da gravação, com calma, paciência e fidelidade, todo o discurso popular e outra, feita sob ditado, em que coletor, por mais que queira ser fiel à linguagem popular, não deixa de dar sempre sua colaboração pessoal à transcrição da fala popular e até ao estilo da narrativa. Embora não empreguemos o registro fonético internacional, procuramos, na medida do possível, transcrever a prosódia e a construção fraseológica do informante nesse segundo ditado de nossa estória.²¹⁰

Théo Brandão faz referência, algumas vezes (à p. 123, por exemplo), às alterações nas narrativas resultantes da criação do contador. No entanto, embora o contador Sinfrônio Vilela também escreva ele próprio os contos, não chega à função de autor, como Mestre Didi, que ocupa um livro inteiro com os contos escritos de seu próprio punho; a Sinfrônio Vilela, que permanece na função de narrador-

²¹⁰ “Coco Verde – Melancia”, p. 74-75.

informante, cabem apenas umas poucas páginas no livro de autoria do pesquisador-coletor Théo Brandão.



Em 1969, o folclorista Saul Martins, professor da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFMG, publica *Os barranqueiros*, em Belo Horizonte, pelo Centro de Estudos Mineiros da mesma universidade. O livro traz sínteses de contos na primeira parte, “Casos e Tradições”, de lendas na terceira, “Lendário”, e um glossário de “Localismos” ao final. Percebe-se, nessa publicação, a importância dada ao enredo, paralela à atenção dispensada ao vocabulário regional.

Em 1983, Antonio Henrique Weitzel publica em Juiz de Fora,²¹¹ *Folclore literário e lingüístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. Nesse livro, Weitzel classifica o “folclore literário” em narrativo e poético, e divide o “folclore narrativo” em lendas, mitos, contos, fábulas, casos e anedotas (aqui entendidas como piada). Reconhece, no entanto, a dificuldade da classificação. “A verdade – escreve ele à página 28 da 2ª edição – é que essas categorias se entrelaçam, se embaraçam, se confundem, se conformam.” Com o intuito, porém, de satisfazer a necessidade didática, ele arrola alguns traços distintivos dos vários tipos de narrativa popular, de acordo com o que considera “mais ou menos convencionalizado como característica de cada um”.²¹² O conto é definido como “uma narrativa simples, fictícia, impessoal (em relação ao seu personagem) e imprecisa (quanto ao local de sua ação).” Enquanto os mitos apresentam aspectos da religião e da magia, e têm como personagens deuses, semideuses ou heróis divinizados, “o conto guarda preferencialmente um contato com o dia-a-dia do homem, narrando suas lutas, anseios, iniciações, experiências,”²¹³ apesar de poder atuar também no terreno do maravilhoso, diferentemente da lenda, que enfatiza sempre um conteúdo do real: um personagem famoso, um ponto geográfico, um evento da comunidade. O caso (ou “causo”) partilha com a lenda o fundamento na realidade, mas é ainda mais “enfeitado pela fantasia”, chegando muitas vezes “às raias do absurdo”. Weitzel divulga 52 narrativas (sete contos, cinco lendas, quatro mitos, duas fábulas, três casos e 31 anedotas), a maioria delas colhidas pelo pesquisador

²¹¹ A primeira edição parece ter sido feita a expensas do autor, pela Esdeva Empresa Gráfica.

²¹² WEITZEL. *Folclore literário e lingüístico*, p. 28.

²¹³ WEITZEL. *Folclore literário e lingüístico*, p. 41.

em Juiz de Fora (MG). Depois de tratar das várias manifestações em verso, ele aborda o “folclore lingüístico”, em suas mais diversas formas, dos trava-línguas às pragas, das benzeções e ex-votos às lendas de caminhões. “A linguagem dos gestos”, considerada como “o esperanto da comunicabilidade entre os homens de línguas diferentes”, também é apresentada no livro, em que são relacionados 30 gestos com seu significado corrente. O capítulo final propõe o aproveitamento da literatura oral e da linguagem popular na escola, desde que o “pedagogo folclórico” separe “das profundas lições de sabedoria e beleza secularmente incorporadas ao patrimônio cultural da humanidade, o amontoado de erros, credices e superstições grosseiras, imoralidades e agressividades” que devem interessar ao estudioso “para mais profundo conhecimento do homem”, mas, por outro lado, “devem ser combatidas e até extirpadas do meio social”.²¹⁴ O objetivo último dessa pedagogia folclórica é a “conservação e aprimoramento da nacionalidade”.²¹⁵ O livro de Antonio Henrique Weitzel sairá em edição revista e ampliada em 1995, numa co-edição da carioca Diadorim com a Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Anos 80: cresce a pesquisa universitária com os programas de pós-graduação

A partir dos anos de 1970, mas especialmente na década de 1980, o governo brasileiro investe na criação e no fortalecimento de cursos de pós-graduação nas universidades, e começam então a surgir dissertações e teses sobre o conto oral popular, diversas das quais serão publicadas em livro. A Universidade também estará envolvida na publicação de coletâneas de contos com objetivo científico ou pedagógico – ou seja, informar e formar o leitor – ligadas a projetos oficiais do governo brasileiro ou resultantes de acordo ou convênio internacional. No primeiro caso, está a Biblioteca da Vida Rural Brasileira – PRONASEC-Rural; no segundo, o projeto Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa.

O PRONASEC-Rural²¹⁶ publica, para compor a Biblioteca da Vida Rural Brasileira, dois volumes em Goiás – a Coleção Histórias Populares, com *Histórias populares de Jaraguá*, recolhidas e organizadas por Ione Valadares e Nei Clara de

²¹⁴ WEITZEL. *Folclore literário e lingüístico*, p. 273.

²¹⁵ WEITZEL. *Folclore literário e lingüístico*, p. 274.

²¹⁶ PRONASEC-Rural – Programa Nacional de Ações Sócio-Educativas e Culturais para o Meio Rural, instituído pelo MEC (Ministro Eduardo Portella) em 1980, em convênio com o Ministério do Interior e o Ministério do Trabalho (Port. nº 1, de 2 de janeiro de 1980).

Lima, da UFG –; dez folhetos na Paraíba – a Coleção Trancoso, coordenada por Maria do Socorro Aragão, da UFPB –; e quatro livretos no Rio de Janeiro – os *Contos populares de Sambaetiba*. Os responsáveis por essas edições são, respectivamente: o Centro de Estudos da Cultura Popular, ligado à UFG; a Editora da UFPB e o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular, também da UFPB; a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

No documento *Biblioteca da Vida Rural Brasileira – estrutura e organização*, datado de 1980, Milton Cabral Viana, coordenador do projeto, assim define sua proposta:

A “Biblioteca da Vida Rural Brasileira” deverá constituir-se em material de ensino-aprendizagem, para uso da professora e do aluno na escola rural, e através destes, estendida a população rural escolarizada ou não, pelas diferentes formas de leitura e propagação de informações que excedem os limites escolares.²¹⁷

Essa proposta de suplementação da instrução formal da língua e da cultura centrava-se na noção de “objeto de circulação (a série, a coleção, o livro, o volume, o fascículo, etc.)” e tinha entre seus objetivos “mobilizar os produtores locais (universitários, professores, escritores, etc.) para a produção das coleções não especificamente escolares, através de concurso ou outros meios de prestação de serviços”, assim como pretendia realizar a distribuição dos livros e folhetos “integrando formas locais de leitura”.²¹⁸

O PRONASEC-Rural contemplou três regiões do País: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, nessa ordem. Em 1980, o programa atuou nos Estados do Nordeste; em 1981, manteve-se ali e ampliou sua atuação para as regiões Norte e Centro-Oeste, incluindo o Distrito Federal e, nos Estados de Minas Gerais e Espírito Santo, a região do Polígono das Secas.²¹⁹ A exclusão de quase todo o Sudeste e do Sul inteiro parece explicar-se pelo critério de demanda econômica.

O Pronasec-Rural em Goiás

As coletâneas editadas pela equipe da UFG para a Biblioteca da Vida Rural Brasileira merecem destaque pelo trabalho de edição. O projeto gráfico e as ilustrações,

²¹⁷ BRASIL. MEC. PRONASEC-RURAL. *Biblioteca da vida rural brasileira – estrutura e organização*, p. 3. Cf. também ARAGÃO. *Biblioteca da vida rural brasileira: uma opção em educação comunitária*, p. 15.

²¹⁸ BRASIL. MEC. PRONASEC-RURAL. *Biblioteca da vida rural brasileira – estrutura e organização*, p. 3-5.

²¹⁹ BRASIL. MEC. PRONASEC-RURAL. *Linhas de ação para 1981*, p. 10-11.

assinadas por Laerte Araújo Pereira, foram concebidos ao gosto urbano contemporâneo; usa-se papel de alta gramatura, traços *clean*; o projeto editorial traz os contadores para as páginas pré-textuais, listando-os nos agradecimentos, com nome, idade e profissão. Ao final de cada conto, conforme a tradição das coletâneas de orientação científica, o contador é identificado pelo nome e registra-se também a data da recolha. A grande maioria dos paratextos (Agradecimentos, Apresentação e Introdução) é escrita pelos organizadores, Ione Maria de Oliveira Valadares e Nei Clara de Lima, que, já na folha de rosto, assumem a responsabilidade da “redação final” das narrativas; mas são trechos de depoimentos dos contadores que figuram como epígrafes, ao longo do livro.

Os organizadores das coletâneas de *Histórias populares de Jaraguá* referem-se aos contadores como “fazedores e contadores de histórias”, reconhecendo claramente o aspecto criativo (poético) da literatura oral. Segundo afirmam à p. 14 do v. 1, “o trabalho dos organizadores foi o de recolher e selecionar as histórias, respeitando o máximo possível a linguagem regional e evitando qualquer tipo de rigorismo gramatical.” Essa postura é reiterada à p. 14 do segundo volume, que reúne histórias contadas em Jaraguá sobre uma personagem de nome Tereza Bicuda, uma alma penada: “Todas as versões [da história de Tereza Bicuda] foram recolhidas de acordo com o entendimento de seus contadores, com a preocupação de conservar elementos da linguagem regional e evitar excesso de rigor gramatical.”

As histórias não são classificadas uma a uma; na Introdução do volume 1, os organizadores dizem, a esse respeito: “Estas histórias compreendem casos de assombração, de bichos, de princesas e outras mais, que ficaram guardadas na memória das pessoas.”²²⁰ Em artigo intitulado “Histórias Populares de Jaraguá: uma experiência com literatura oral”, publicado nos *Cadernos de Letras* (no segundo número da Série Literatura Infanto-Juvenil, de 1987), Ione Maria de Oliveira Valadares observa que “o livro contém 23 histórias. Delas 14 são casos de assombração, lobisomem, mistérios. [...] As outras nove [...] são histórias de encanto, de princesas, de bichos que falam.”²²¹ No mesmo artigo, informa que “as histórias gravadas durante as entrevistas foram transcritas, selecionadas e adaptadas para a forma final que apresentam nos livros”.

²²⁰ VALADARES; LIMA. *Histórias populares de Jaraguá*, p. 13.

²²¹ VALADARES. *Cadernos de Letras*, n. 2, p. 49-50.

Não houve definição a priori do tipo de manifestação cultural a ser utilizado nos livros e, por isso, as entrevistas não seguiram nenhum procedimento metodológico rígido. Os entrevistados, em geral pessoas de idade avançada, falaram espontaneamente sobre sua vida, suas relações sociais, sua prática religiosa, as festas, os ‘casos’ mais conhecidos, a história da cidade enfim. Com base na riqueza, quantidade e qualidade do material coletado foi definida a publicação de três livros: *A Folia de Reis de Jaraguá*, *Histórias Populares de Jaraguá*, e *Histórias Populares de Jaraguá* – Tereza Bicuda.²²²

Quanto aos critérios adotados no registro escrito das narrativas orais, observa a pesquisadora que, em função do objetivo do Projeto, o qual era a geração de textos de leitura para a escola,

foi necessário fazer concessões a normas próprias da linguagem escrita e da norma culta, principalmente no que diz respeito à ortografia, concordância verbal e estrutura do período. Todavia essa adaptação foi feita com a preocupação de respeitar, sempre que possível, a linguagem do informante, tanto nos seus aspectos de estilo individual quanto no de características regionais, tendo sido possível conservar no texto final todos os traços de oralidade típicos dessas histórias. Além disso, construções desviantes, da norma culta foram conservadas, sempre que constituíam traços de estilização importantes para a configuração do clima da história. Uma leitura atenta das histórias comprovará que a adaptação foi feita de forma relativamente livre, sem se permitir que um excessivo rigor gramatical interferisse nas características específicas do material trabalhado.²²³

É claro o interesse pedagógico e científico que se atribui à narrativa oral no trabalho da UFGO. Ao final do referido artigo, Ione Valadares sugere que trabalhos de coleta, transcrição, seleção e adaptação, como o que realizou na cidade de Jaraguá, sejam desenvolvidos com alunos de Graduação, “uma vez que a metodologia de trabalho não exige um aparato teórico sofisticado”. Destaca também a possibilidade de aproveitamento das gravações e transcrições para análises interdisciplinares “que poderiam começar na área de cultura popular propriamente dita, chegando até a trabalhos de descrição do português de Goiás”.²²⁴

Ione Valadares faz no artigo observações interessantes sobre a “tensão contraditória” entre uma “força conservadora que incide, em geral, sobre os elementos

²²² VALADARES. *Cadernos de Letras*, n. 2, p. 48-49.

²²³ VALADARES. *Cadernos de Letras*, n. 2, p. 49.

²²⁴ VALADARES. *Cadernos de Letras*, n. 2, p. 53.

conceituais das narrativas, e uma “força inovadora”, que recusa a repetição e incide sobre a forma das histórias.²²⁵

O Pronasec-Rural no Rio de Janeiro

Para a publicação dos volumes da Biblioteca da Vida Rural Brasileira no Rio de Janeiro, reúnem-se a Secretaria de Estado da Educação e a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Saem em 1985 os quatro volumes de *Contos Populares de Sambaetiba*. Um volume é constituído de “Atividades para Fazer na Escola” a partir da leitura dos contos; *imaginação e inventar* são palavras-chave; as autoras enfatizam o “som das palavras”, e, assim, o teatro e a música estão sempre presentes. Os outros três volumes reúnem um total de dez contos; em um volume, quatro contados por Rita Ferreira de Moraes, nascida em Areia Branca (RN); os outros dois volumes trazem, cada um, três contos de Francisco José Fernandes, há muitos anos morador de Sambaetiba, que foi, segundo ele próprio, “invencível contador de casos e, com freqüência, tornava menos penosos os velórios, distraíndo com suas histórias os parentes e amigos do morto”.²²⁶

A passagem do oral para o escrito é apresentada como um processo em aberto, e as autoras das atividades didáticas sugerem aos professores resolver com os alunos a melhor forma de transposição. Também são bastante abertas as concepções de língua:

A língua é uma coisa viva, ela evolui, ela muda com o tempo. Ela aparece com diferenças, dependendo do lugar e da região em que é falada.

[...] Ninguém conta uma história exatamente como outra pessoa conta. Cada um tem uma linguagem própria, um jeito de falar pessoal, um vocabulário particular. [...] cada pessoa escreve de um jeito diferente. Cada um tem seu estilo. Você precisa estar sensível para respeitar o jeito de cada aluno escrever.²²⁷

A idéia de tradução perpassa muitas das atividades propostas; para as autoras, “tudo [...] pode ser apresentado em diversas linguagens: música, teatro e artes plásticas.”²²⁸ Apontam com clareza as diferenças dialetais e suas relações com as

²²⁵ VALADARES. *Cadernos de Letras*, p. 53.

²²⁶ p. 37 de volume não numerado.

²²⁷ PAIXÃO. *Contos populares de Sambaetiba*. v. Atividades para fazer na escola, p. 14, 17-18.

²²⁸ PAIXÃO. *Contos populares de Sambaetiba*. v. Atividades para fazer na escola, p. 26.

personagens e o leitor, o oral e o escrito (apesar de incorrerem em conceitos valorativos como *erro* e *forma correta*). Leia-se, a propósito, uma das propostas de atividade em sala de aula:

Preste atenção ao trecho:

“Começaram a brincar e tal e coisa e, quando foi na hora da comida, aí o príncipe botou aquela mesa e começou a comer.

Quando ele começou a comer, aí a voz foi, falou:

– Ô vilão, tu come e não me dás?”

Repare que, na fala da geringonça, existe um erro de concordância – tu come – que pode ficar no texto escrito porque é diálogo e ficaria estranho a geringonça falar “tu comes” e a mudança para “você come” alteraria o modo de falar do personagem. Repare também que a palavra “comida” é lida, dependendo do sotaque do leitor, como “cumida” e, da mesma forma, os verbos “começou”, “comer” e “brincar” são lidos “cumeçô”, “cumê” e “brincá”. Na forma escrita é que se coloca, para efeito de clareza, a forma correta (conhecida como norma *culta*).²²⁹

Os livros da pequena coleção de *Contos populares de Sambaetiba*, em formato de bolso, têm a capa programada por Marília Tosta Xavier, com desenho feito por Luiz Cláudio Reis, aluno da classe de alfabetização de escola pública do município de Itaboraí (RJ), onde se realizou o trabalho. De acordo com o espírito do PRONASEC Rural, além das gravações e da edição escrita dos contos, o trabalho envolvia a experimentação de atividades didáticas com os professores municipais, para que, depois de testadas, pudessem realizá-las com seus alunos.

O Pronasec-Rural & outros programas na Paraíba

Entre os objetivos específicos do Programa na Paraíba, coloca-se: “selecionar, reelaborar e publicar textos de leitura suplementar para a população rural, a partir da realidade antropo-lingüístico-cultural daquela comunidade”.²³⁰

Na UFPB, equipe multidisciplinar do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO –, coordenada pela Profa. Maria do Socorro Aragão, editou, em 1981, em convênio com a Secretaria da Cultura do Estado da Paraíba, dez cartilhas de contos populares na Coleção Trancoso, ao lado de dez cartilhas de

²²⁹ PAIXÃO. *Contos populares de Sambaetiba*. v. Atividades para fazer na escola, p. 9.

²³⁰ ARAGÃO. *Biblioteca da vida rural brasileira: uma opção em educação comunitária*, p. 19. Grifo meu.

literatura de cordel, dez cartilhas de quadrinhos sobre temas de educação técnica e dez de teatro de mamulengo (marionetes). Com o objetivo de promover a educação comunitária na zona rural, a partir da escola e para além dela, o trabalho da UFPB com essas publicações envolveu o acompanhamento da distribuição e circulação das cartilhas entre o público leitor. E contou com a participação de supervisores, professores e alunos na elaboração e testagem das publicações, visando sobretudo à adequação desse material à linguagem e à cultura regional.

Foram feitos 5.000 exemplares dos dez folhetos de contos, contendo de duas a quatro histórias cada. A gravação e a “fixação de texto” ficaram a cargo de Altimar de Alencar Pimentel. Os folhetos são ilustrados, mas o ilustrador, que assina *Rosiee*, não é identificado nos créditos. A escolha dos caracteres parece ter levado em consideração o pouco hábito de leitura dos usuários potenciais da Biblioteca da Vida Rural: letras com serifa, em corpo 13 ou 14, sobre papel jornal em formato 15X21cm (o mais convencional em se tratando de livros). Cada conto é precedido de uma folha de rosto com o título, uma ilustração e a identificação do contador (“narração”: nome); há ilustrações também intercaladas no texto. No volume 3, é reproduzida uma foto de um contador em performance.

A Coleção Trancoso teve como base o acervo do Programa de Contos Populares do NUPPO, da UFPB, do qual foram selecionados 30 contos considerados “veiculadores de uma educação informal ou popular”, conforme propunha o programa *Biblioteca da Vida Rural Brasileira*. As narrativas, disponíveis em gravação no NUPPO, foram transcritas de acordo com as normas do Instituto Nacional do Folclore – INF –, estabelecidas pelo filólogo Antonio Houaiss. “Procurou-se manter, o mais fielmente possível, as variantes fonéticas e léxicas, a acentuação e a harmonia frasal que caracterizam a estilística textual dos contos populares da região nordestina”.²³¹

Ao final de uma primeira etapa, a equipe se propunha a gravar, filmar e fotografar “todas as manifestações artístico-culturais” das comunidades atingidas pelo projeto; esses registros seriam submetidos “a uma análise comparativa, contrastiva e correlacional entre os fenômenos observados e a língua falada pela comunidade pesquisada.”²³² Ao que tudo indica, essa segunda etapa não se concretizou. Mas a UFPB mantém, a partir do NUPPO e envolvendo inclusive a Pós-Graduação, um

²³¹ ARAGÃO. *Biblioteca da vida rural brasileira*: uma opção em educação comunitária, p. 20.

²³² ARAGÃO. *Biblioteca da vida rural brasileira*: uma opção em educação comunitária, p. 23.

movimento forte de estudo do conto oral popular, que já produziu artigos, dissertações e teses e várias coletâneas de contos. Na orientação de trabalhos acadêmicos, destaca-se a pesquisadora franco-brasileira Idelette Fonseca dos Santos, na publicação de coletâneas, e Altimar de Alencar Pimentel.

O projeto Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa: um acordo Brasil-Portugal

Em 1994, a Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, publica o primeiro volume da coleção Contos Populares Brasileiros, resultado das propostas do convênio assinado entre Brasil e Portugal, em 29/3/1987, para o registro escrito e a classificação dos contos orais dos países de língua portuguesa: o projeto *Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa*.²³³ A Coleção Contos Populares Brasileiros é inaugurada com o volume de Pernambuco, organizado por Roberto Coelho Benjamin, ao qual se segue o volume da Paraíba, organizado por Altimar Pimentel e Oswaldo Trigueiro (1996), anunciando-se para breve o de Sergipe, organizado por Jackson da Silva Lima.

A coordenação do projeto, no Brasil, ficou a cargo do folclorista Bráulio do Nascimento, que trabalha na elaboração do *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, organizado segundo a classificação internacional de Aarne & Thompson, e incluindo versões brasileiras, portuguesas, espanholas, italianas, africanas e da América espanhola.

Sobre a coletânea de Pernambuco, Bráulio Nascimento observa, na “Introdução”, que “é a primeira vez que se constituem equipes para o trabalho de campo em diversos municípios do Estado, adotando-se modernos métodos de pesquisa, inclusive com registro em video-tape e rigorosos critérios de transcrição dos textos”.²³⁴

O uso de novas tecnologias que ampliam as possibilidades de registro da performance também é destacado por Fernando de Mello Freyre no prefácio:

²³³ O convênio foi assinado em Recife (PE), por ocasião da visita do presidente português Mário Soares à Fundação Joaquim Nabuco e envolveu as seguintes instituições portuguesas: Centro de Estudos dos Povos e Cultura de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian.

²³⁴ BENJAMIN. *Conto popular brasileiro*: Pernambuco, p. 19.

O uso da técnica do vídeo-tape [...] permitiu, em algumas ocasiões, neste trabalho, que o registro da 'dimensão sonora' fosse complementado pelo registro da linguagem gestual. Daí resultando uma documentação que permite ao estudioso ou pessoa interessada observar a *performance* dos contadores de histórias em todo o seu resplendor: além da voz, as suas expressões faciais, os seus gestos, a mímica, que os tornam, enquanto narradores, a viva encarnação dos personagens das histórias que estão narrando.

[...] capturados pelo olho da câmera, os contadores de histórias passaram a habitar a dimensão de um tempo que não morre.²³⁵

A coletânea de Pernambuco, organizada pelo professor e folclorista Roberto Benjamin, resultado de pesquisa de campo iniciada em 1977 e intensificada entre 1990 e 1994, cobriu 16 municípios, registrando a voz de 34 contadores. As 83 narrativas publicadas foram identificadas segundo a classificação de Aarne & Thompson, e são explicitados, em cada uma delas, o nome do contador, o município e, a data da coleta e, ainda, o nome de quem recolheu a história.

Os textos das narrativas são precedidos de fotografias de alguns dos contadores e seguidos do mapa do Estado, com localização dos municípios pesquisados, e de índices – de narradores (nome, local de nascimento, idade, informações relativas à condição de letramento, profissão, circunstância em que aprendeu a contar histórias), de localidades, de coletores, de tipos e motivos.

Há notas referentes ao vocabulário regional. Em texto introdutório à coletânea, seu organizador, Roberto Benjamin, relata e comenta as diversas etapas da pesquisa – avaliação do acervo; transcrição (a cargo de José Fernando de Souza) e complementação de informações sobre os contadores; inclusão de 19 contos coletados por equipe da UFRPE, no Projeto Universidade e no Projeto Tamandaré. As experiências desenvolvidas a partir de junho de 1989, de registro das performances em vídeo e comparação de versões, explicita as situações de coleta (mais ou menos espontâneas), a formação dos coletores, e até mesmo registra o fato de viajarem em veículos próprios e usarem da hospedagem domiciliar (o que deixa clara a falta de recursos oficiais dos projetos de pesquisa).

²³⁵ BENJAMIN. *Conto popular brasileiro*: Pernambuco, p. 14. No parágrafo seguinte, o Presidente da Fundação Joaquim Nabuco, a propósito da fotografia como estudo das "técnicas do corpo", lembra a importância atribuída por Gilberto Freyre ao retrato, para a elaboração de biografias, individuais ou coletivas.

À página 30, Roberto Benjamin afirma que a transcrição, definida por ele como “a transposição do registro sonoro da informação viva, recolhida em fita cassete para a forma escrita da língua, constitui uma das mais complexas e dificultosas tarefas da pesquisa”. Entre os problemas que se colocam nessa etapa do trabalho, destacam:

- a variação de fala conforme a região e a condição de escolaridade do contador;
- as linguagens complementares à fala utilizadas na *performance*, como a gestualidade, e os recursos de enunciação, como o ritmo, a altura, que não encontram registros satisfatórios na escrita;
- a variação individual da fala decorrente de problemas como falta de dentes e gagueira.

A transcrição fonética foi descartada como inadequada ao público leitor pretendido, não especializado; para os pesquisadores de Fonologia, foi preparada uma versão em fita cassete, disponível para consulta na Fundação Joaquim Nabuco.

Optou-se pelo respeito às variações registradas dos falantes, aproximando-se da fala o registro escrito; indicaram-se em caracteres diferenciados, sempre que possível, os gestos mais significativos e o uso de recursos visuais como objetos e alterações de ritmo, altura de voz, etc.²³⁶

Anos 90: retomam-se algumas jornadas

O Projeto Causos Gauchescos dos Campos de Cima da Serra – CAUSSER, foi iniciado na década de 1980, em Caxias do Sul, por Lisana e Paulo Bertussi, autores-organizadores d’ *As estórias de Seu Arquimino: contos infantis gauchescos*,²³⁷ publicadas em 1990, e retomado com o *Causos do boi voador*, publicado em 1995. As publicações de Lisana; Paulo Bertussi apresentam notas referentes ao contador (nome e local da performance), ao método de registro (transcrição de memória, versão estilizada de memória, contado por, escrito por), à identificação de apartes dos ouvintes, local da coleta e esclarecimentos sobre vocábulos de uso regional.

²³⁶ BENJAMIN. *Contos populares brasileiros*. Pernambuco, p. 30-31.

²³⁷ Note-se que o contador aparece no título (na capa e folha de rosto), como personagem.

Os organizadores assinam dois pequenos textos introdutórios ao *Causos do boi voador*: um sobre “Os causos gauchescos”, em que apresentam um “esboço de classificação” por tema: conflito campo/cidade, brincadeira erótica, timidez do campeiro, domínio da natureza, coragem e valentia do gaúcho, o gosto pela caçada”; e outro, uma breve reflexão sobre o processo de registro escrito da narrativa oral ou “A Aventura da Reconstrução da Linguagem”, em que fazem um apelo à imaginação do leitor para recompor, na leitura do escrito, a significação da *performance* oral. Neste segundo texto, os organizadores, já em sua segunda experiência de publicação de narrativas orais, entendem que a definição da forma de escrita a ser adotada é questão de escolha do autor-organizador:

[...] é preciso optar ou pela transcrição autêntica da fala do contador – respeitados todos os traços característicos de sua linguagem, sejam eles variantes regionais, erros ou desvios estilísticos – ou pela estilização na qual se busca um meio termo equilibrado entre a norma culta e a fala impura do texto oralizado.²³⁸

Na Apresentação, José Clemente Pozenato comenta, sobre a linguagem: “Os autores encontraram um jeito de passar adiante esse trabalho de ciência sem a carranca dos doutores”.²³⁹ Ilustrações interessantes, edição bem cuidada, procuram inserir o leitor em um clima imaginário considerado fundamental para recompor o quadro antropológico da performance, “a vitalidade que a simples transcrição ou recriação literária não conseguem por si só imprimir”.²⁴⁰

Os organizadores relatam a experiência de sua publicação anterior, *As estórias do Seu Arquimino*, em que optaram pela transcrição; o resultado não foi considerado bom:

Se, por um lado, obtivemos um rico documento antropológico, de grande interesse para o estudioso da área, a estranheza da estrutura sintática, fonética e vocabular acabou por restringir o número de leitores, dificultando a leitura e, conseqüentemente, diminuindo o prazer de percepção das histórias.²⁴¹

Na segunda publicação, *Causos do boi voador*, de 1995, optaram pela estilização, “numa tentativa de, ao mesmo tempo, respeitar os traços lingüísticos marcantes da narrativa e facilitar a fruição para o leitor comum”.

²³⁸ BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 14. Grifos meus.

²³⁹ BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 7.

²⁴⁰ BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 10.

²⁴¹ BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 14.

Procuraram, então, “refletir o ritmo narrativo através da pontuação. Daí o uso enfático de reticências”, reflexo de um recurso performático do contador que visa estimular o ouvinte a “participar do processo criativo através da surpresa e do incitamento de sua curiosidade”; marcando ainda o caráter interativo da literatura oral, inserem os apartes, anotando em rodapé, de forma sintética, informações sobre sua circunstância.

Para marcar a oralidade da fala do contador, permitimo-nos ressaltar alguns desvios como os repetitivos “vamo” [...], “to” [...], os quais são comuns na linguagem corrente. Expressões como “então” ou “né tchê?” foram preservadas pela grande frequência com que aparecem nas estórias, mas apenas até o limite de não se tornarem desgastantes pela repetição. Marcas características dos personagens como o “non”, cacoete da fala germanizada dos causos do velho Júlio Alemão foram conservadas. [...] os diálogos são muito frequentes nessas estórias e, às vezes, encadeiam-se em grande quantidade como entremeios à narrativa.²⁴²

Para evidenciá-los, os autores-organizadores usaram “as aspas ou o travessão nos casos em que a distinção entre narrador e personagem não ficava clara”, preferindo, por outro lado, “não destacar os diálogos quando esses se incrustavam na fala narrativa”, para evitar que “as marcações de troca de fala tornassem o texto carregado e enfadonho”. Ao final, os pesquisadores consideram que entregam a público “uma mostra da linguagem popular regional” que pode “estimular estudos lingüísticos e estilísticos”.²⁴³

Na Paraíba, na década de 1990, Maria do Socorro Silva de Aragão e colaboradoras publicaram uma coletânea incluída no livro *O conto popular na Paraíba: um estudo lingüístico-gramatical*. A partir da realização da *I Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba*,²⁴⁴ Myriam Gurgel Maia organizou e publicou, na Série Extensão (documentos 5 e 7, em 1995 e 1996, respectivamente), duas coletâneas de contos, num total de 76 narrativas: *Contos populares da Paraíba: Catolé do Rocha* e *Contos populares da Paraíba: Santa Helena*. As publicações, apresentadas pelo pesquisador paraibano Altimar de Alencar Pimentel, coordenador da equipe das *Jornadas*, num texto de título entusiasta – “Uma Jornada Vitoriosa” –, incluem: informações sobre os narradores (nome completo, local – cidade, Estado – e data de nascimento, profissão e algum comentário sobre sua formação como

²⁴² BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 13.

²⁴³ BERTUSSI. *Causos do boi voador*, p. 15-16.

²⁴⁴ Cf. referências a essa(s) jornada(s) em ARAGÃO. *O conto popular na Paraíba*.

contador), na última página, após as informações básicas (localização, principais atividades econômicas, breve histórico) sobre o município onde se deu a coleta.

A *I Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba* é considerada pelo apresentador Altimar de Alencar Pimentel como “o mais importante trabalho de coleta de contos populares, com utilização de meios mecânicos, do Brasil”, em função do número de histórias gravadas: “a Jornada, sob minha coordenação, ouviu mais de 300 narradores populares em 27 cidades paraibanas e coletou mais de 1.700 contos.”²⁴⁵ O pesquisador explicita o método de registro: gravação, conservação do acervo e transcrição das fitas gravadas.

Do acervo da Jornada, em 1978, numa parceria da FUNARTE com o MOBRAL, “foram publicadas 52 estórias em 30 folhetos acondicionados em três caixetas – Volumes I, II e III. Esses contos foram reeditados em 1981 pela Biblioteca da Vida Rural Brasileira – PRONASEC/RURAL –, na Coleção Trancoso” (de que já tratei aqui). Os 30 folhetos, na 1ª edição, têm projeto gráfico de cordel – formato, papel jornal, xilogravuras. A primeira e a segunda caixa reúnem contos colhidos em Cabedelo, ilustrados com xilogravuras de José Altino; os folhetos da terceira são ilustrados com desenhos de J. Lucena. Os contadores são identificados na 3ª capa: data, local de nascimento, profissão, residência, comentários sobre sua performance e relação das histórias contadas na Jornada.

Em 1982, a UFPB-NUPPO, com apoio do INL e do INE, publicou o *Catálogo prévio do conto popular da Paraíba – Cabedelo*, organizado por Altimar Pimentel e Myriam Gurgel Maia, com resumo e indicação técnica de 108 contos, além de informações biográficas sobre os contadores, visando “sobretudo oferecer ao estudioso informações básicas para posterior consulta e manuseio do acervo”. Em 1987, a Editora Thesaurus, de Brasília, publicou 27 narrativas de encantamento, reunidas por Altimar Pimentel sob o título *Estórias de Cabedelo*. Essa publicação recebeu, em Buenos Aires, o Gran Premio Iberoamericano Dr. Augusto Raúl Cortazar, em 1989, considerada pelos jurados “excelente recopilación de relatos y cuentos con bueno apoyo técnico científico y comentarios de investigation comparada”.²⁴⁶

Aqui o pesquisador apresenta narrativas catalogadas no *Catálogo Prévio...*, com exceção de dois títulos, que não se encontram nesse catálogo: “O Filho que Matou o Pai” e o “Príncipe Jacaré”. Altimar Pimentel adota na sistematização das

²⁴⁵ MAIA. *Contos populares da Paraíba*: Santa Helena, p. 7.

²⁴⁶ Cf. MAIA. *Contos populares da Paraíba*: Santa Helena, p. 7.

narrativas uma classificação baseada na de Luís da Câmara Cascudo. Do mesmo modo que o mestre Cascudo, ele apresenta minucioso estudo das classificações propostas desde a Sociedade Finlandesa (fundada em 1831), onde coube a Antti Arne catalogar os contos populares, passando por Stith Thompson, Vladimir Propp, e pelos brasileiros Sílvio Romero, Gustavo Barroso, Lindolfo Gomes, Basílio de Magalhães. Nessa edição, Altimar Pimentel afirma que o NUPPO já conta com cerca de 1.700 histórias, com destaque para a contadora Luzia Teresa, que tinha narrado 242 contos.²⁴⁷

Uma cópia gravada do acervo da *I Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba* foi enviada ao Instituto Nacional do Folclore, visando sua melhor conservação. O acervo, gerado a partir de 1977, “ficou mal conservado durante vários anos”, mas em 1995 foram reintensificados os trabalhos de transcrição das gravações e publicaram-se, pela Ed. Arpoador, de João Pessoa, as coletâneas de Santa Helena e Catolé do Rocha. Percebe-se claramente no texto de Altimar Pimentel a força determinante da vontade política do reitor (e pró-reitores) da universidade no desenvolvimento das pesquisas da poesia oral.

Altimar de Alencar Pimentel já publica desde bem antes das Jornadas. Em 1969, saía, pela Ed. Coordenada de Brasília, *O diabo e outras entidades míticas no conto popular*, ilustrado por José Altino. O livro reúne 29 narrativas, que envolvem o diabo e outras entidades fantásticas e lendárias, e paratextos sobre literatura oral, nos quais o pesquisador escreve, por exemplo, sobre os diversos tipos de narração em que o diabo aparece como personagem. Não há informações sobre os contadores; em texto introdutório ao *Catálogo prévio do conto popular da Paraíba*, Altimar Pimentel afirma que a coleta se deu em João Pessoa.²⁴⁸

Na coletânea de *Estórias da boca da noite*, editada pela Thesauros, em 1976, Altimar Pimentel reúne contos recolhidos em João Pessoa, em 1971, principalmente dos contadores Atenísio da Silva e Nilo Pereira, que procediam de Caicó, no Rio Grande do Norte, e afirmaram ser narradores profissionais: “Segundo informaram, vão de fazenda em fazenda, através dos sertões nordestinos, narrando os contos de sua sabença e recebendo pelo serviço a devida retribuição monetária.”²⁴⁹

²⁴⁷ PIMENTEL. *Estórias de Cabedelo*, p. 10.

²⁴⁸ PIMENTEL. *Catálogo prévio do conto popular da Paraíba*, p. 13.

²⁴⁹ PIMENTEL. *Estórias da boca da noite*, p. 30-31.

O fato impressionou o pesquisador, “pelo inusitado, pois conhecia essa ‘profissão’ apenas através da informação de José Lins do Rêgo em ‘Menino de Engenho’”. Por outro lado, observou que esses contadores profissionais se revelaram “excelentes narradores, tanto pela fluência verbal e desenvoltura narrativa como pela gesticulação e utilização de onomatopéia e outros recursos para exprimir sons produzidos por animais ou coisas. Eram verdadeiros histriões”.²⁵⁰ Citando Gilberto Freire em *Casa grande e senzala*, Pimentel considera que “a arte de contar estórias é uma herança das negras velhas ou amas-de-leite”, “uma tradição iniciada por pretas que iam de engenho em engenho, de banguê em banguê, a contar estórias e encontravam nessa atividade seu sustento.”²⁵¹

Altimar Pimentel classifica as histórias com base em Câmara Cascudo, com exceção das do Ciclo do Demônio Logrado, classificação com a qual não concorda, pois, afirma, não é em todas as histórias que o demônio é logrado; utiliza, então, uma classificação mais abrangente, Estórias do Diabo. Quanto ao título *Estórias da boca da noite*, foi sugestão de um velho pescador, carpinteiro e “homem-folk” de Cabedelo, conhecido pelo nome de Zé da Maloca. Quando Altimar expressou ao Zé o desejo de gravar umas “narrativas de sua sabença”, ouviu esta resposta: “– Ah, já sei! Você está querendo **estória da boca da noite...**”²⁵² A maioria dos contos é seguida de comentários sobre a narrativa e seu contexto e informações sobre os narradores (apenas não menciona o narrador do conto “O Pedaco da Batina”).

O pesquisador menciona a linguagem gestual como um assessorio no processo narrativo, mas reconhece que ela “é muito valorizada em alguns casos”; menciona também os recursos vocais de que se utilizam os contadores para dar voz aos personagens, atribuindo-lhes “acentos próprios”.²⁵³ Quanto à linguagem verbal, destaca seus múltiplos aspectos, abertos à análise, que ele deixa a outros: “a imagística, as conotações, as expressões particulares da região (regionalismo), o tempo narrativo, recursos estilísticos, emprego da onomatopéia, arcaísmos, rotacismos...” Sobre o processo de escrita das narrativas orais, discorre mais detidamente:

A preservação o mais possível da linguagem do narrador constituiu preocupação fundamental a orientar todo o trabalho de reprodução dos contos. [...]

²⁵⁰ PIMENTEL; MAIA. *Catálogo prévio do conto popular da Paraíba; I – Cabedelo*, p. 13.

²⁵¹ PIMENTEL. *Estórias da boca da noite*, p. 31.

²⁵² PIMENTEL. *Estórias da boca da noite*, p. 9.

²⁵³ PIMENTEL. *Estórias da boca da noite*, p. 22, 28.

A reprodução gráfica das narrativas processou-se em dois estágios além de várias revisões para a fixação do texto definitivo, considerados os princípios já assinalados. O primeiro constituiu na reprodução gráfica de tudo o que havia na gravação magnética, procurando traduzir, através de sinais alfabéticos, não só as palavras como os sons onomatopaicos, com uma única preocupação: a fidelidade aos sons gravados. O segundo objetivou a fixação do texto, substituindo uma ou outra palavra, como por exemplo: onde havia **riba** pus **cima**, onde estava **mais** substituímos por **com**. Neste segundo estágio evitou-se também a repetição, muito comum, natural, na linguagem oral, coloquial, mas inaceitável, cantativa em uma narrativa grafada, para ser lida por um leitor único, isolado, que a submete a análise. Visei com isto atender a este aspecto e à própria dinâmica da narrativa. Evidentemente, quando a repetição constitui recurso estilístico ou reforço enfático para destaque de elemento essencial à narrativa respeitei integralmente a intenção do narrador. Há, por exemplo, em várias narrativas a repetição do verbo para dar idéia de continuidade da ação “andou, andou, andou”, “chorou, chorou, chorou”, “cantou, cantou, cantou” etc., – ou o alongamento de sons onomatopaicos que conservei por considerar recurso estilístico significativo.²⁵⁴

Em 1992, Altimar Pimentel publica, também pela Thesaurus, *Estórias de São João do Sabugí*, já mencionado aqui, na seção sobre o Prêmio Sílvio Romero (a coletânea recebeu a 1ª Menção Honrosa em 1982). O livro é resultado de pesquisa-relâmpago realizada por Altimar em São João do Sabugí, no Rio Grande do Norte, onde esteve por cinco horas apenas, realizando quatro horas de gravação.²⁵⁵ O saldo é positivo: 20 narrativas (das quais seis contos de encantamento) recolhidas de quatro narradores: Josefa Tertulino de Souza, Anastácio Francisco de Oliveira, Vicente Pereira da Silva e Maria José Pereira.

Três anos depois, Pimentel publica, pela mesma editora, *Estórias do diabo e Estórias de Luzia Tereza*. A coletânea *Estórias do diabo* apresenta “o diabo na criação popular” (conforme está indicado já no subtítulo), com ilustrações assinadas por Tônio. Algumas das narrativas (26 contos e dois causos) já haviam sido publicadas em: *O diabo e outras entidades...* (seis contos e dois causos) e *Estórias da boca da noite* (cinco contos), do mesmo autor; *Lendas e superstições* (cinco contos), de Ademar Vidal; e nos folhetos da *Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba* (nove contos). A essas acrescentam-se outras, do acervo do NUPPO, da UFPB.

²⁵⁴ PIMENTEL. *Estórias da boca da noite*, p. 29-30.

²⁵⁵ Cf. PIMENTEL. *Estórias de Luzia Tereza*, p. 13.

Em nota à seção “As Estórias”, Pimentel retoma a distinção entre conto popular e causo, estabelecida já em *O diabo e outras entidades míticas no conto popular*:

A distinção entre o conto popular e o causo está em que neste o narrador participa da narrativa como personagem ou testemunha do relato, detalhando os nomes das pessoas que nela interferem e locais onde a ação se desenrolou, preocupando em dar-lhe cunho de verdade, por mais fantástica ou inacreditável que pareça. No conto tudo é ficção. Os personagens quase sempre não possuem nomes próprios – são o rapaz, a mãe, o pai, o irmão, uma cidade, um reino (diz-se reinado), o palácio do rei, a casa do rapaz, uma mata – as situações são fantasiosas, maravilhosas e, se são realistas, no máximo preocupam-se com o verossímil, nunca com a realidade objetiva, factual, imediata.²⁵⁶

As *Histórias de Luzia Tereza* integram o acervo do NUPPO, que dela reuniu 236 contos. Assim, a edição de 1995 é o volume 1, que apresenta 64 contos, anunciando-se para o final da década de 1990 o volume 2. Em notas, o pesquisador apresenta a classificação das narrativas, e a documentação de outros registros. Altamar Pimentel acredita que alguns dos contos eram criação da própria narradora, que ao morrer, aos 74 anos de idade, em 1983, ainda anunciava muita história por contar. Houve grande envolvimento dos realizadores da *Jornada* com essa contadora, principalmente da parte de Myriam Gurgel Maia, que recolheu boa parte dos contos de Luzia Tereza e que a ela se dedicou durante a doença da qual veio a morrer. A quantidade de narrativas gravadas por Luzia Tereza a coloca entre os maiores contadores do mundo, ao que parece, a maior. Mas, segundo os pesquisadores, Luzia Tereza distinguiu-se de todos os contadores também por sua segurança, expressividade, força e beleza, ao contar suas histórias constituídas do saber, da psicologia e do modo de sentir e pensar “da gente simples e iletrada que tem na oralidade o seu meio de comunicação”, como testemunharam seus ouvintes na *Jornada*.²⁵⁷

Em 1996, a Editora UFMG e a Editora PUC-Minas lançam *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, um estudo de crítica literária realizado por Vera Lúcia Felício Pereira, que inclui uma coletânea de nove contos gravados na região mineira tão conhecida por sua pobreza econômica e também por sua riqueza

²⁵⁶ PIMENTEL. *Estórias do diabo*, p. 21.

²⁵⁷ PIMENTEL. *Estórias de Luzia Tereza*, p. 395 e orelhas.

cultural, especialmente no campo da música, da cerâmica, da tecelagem e do bordado. Na coletânea organizada pela pesquisadora mineira, os contos são apresentados, como nas edições bilingües, em duas formas: uma transcrição, que procura ao mesmo tempo seguir a norma ortográfica em vigor no Brasil e aproximar-se ao máximo da fala do contador, e uma tradução para o português padrão escrito. As narrativas são analisadas, aqui, como textos de memória (palavra que já aparece no título do livro), e os contadores, ao mesmo tempo guardiães dos textos da tradição oral e artesãos na atualização desses textos, através da introdução de elementos do contexto. Já não interessam categorias, genéticas ou temáticas, os contos não são mais classificados; ao final do século XX, a pesquisa desenvolvida na universidade brasileira busca conhecer a tessitura, os processos de composição das narrativas, a enunciação. A capa do *Artesão da memória...* é bastante significativa a esse respeito: a ilustração, resultado de trabalho de computação gráfica, é uma montagem de duas fotografias fragmentadas – uma mulher do Vale do Jequitinhonha amamentando uma criança e uma escultura em cerâmica feita sobre o mesmo tema (aliás, recorrente na cerâmica regional).

A Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL –, desde sua criação no início da década de 1980, promove a cada dois anos encontros nacionais de pesquisadores, entre os quais está o Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular, que também realiza encontros intermediários anualmente. Nesses encontros, pude tomar conhecimento de dois programas de grande alcance dedicados à narrativa oral no Brasil: o Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP –, desenvolvido pelo Instituto de Letras da UFBA, desde 1984, sob a coordenação das pesquisadoras Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Soares Albán; e o programa O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense – IFNOPAP –, que reúne na UFPA mais de 300 pesquisadores (entre docentes e estudantes), coordenados pelos professores Maria do Socorro Simões e Christophe Golder. Nos dois programas, nota-se o cuidado com os métodos de registro e catalogação das narrativas oraís, visando, sobretudo, disponibilizá-las como material de análise para os estudos lingüísticos e literários. O material escrito para orientação dos pesquisadores e auxiliares de pesquisa nos trabalhos de campo e de transcrição dos textos²⁵⁸ insiste, em ambos os programas, na qualidade de etnotexto das narrativas, embora reconhecendo

²⁵⁸ Ao qual tive acesso através de contatos com os coordenadores.

nelas valor poético. Entendem as coordenações que é preciso fornecer aos pesquisadores que não participaram da performance o maior número possível de informações sobre o texto e o contexto, e assim insistem no registro escrito dos silêncios, das intervenções do público, das condições ambientais da narração; o que vai implicar a inserção de expressões e trechos entre colchetes, parênteses e em notas de rodapé.²⁵⁹ O interesse em atender a demandas de um público especializado está explicitado no texto impresso na orelha do primeiro volume da Série Para Conta:

[...] essas deliciosas narrativas não são apenas objeto de deleite, elas consistem, ainda, em matéria instigante para a realização de trabalhos em diversas áreas do conhecimento. A própria publicação desses textos é, sem dúvida, uma produção acadêmica, por oferecer à comunidade científica uma amostra representativa – e já utilizável – do acervo maior que constituirá o *corpus* do programa de pesquisa. A despeito de pequenas concessões destinadas a facilitar a leitura de leigos, tanto as condições de recolha quanto as modalidades de transcrição obedeceram critérios e normas cuidadosamente estabelecidos levando em conta exigências da narratologia, da lingüística etc., os objetivos dos projetos envolvidos e os recursos de que dispõe o programa.²⁶⁰

Quanto à forma da transcrição, ambos os programas optam por se orientar pela ortografia em vigor no Brasil. Eis o princípio básico que norteia a transcrição no IFNOPAP: “O português já possui um sistema próprio de transcrição do oral para o escrito. É desse sistema que usaremos via de regra: escreveremos como se fosse um ditado.” “Nosso propósito não é representar as pronúncias”, assevera a regra nº 1; por outro lado, a regra nº 2 garante que “não haverá nenhuma alteração do léxico nem da sintaxe original”, uma vez que se pretende “transcrever e não reformular”. A tarefa é considerada difícil, e por isso se aconselha que seja executada por duas ou três pessoas, entre as quais deve estar “imperativamente” o autor da gravação.²⁶¹ O PEPLP toma ainda, como princípio norteador, uma “atitude não discriminatória perante a variedade” dialetal ou idioletal que a transcrição pretende apreender, o que leva a equipe a se definir pela “transcrição ortográfica” ou

²⁵⁹ Na minha avaliação, essas inserções não chegam a pesar o texto impresso, pois a página das coletâneas da Série Para Conta é bastante leve, clara.

²⁶⁰ SIMÕES; GOLDRER, *Santarém conta...* Mantive a forma gráfica da edição (sem utilizar *sic*), como tenho feito com todas as citações até agora, por julgar interessante, num trabalho sobre a transcrição, deixar transparente a diversidade (diacrônica e sincrônica) da escrita.

²⁶¹ Cf. IFNOPAP. *Como transcrever*. (documento interno do programa)

“grafemática” de todas as formas de realização distintas do português padrão que se encontram generalizadas na língua oral do Brasil. Assim, os infinitivos verbais, pronunciados sem o *r* final, e os gerúndios, pronunciados em *ano, eno, ino, ono*, ficam então “restaurados” nas formas em *ar, er, ir, or, e ando, endo, indo, ondo*; do mesmo modo, as vogais *e, o*, pronunciadas *i, u*, quando átonas finais ou pretônicas. As transcrições do PEPLP, entretanto, marcam as diferenças dialetais, identificadas, por exemplo, na perda do traço nasal da vogal átona final em *carruage*; a iotização da segunda consoante em *muié*; ou o deslocamento da sílaba CCV em *drobou*.

Ao publicar a coletânea de *Contos de Dona Esmeralda*, porém, as pesquisadoras Doralice Alcoforado e Edil Costa, da UFBA, abandonam a idéia da representação gráfica da pronúncia dialetal, em favor da ampliação do público leitor: as formas reduzidas e aglutinadas do dialeto rural são reconstituídas pela aplicação da norma ortográfica brasileira, mantendo-se do dialeto apenas o vocabulário e a sintaxe. Estamos, creio, a meio caminho do que Walter Ong chamou *grafoleto* – o dialeto escrito que não encontra correspondente na oralidade. Dona Esmeralda,²⁶² a primeira contadora do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP –, “forneceu 57 textos” de gêneros diversos às pesquisadoras da UFBA. Dentre os contos, Doralice Alcoforado e Edil Costa selecionaram 12 para essa primeira publicação. Eis as observações feitas por Doralice Alcoforado ao final da “Apresentação” dos *Contos de Dona Esmeralda*:

Os textos que integram esta pequena coletânea foram recolhidos em Salvador, na residência da contadora, em 1984 e 1986. Visando uma utilização mais ampla, os textos foram adaptados à modalidade escrita. Mas para não se perder a espontaneidade da linguagem oral, foram mantidos alguns dos seus traços e da variação dialetal da narradora, preservando-se também seu estilo e vocabulário. Notas de pé de página trazem esclarecimentos sobre aspectos paralinguísticos presentes na produção do texto, tais como gestos, onomatopéias e explicações que se julgaram necessárias. A participação dos ouvintes vem marcada no próprio texto [...].²⁶³

De acordo com o texto da orelha do segundo volume da Série Pará Conta, em 1995 o acervo do programa IFNOPAP já dispunha de aproximadamente 1.700 narrativas “contadas na grande Belém por mais de 500 pessoas” (note-se que não

²⁶² No livro não é mencionado seu nome completo.

²⁶³ ALCOFORADO; COSTA. *Contos de Dona Esmeralda*, p. 8.

são designados *contadores* aqueles que contam as histórias), das quais divulgam em livro uma “amostra, mais do que uma antologia”. Uma vez mais, evidencia-se o privilégio do critério científico sobre o estético: o que se pretende com a coletânea é sobretudo representar a variedade de gêneros, estilos, assuntos (em lugar de “apresentar só as mais bonitas ou as mais engraçadas”). Em 1995, o IFNOPAP atuava em cerca de 85 municípios paraenses e pretendia estender a pesquisa “por outros 50 e tantos...”, com a convicção de que a recolha estimula a permanência da performance.²⁶⁴

As coletâneas da Série Pará Conta apresentam, além das “Narrativas” transcritas, outras seções, outras histórias: “Recriações”, definidas como “livres exercícios dos pesquisadores a partir das narrativas recolhidas. [...] um espaço de liberdade e inventividade”,²⁶⁵ e “Depoimentos” de jovens universitários sobre a experiência da pesquisa de campo. No terceiro volume da série, as recriações publicadas são de autoria de estudantes de 6ª, 7ª e 8ª séries, resultado de experiência pedagógica associada à pesquisa: a professora Ruth Helena Velarino Dias (aluna de Letras na UFBA, pesquisadora do IFNOPAP) “levou as crianças para escutarem e, posteriormente, transcreverem e ilustrarem histórias contadas por moradores da região”.²⁶⁶

Penso ser importante notar a mudança de postura do pesquisador, que se permite, nesse momento, ocupar o lugar de autor do texto de criação (resultado talvez da transdisciplinaridade do programa).²⁶⁷ Essa postura é assumida já em 1991 por José Carlos Sebe Bom Meihy, pesquisador de História Oral, da USP, no texto “Transcrever, Textualizar, Transcriar”, que introduz sua edição do *Canto de morte kaiowá*, saída em São Paulo, pela Loyola. Aqui também está clara a transdisciplinaridade: para se definir quanto à forma de escrita das narrativas orais, o historiador se fundamenta nas idéias dos semiólogos Roland Barthes e Haroldo de Campos, concluindo que o processo de escrita da narrativa oral é uma transcrição, “inclusive no sentido poético”.²⁶⁸

²⁶⁴ SIMÕES; GOLDER. *Belém conta...*, p. 6, 7.

²⁶⁵ SIMÕES; GOLDER. *Santarém conta...*, p. 139.

²⁶⁶ SIMÕES; GOLDER. *Abaetuba conta...*, p. 185.

²⁶⁷ Coordenado por uma doutora em Literatura Portuguesa e um doutor em Linguística e Semiótica, o programa reúne pesquisadores de diversas linhas de pelo menos três disciplinas.

²⁶⁸ MEIHY. *Canto de morte kaiowá*, p. 32.

Em torno da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, reúnem-se em São Paulo, semanalmente, pesquisadores de todo o País, no Núcleo de Poéticas da Oralidade, vinculado ao Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP. Ali, as produções da voz são estudadas sob diversos aspectos, da construção de uma memória arquitetônica, que distingue a casa da cidade da casa da fazenda, por exemplo, às performances urbanas contemporâneas. Os diversos gêneros orais tradicionais também estão sempre presentes nas pesquisas desse grupo, que se realimenta através do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. O Núcleo de Poéticas da Oralidade tem publicado principalmente textos crítico-teóricos sobre as mais diversas manifestações poéticas da voz, não se tendo dedicado à divulgação de narrativas propriamente ditas, em livro ou em outro meio. Acredito que sua principal contribuição esteja no trabalho de formação e atualização de pesquisadores, para além do sentido de uma capacitação formal, na abertura de novas perspectivas de percepção e de reflexão sobre o fenômeno da voz. Jerusa Pires Ferreira – divulgadora da obra de Paul Zumthor no Brasil – é responsável pela maior parte das traduções do suíço-franco-canadense para o português: *A letra e a voz*, publicado pela Cia. das Letras em 1993;²⁶⁹ *Tradição e esquecimento*, editado em 1997 pela Hucitec;²⁷⁰ *Introdução à poesia oral*, publicado em 1997 pela mesma editora;²⁷¹ *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios* publicados inicialmente em Montreal, a sair em breve pela Oficina de Edição.²⁷²

Afinado com seu tempo, esse fim de século em que a Ciência questionava suas certezas e o conhecimento exigia uma outra lógica que incluía o terceiro termo, Zumthor abole diversas dicotomias “consagradas”, escrevendo, por exemplo, em *Introdução à poesia oral*, 1983: “A oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela.”²⁷³ E, em 1987, n’*A letra e a voz*:

Oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito”. “*Litterature illitteratus* referem-se [...] menos a indivíduos tomados em sua totalidade do que a níveis de cultura que podem coexistir (coexistem freqüentemente) no

²⁶⁹ Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro.

²⁷⁰ Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich do texto publicado inicialmente na França como *Politiques de l’oublie*, em 1988.

²⁷¹ Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lucia Diniz Pochat.

²⁷² Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz.

²⁷³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 35-36.

interior de um mesmo grupo, até no comportamento e na mentalidade do mesmo indivíduo.²⁷⁴

“É assim” – observa Jerusa Pires Ferreira em artigo sobre “O Universo Conceitual de Paul Zumthor” – “que ele vai passando pelos mecanismos desta relação escrito oral, vendo tanto uma espécie de ocultamento da escritura no oral quanto a inclusão de uma oralidade enquanto destino no escrito.”²⁷⁵ Oralidade e escrita, para ele, convivem em movimentos de tensão criativa.

Mas, depois de séculos de domínio da escrita, Zumthor observa um retorno da voz; e insiste na atenção à substância fônica, pois quer ressaltar “a função extensa da vocalidade humana, de que a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única, nem talvez a mais vital”. Para dar conta desse objeto, reivindica uma *ciência da voz*, “para além de uma física e de uma fisiologia, de uma lingüística, uma antropologia e uma história”.²⁷⁶ Nem gramática nem retórica, “apenas uma fluidez orientada”, essa *poética* se inicia com uma única certeza: “Só percebendo – e analisando – a obra oral em sua existência *discursiva* poderemos controlar sua existência textual e, também, sua realidade sintática.”²⁷⁷

E Paul Zumthor conclui, ao final da *Introdução à poesia oral*, que é tempo de, “na grande praça da ‘aldeia global’ de McLuhan”, restabelecer um equilíbrio entre o olho e o ouvido.²⁷⁸ Abandonar o privilégio da escrita e, com ele, um universalismo falso e pernicioso que encobre as diferenças. Colocarmo-nos em condição de escuta e experimentar o gosto do outro, a curiosidade do diverso – postura que impossibilita a *in-diferença*. “Nesta perspectiva, em que oralidade significa vocalidade, todo logocentrismo se desfaz.”²⁷⁹

Na década de 1990, podemos perceber também inovações no campo da tradução interlingual de contos orais, com atuação da Universidade brasileira: a EDUSP publica, em 1992, *Askeladden & outras aventuras*, e, em 1995, *Novas aventuras de Askeladden*, coletâneas organizadas e traduzidas por Francis Henrik Aubert (professor do Centro de Interdepartamental de Tradução e Terminologia – CITRAT-USP).

²⁷⁴ *A letra e a voz*, p. 124.

²⁷⁵ FERREIRA. Os estudos de literatura oral e o universo conceitual de Paul Zumthor, p. 1.136.

²⁷⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 11.

²⁷⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 132.

²⁷⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 299.

²⁷⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 28.

A tradução dos contos de Askeladden partiu da edição de 1936 da coletânea dos folcloristas noruegueses P.Ch. Asbjørnsen e J. Moe, publicada pela primeira vez em 1848. Primeira inovação do tradutor: a intenção de manter a “norueguesidade” das narrativas. Reconhecendo a relevância de garantir “a nível estritamente lingüístico, uma aproximação com a fala brasileira”, ele procura, ao mesmo tempo, conservar certa “norueguesidade” na estrutura narrativa, na visão de mundo, no tratamento dado a alguns dos nomes próprios.

Outra novidade é a opção por inserir no conto o ponto de vista do pesquisador:

Um terceiro e último objetivo ancilar que se procurou atingir foi o de introduzir, ainda que apenas de forma breve, o ponto de vista do folclorista. Em “O Rei de Ekeberg”, manifesta-se a voz de P.Ch. Asbjørnsen, emoldurando, com suas reminiscências da infância e da juventude, as peripécias dos *trolls* e das pessoas simples da antiga Christiania. Serve, como tal, para aproximar o leitor da perspectiva do resgate da tradição oral e, indiretamente, sinalizar o grau necessário de transformação e de reelaboração que a passagem para a forma escrita exige.²⁸⁰

Francis H. Auberti considera a reescrita “inevitável na passagem de uma tradição oral para a forma escrita”, processo que ele entende como “tradução intralingual”, recorrendo ao termo de Jakobson.²⁸¹

A Cia. das Letras, também de São Paulo, edita em 92 a tradução feita por Nilson Moulin das *Fábulas italianas, coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*, preparadas por Italo Calvino sob encomenda do editor Einaudi, em 1954, de modo que “pudesse ser comparada às coletâneas francesa e alemã, já clássicas, de Perrault e dos Irmãos Grimm”.²⁸² Até 1995, a tradução brasileira terá quatro reimpressões, o que reafirma aqui o sucesso das edições italianas. Continuam a sair traduções e adaptações dos clássicos de Grimm e Perrault, especialmente em edições parciais, num formato de livro que se tornou comum na produção destinada ao público infantil, constituído de apenas uma narrativa e muitas ilustrações.

Italo Calvino dedica parte da “Introdução” às *Fábulas italianas* a descrever os “Critérios de trabalho” – entre os “cânones ‘científicos’, de escrupulosa fidelidade estenográfica ao ditado dialetal do narrador oral” e a criação literária.

²⁸⁰ AUBERTI. *Novas aventuras de Askeladden*, p. 21.

²⁸¹ AUBERTI. *Askeladden & outras aventuras*, p. 21.

²⁸² CALVINO. *Fábulas italianas*, orelhas.

O “olho treinado” do escritor Italo Calvino desvela a impossível fidelidade (ou se se quiser, as infidelidades) à voz da performance nas edições, desde as edições alemãs dos Grimm:

os Grimm (em especial Wilhelm) contribuíram muito com lavra própria, não só traduzindo grande parte das fábulas a partir dos dialetos alemães, mas também juntando uma variante com outra, narrando de forma diferente onde o ditado era demasiado grosseiro, retocando expressões e imagens, dando unidade de estilo às vozes discordantes.²⁸³

Calvino toma as transcrições e traduções italianas de histórias orais “com mão leve de inventor”, para “experimentar [...] narrá-las outra vez, tratando de recriar algo daquele frescor perdido”, ou para “enriquecer a versão escolhida no estoque de variantes e, quando possível, manter intacto seu caráter, a unidade interna, de modo a torná-la o mais plena e articulada possível”; ou “integrar [...] os pontos que parecem elididos ou cortados”. Em todo o trabalho, o critério predominante, um desafio:

manter tudo num registro de italiano não muito pessoal nem excessivamente desbotado e que, na medida do possível, afunde suas raízes no dialeto, sem equívocos nas expressões ‘cultas’, e que seja suficientemente elástico para acolher e incorporar as imagens do dialeto, os contornos de frase mais expressivos e insólitos. Este era meu programa de trabalho, que não sei até que ponto consegui concretizar.²⁸⁴

Percebe-se claramente nesse programa de trabalho o lugar da sensibilidade poética de seu executor. Homem de “olho treinado”, “mão leve de inventor”, ele deve seguir o que o texto “sugere” como medida e qualidade de sua intervenção:

[...] variam de uma fábula para outra a medida e a qualidade da minha intervenção, segundo o que o texto me sugeria. Às vezes, este me impunha tamanho respeito que era obrigado a traduzi-lo tal e qual [...]. Pelo contrário, outras fábulas constituíam mero ponto de partida para um exercício de estilo [...]. Ocasionalmente atribuí nome às personagens, em geral anônimas; e isso bastava para provocar uma centelha, passar de um grau a outro na escala da participação poética.²⁸⁵

²⁸³ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 15.

²⁸⁴ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 16.

²⁸⁵ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 20.

O escritor sabe que corre riscos – os riscos inerentes a toda criação – que se manifestam em insatisfações do criador e do público:

Já prevejo muitas das críticas que me esperam. Quem privilegia o texto popular genuíno não me perdoará ter “metido as mãos” e até ter tido a pretensão de “traduzir”. Aqueles que, por outro lado, recusam o conceito de “poesia popular”, irão me acusar de timidez, falta de liberdade e preguiça, devido a meus escrúpulos de fidelidade e às pretensões de documentação; em suma, por não ter feito, motivado por algum tema popular que me inspirasse em especial, uma obra totalmente minha, como na tradição de nossos romancistas clássicos, ou como as fábulas literárias setecentistas ou românticas, ou então como Andersen.

Não serei insensível a tais expressões de descontentamento, pois nelas ouvirei o eco de minhas próprias insatisfações [...].²⁸⁶

Apoiado num provérbio toscano, segundo o qual “a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz”, Calvino escolhe “cair na rede”:

Decidi tornar-me, eu também, um elo da anônima cadeia sem fim pela qual as fábulas se perpetuam, elos que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros “autores”.²⁸⁷



²⁸⁶ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 18.

²⁸⁷ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 20-21.

JAUARATE' CUPII'
A onça e os Cupins

*Aquilo que é mau por natureza
não se corrige com a primeira punição.
Se o pensamento não é cristão,
ninguém ensinará que as ouças das
vezes ele é verdadeiro na prática.*

A'ra pucú rité, cupii itá ouri ãna namé
Tempo longo depois, os cupins vieram onde

iauaraté oiupucári uahá oiké, oiapitú ãna omunhá
a onça amarrada que estava, principiaram a fazer

pôca xipó reçé. Iauaraté onhehé : — Ah!
sua casa sipó sobre. A onça disse : — Ah!

cupii, penhé pe agáua ramé curi, penhá curutén
cupins, voces machos se fossem, comiam depressa

quahá xiró, oiumpucári ivé arãna. A'ra pitúna
este sipó, desamarrar eu para. Do dia e da noite

pucncáua cupii-itá oçuú çui xipó. Iauaraté
o espaço os cupins roendo estavam o sipó. A onça

océna ramé, ôũna opa' altá.
sabio quando, comeu todos elles.

*Tradução portuguesa da lenda
anterior : a onça e os cupins.*

Passado tempo, vierão os cupins e começaram a fazer
casa no páo em que a onça estava. A onça disse : —
Ah cupins! se voces fossem gente roião logo este sipó
e me soltavão.

'Os cupins lussefão: — 'Nos sóitamos você, e você
depois nos mata.

A onça disse : — Não mata.

Os cupins trabalhão toda noite e na outra manhã
a onça estava solta. Estava com fome, comeu os
cupins, e foi no encaço da raposa.

Figura 1 – Na vanguarda da Lingüística aplicada, a coletânea de Couto de Magalhães publica quatro escritas para cada narrativa oral em nheengatu.



Figura 2 – Na edição brasileira, Sílvia Romero liberta sua coletânea dos “desconchavos” praticados por Teófilo Braga na edição portuguesa.

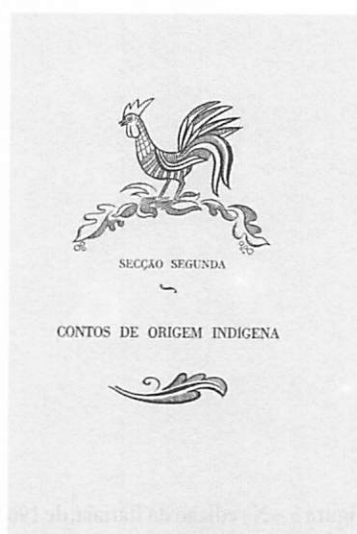


Figura 3 – O galo português, ícone da “raça superior”, está no topo de todas as páginas de abertura da divisão étnica defendida por Sílvia Romero.



Figura 4 – Na edição da Minerva, a única imagem visual do Barão de Münchhausen compartilha espaço com o soldado grego, marca da editora, na folha de rosto.



Figura 5 – Na edição da Itatiaia, de 1963, o nome do adaptador, pouco prestigiado, está no verso da folha de rosto, e o nome do ilustrador é omitido.

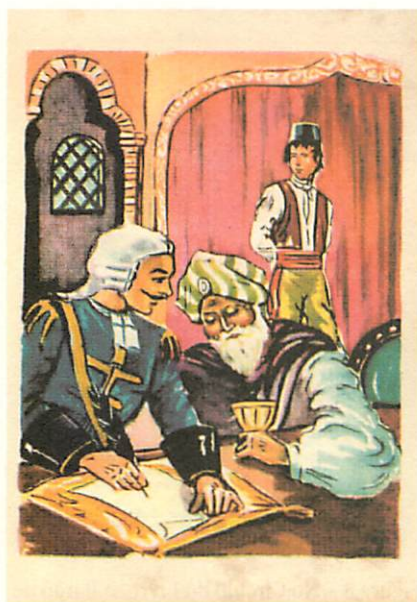


Figura 6 – A escrita está presente na adaptação de Jannart Moutinho Ribeiro, publicada pela Itatiaia, que edita as *Aventuras do barão de Münchhausen* entre os Clássicos da Juventude.



Figura 7 – Edição da Melhoramentos no início da década de 1960 – ilustrações coloridas de página inteira, letras grandes e serifadas, texto verbal condensado: adaptação ao leitor em idade escolar.

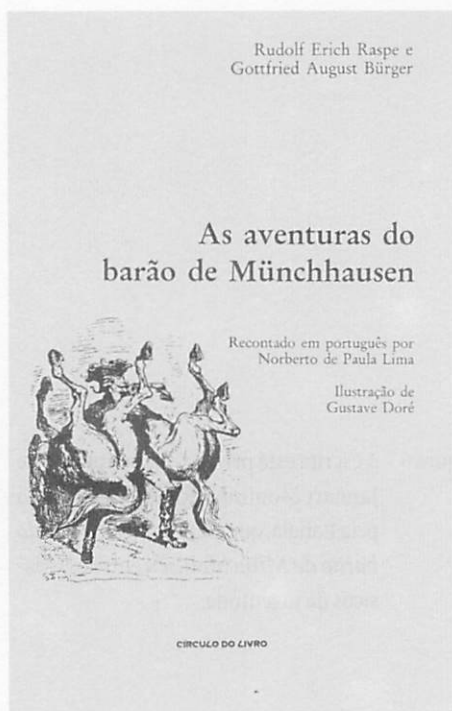


Figura 8 – No Círculo do Livro, o Barão de Münchhausen conta, dois escritores, também alemães, escrevem. O francês ilustra, o brasileiro reconta.

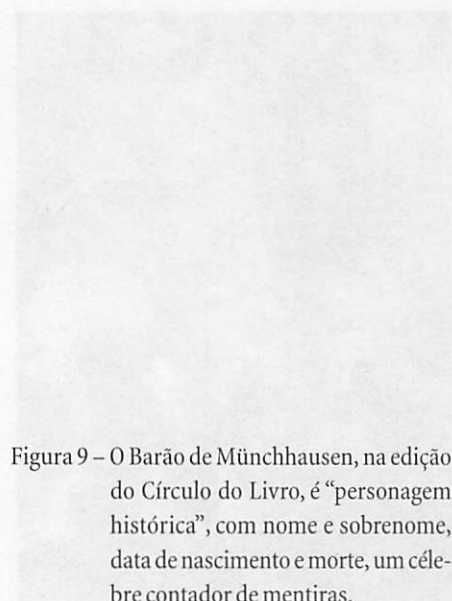
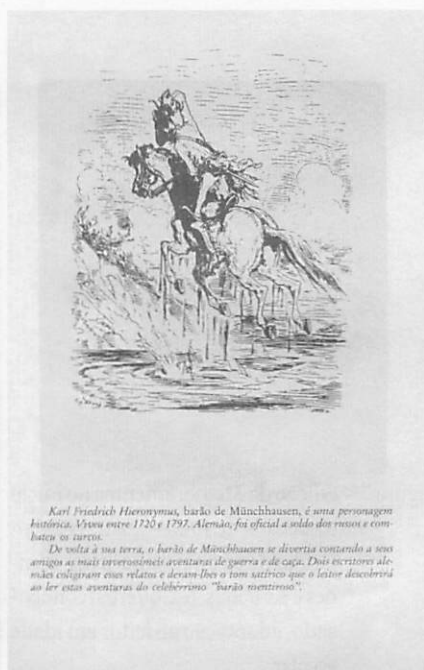


Figura 9 – O Barão de Münchhausen, na edição do Círculo do Livro, é “personagem histórica”, com nome e sobrenome, data de nascimento e morte, um célebre contador de mentiras.



Karl Friedrich Hieronymus, barão de Münchhausen, é uma personagem histórica. Viveu entre 1720 e 1797. Alemão, foi oficial a soldo dos russos e combates os turcos.

De volta à sua terra, o barão de Münchhausen se divertia contando a seus amigos as mais inverossímeis aventuras de guerra e de caça. Dois escritores alemães coligiram seus relatos e deram-lhes o tom satírico que o leitor descobrirá ao ler estas aventuras do célebre e mentiroso “barão mentiroso”.

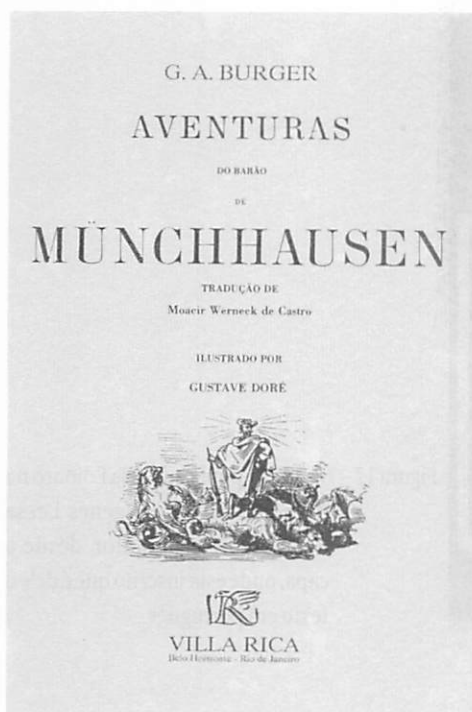


Figura 10 – Editora Villa Rica, 1990: um autor alemão, traduzido através da edição francesa. Uma das Grandes Obras da Cultura Universal.

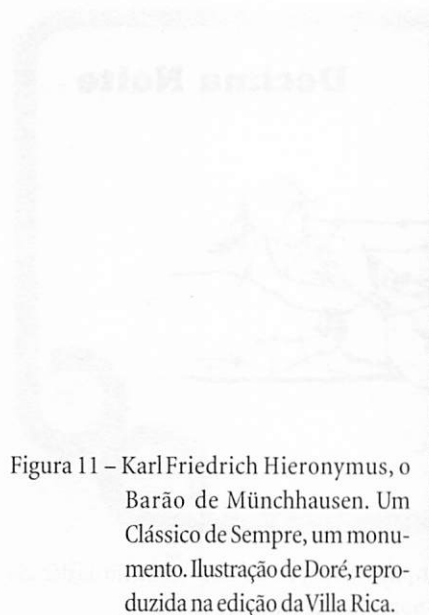


Figura 11 – Karl Friedrich Hieronymus, o Barão de Münchhausen. Um Clássico de Sempre, um monumento. Ilustração de Doré, reproduzida na edição da Villa Rica.





Figura 12 – Na edição publicada pela Ediouro na década de 1970, Orígenes Lessa ocupa o lugar do autor, desde a capa, onde está inscrito que é dele o texto em português.

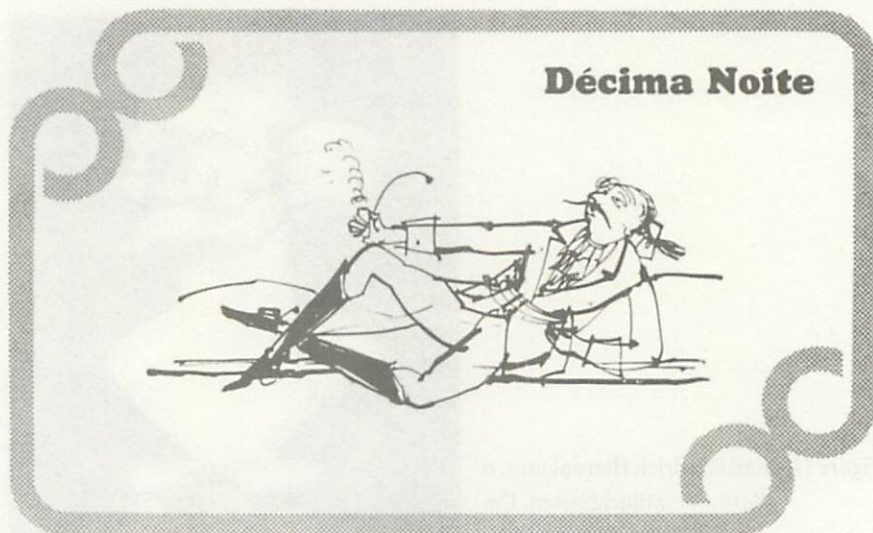


Figura 13 – Nas ilustrações de Gerhard Oberländer, publicadas pela Ediouro no início da década de 1970, o Barão conta suas aventuras numa tela de TV.

Figueiredo Pimentel

CONTOS DA CAROCHINHA



LIVRARIA GARNIER

118, Benjamin Constant, 118
RIO DE JANEIRO

53, Rua São Geraldo, 53
BELO HORIZONTE

Figura 14 – Edição comemorativa dos 100 anos dos *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel, pioneiro, no Brasil, das edições de contos populares destinadas ao público infantil.

BIBLIOTECA INFANTIL DA LIVRARIA QUARESMA

HISTÓRIAS DO ARCO DA VELHA

LIVRO PARA CRIANÇAS

Esplêndida coleção dos mais célebres contos populares, morais e proveitosos de vários países, alguns traduzidos dos irmãos Grimm, Perrault, Andersen, Madame d'Aulnoy, etc., e outros recolhidos diretamente da tradição oral.

POR

VIRIATO PADILHA

NOVA EDIÇÃO

Figura 15 – Viriato Padilha: historiador e tradutor de histórias populares, partilha com Figueiredo Pimentel a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, desde 1897.

1955

LIVRARIA QUARESMA

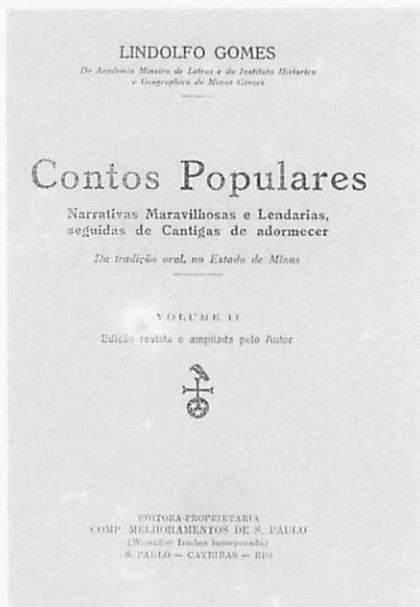
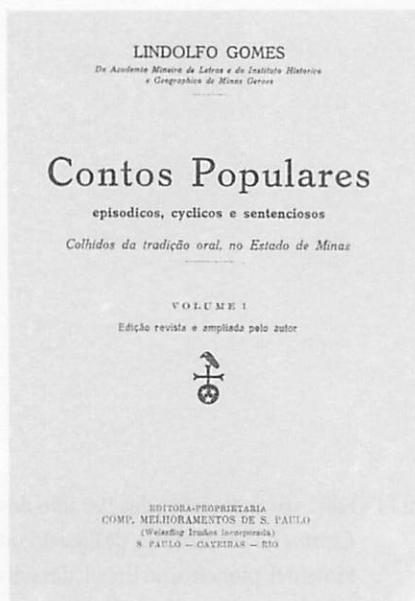


Figura 16 – Na segunda edição dos *Contos populares* de Lindolfo Gomes, o primeiro volume reúne “contos episódicos, cíclicos e sentenciosos” e o segundo, “narrativas maravilhosas e lendárias, seguidas de cantigas de adormecer”.



Figura 17 – No final da década de 1950 e nas duas décadas seguintes, editoras brasileiras investem em traduções e adaptações dos “clássicos do conto oral popular”.



Figura 18 – O estudo de Basílio de Magalhães desloca para o subtítulo a coletânea de contos orais recolhidos por João da Silva Campos.

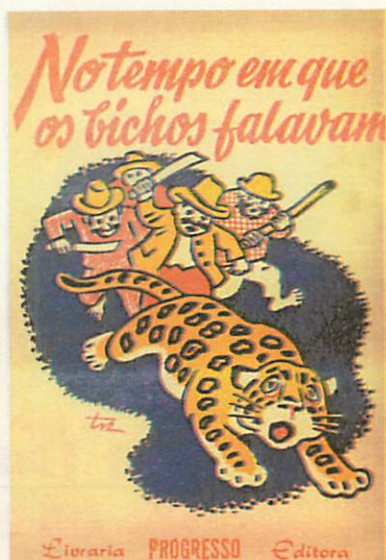


Figura 19 – Salvador, 1954: Câmara Cascudo publica contos orais, agora em três volumes, ilustrados para as crianças do Brasil. Na capa das *Histórias de encantamento*, um homem seminu mata a pauladas uma enorme serpente, diante da mocinha amedrontada. *No tempo em que os bichos falavam*, uma onça, assustada, foge dos caçadores. Na capa dos *Contos exemplares*, cena de performance doméstica: a avó conta histórias às crianças.



Figura 20 – As ilustrações de Jô de Oliveira para as *Estórias da boca da noite* trazem à página do livro narradores, ouvintes e personagens mulatos.



Figura 21 – Capa dos anos de 1990 explicita os processos de fragmentação e re-composição dos contos orais.

Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria |

Um balanço das edições de contos orais no Brasil

A história das edições do conto oral popular no Brasil, eu a percebo em três movimentos: o dos pioneiros, daqueles que conviveram com a chegada das primeiras máquinas impressoras no País (1881-1920); o dos folcloristas, pesquisadores muitas vezes por iniciativa privada, individual, e dos antropólogos, já vinculados à instituição pública da pesquisa e aos primeiros anos da Universidade brasileira (1921-1960); e o movimento dos pesquisadores universitários, profissionais vinculados aos programas de Pós-Graduação implementados no País, na área de Ciências Humanas e Letras, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980 (1961-2000). O primeiro ciclo marca-se pela iniciativa particular dos estudiosos e pela prioridade à coleta sobre a reflexão analítica; o segundo, pela busca de rigor metodológico, com ênfase no registro de informações sobre o contador e na fidelidade ao dialeto da narração oral no registro escrito, de certa forma facilitada pelo desenvolvimento de equipamentos de gravação magnética; no terceiro ciclo, o videofilme e o desenvolvimento das teorias da enunciação parecem voltar a atenção dos pesquisadores para a cena performática. O desenvolvimento tecnológico produz novos instrumentos de pesquisa, novas formas de interação entre a oralidade e a escrita; a partir sobretudo da década de 1970, utiliza-se o gravador, a máquina fotográfica e a videofilmadora na coleta, no armazenamento e na divulgação

da narrativa oral popular, embora ainda hoje seja muito restrito o uso do vídeo e mesmo da fotografia nesse campo.

Em todos os períodos, encontramos, ao lado dos pesquisadores, os escritores – contistas, romancistas, poetas (que, em alguns casos, são também jornalistas, historiadores). Os escritores escrevem, de memória, contos ouvidos em sua própria infância, no Brasil, traduzem contos orais publicados em livro na Europa, adaptam as narrativas ao gosto do público leitor brasileiro. Mas, somente na década de 1960, publica-se a primeira coletânea de narrativas escritas pelo próprio contador: os *Contos negros da Bahia*, de Mestre Didi – Deoscóredes M. dos Santos.

No universo de mais de 100 coletâneas de narrativas orais publicadas no Brasil a partir de coletas realizadas no País,¹ identifiquei 58 títulos que inserem o conto de encantamento, em quase todas elas publicado ao lado de outros tipos de conto. Procurei organizar esse universo do ponto de vista do ano de publicação e da região apresentada pelo organizador como aquela em que foi realizada a coleta,² e dessa forma estão apresentadas as edições no Quadro 2 e no Gráfico 1.

Pude verificar que se publicam inicialmente (1881-1920) coletâneas “nacionais” ou inter-regionais, e essas constituem a maior parte das edições de contos orais até o início da década de 1960. O Norte e o Nordeste são os primeiros a publicar contos colhidos na região, pois o *Subsídio ao folclore brasileiro*, de Julio Campina, e os *Serões da mãe preta*, de Juvenal Tavares, são editados em 1897,³ no mesmo ano da 2ª edição dos *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, e dois anos após a 1ª edição do pioneiro, feita em Portugal. Mas logo são superados pelo Sudeste, que lidera o segundo período (1921-1960) no que diz respeito à publicação de coleta regional. No período seguinte (1961-2000), o Nordeste dispara, publicando quase o dobro do Sudeste; no final, as duas regiões estão quase “empatadas”, com 16 e 17 edições. O Centro-Oeste e o Sul só publicam contos orais nas décadas de 1980 e 90, respectivamente; nos dois casos, trata-se de iniciativa vinculada à Universidade.

¹ As coletas, compilações e recriações com que trabalhei aqui somam 110 títulos.

² Assim, incluí, por exemplo, os *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, entre as coletâneas inter-regionais, embora sabendo que a maior parte dos contos ali publicados foram colhidos no Nordeste.

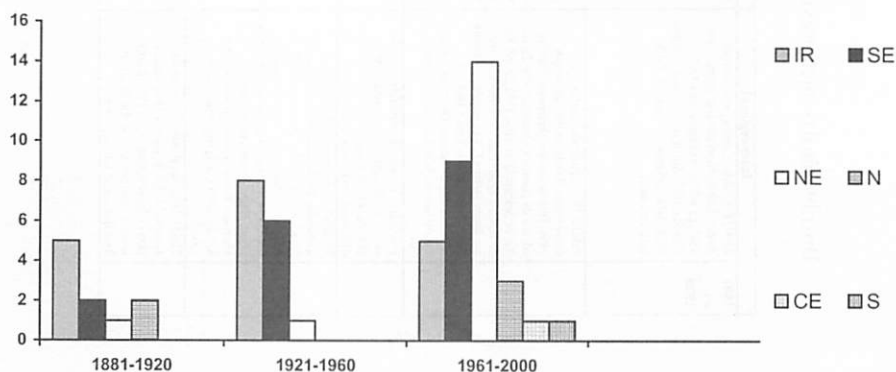
³ É interessante observar que mais da metade das edições desse período saíram no ano de 1897, conforme se pode constatar no Quadro 1.

A primeira coletânea de contos orais coligidos por uma mulher é publicada em 1907. Trata-se de *Nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, da educadora mineira Alexina de Magalhães Pinto. Depois de Alexina, será preciso esperar quase meio século para que surja outra coletânea organizada por uma mulher: em 1950, Ruth Guimarães publica *Os filhos do medo*. Na década de 1990, se consideramos também as co-autorias, a produção feminina nesse campo atinge a ordem de 50%.

O período em que o Brasil mais publica livros de contos orais é o último (1961-2000), que corresponde ao grande crescimento da editoração, em geral, no País. Se analisamos por década, entretanto, os anos 50 desse século são os mais produtivos, só se aproximando deles os anos 1980.

Na década de 1980 e 1990, observa-se maior investimento na edição de coleções: o Projeto Biblioteca da Vida Rural Brasileira (vinculado ao PRONASEC-Rural, MEC/MIN) promove a publicação da Coleção Histórias Populares, em Goiás, da Coleção Trancoso, na Paraíba, e Contos Populares de Sambaetiba, no Rio de Janeiro. O projeto Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa lança pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, a Coleção Contos Populares Brasileiros. A UFPB publica *Contos populares da Paraíba* na Série Extensão; a UFPA lança a Coleção Pará Conta.

GRÁFICO 1
Distribuição geocronológica das edições
de contos de encantamento: coletâneas de contos
orais populares coletados no Brasil.



QUADRO 2

Distribuição das coletâneas de contos orais que incluem contos de encantamento, segundo a região da coleta e a data da publicação.

	Inter-regional	Sudeste	Nordeste	Norte	Centro-Oeste	Sul
1881 → 1920	ROMERO, Sívio. <i>Contos populares do Brasil</i> . Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885. [2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Clássica, 1897. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1985.]	PINTO, Alexina de Magalhães. <i>Nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil</i> . Paris: Imp. Eymfoud, 1907.	CAMPINA, Júlia. [pseud. de ALBUQUERQUE, Luiz Tendório Cavalcanti de.]. <i>Subsídio ao folclore brasileiro</i> . 1897. [reed. fac-similada comemorativa dos 80 anos da 1. ed: Maceió: Museu Théo Brandão, Ministério da Educação e Cultura, Depto. de Assuntos Culturais, 1977.]	TAVARES, Juvenal. <i>Serões da mãe preta</i> . Belém: Tipografia Alfredo Silva, 1897. [Belém: Fund. Cultural do Pará Tancredo Neves, SEC, 1990.]		
	PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da carochinha</i> . Rio de Janeiro: Quaresma, 1894. [Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. 18. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1929. 22. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1952. 23. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tautz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica, 1963. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1992.]	GOMES, Lindolfo. <i>Contos populares: episódios cíclicos e sentenciosos, colhidos da tradição oral no Estado de Minas</i> . São Paulo: Melhoramentos, 1918. [2. ed. 1931. 2 v. <i>Contos populares brasileiros</i> . 3. ed. rev. ampl. pelo autor. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1948. 4. ed. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1965.]		MOTA, Acrísio. <i>Fadas e lobisomens</i> . Belém: Folha do Norte, 1908.		
	PADILHA, Viriato. <i>Histórias do arco da velha</i> . Rio de Janeiro: Quaresma, [1897]. [Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. 12. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955.]					
	PIMENTEL, Figueiredo. <i>Histórias da avózinha</i> . Rio de Janeiro: Quaresma, 1897. [2. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1899. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tautz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica, 1963. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1994.]					
	PIMENTEL, Figueiredo. <i>Histórias da baratinha</i> . Rio de Janeiro: Quaresma, 1897. [Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. Rio de Janeiro: Quaresma, 1954. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1994.]					

	Inter-regional	Sudeste	Nordeste	Norte	Centro-Oeste	Sul
1921 → 1960	RECO, José Lins do. <i>Histórias da região Tocantina</i> . [São Paulo: Melhoramentos], 1936. [3. ed. Capa Danilo Marchese. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1967. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.]	CLÁUDIO, Afonso. <i>Trovas e cantares capixabas</i> . Rio de Janeiro: Ed. S. Monteiro, 1923. [2. ed. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE-INF, 1960.]	CAMPOS, João da Silva. <i>Contos e fábulas populares da Bahia</i> . In: MAGALHÃES, Basílio de. <i>O folclore no Brasil</i> . Rio de Janeiro: Quaresma, 1928. [2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Nacional, 1939. 3. ed. rev. por Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.]			
	LOBATO, Monteiro. <i>Histórias de Tia Nastácia</i> . São Paulo: Brasiliense, 1937. [10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.]	ALMEIDA, Aluísio de. <i>50 contos populares de São Paulo</i> . Sorocaba: ed. do autor, 1947. [2. ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Imprensa Oficial do Estado, 1973.]				
	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i> . Rio de Janeiro: América, 1946. [2. ed. Salvador: Progresso, 1955. [3. ed.] Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1986. (Reconquista do Brasil, 2. série, v. 96.)]	ALMEIDA, Aluísio de. <i>Contos do povo brasileiro</i> . Petrópolis: Vozes, 1949.				
	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Literatura oral no Brasil</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (História da Literatura Brasileira, 6) [2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1978. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1984. (Reconquista do Brasil, nova série, v. 84.)]	GUIMARÃES, Ruth. <i>Os filhos do mdo</i> . Porto Alegre: Globo, 1950.				
	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Histórias de encantamento</i> . Ilustr. TR. Salvador: Progresso, 1954.	ALMEIDA, Aluísio de. 142 histórias brasileiras [colhidas em São Paulo]. <i>Rev. Arq. Mun. de São Paulo</i> , SEC, v. 18, n. 144, p. 161-332, nov./dez. 1951.				
	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Trinta "estórias" brasileiras</i> . Lisboa: Portucalense, 1955.	ALMEIDA, Aluísio de. Contos populares do Planalto. <i>Rev. Arq. Mun. de São Paulo</i> , SEC, v. 18, n. 147, p. 3-50, abr./maio 1952.				
	SANTOS, Theobaldo Miranda. <i>Contos maravilhosos do Brasil: os mais belos contos tradicionais de todas as regiões do Brasil</i> . 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1958.					
	ARAÚJO, Alceu Maynard (sel. e intr.) TABORDA, Vasco José. <i>Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina</i> . Ilustr. J. L. v. e lotti. São Paulo: Literart, 1960. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 4 e 5) [2. ed. São Paulo: Edigraf, 1963.]					

	Inter-regional	Sudeste	Nordeste	Norte	Centro-Oeste	Sul
1961 → 2000	PIMENTEL, Figueiredo. <i>Histórias mágicas. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Taut e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica, 1963.</i>	FERNANDES, Waldemar Igêias. <i>Algumas estórias populares colhidas em Sorocaba. Rev. Arg. Mun. de São Paulo, SEC, v. 33, n. 181, p. 185-231, abr./jun. 1970.</i>	MARQUES, Núbia N. (Coord.). <i>Pesquisa de fatos folclóricos nos estórias. [Atracajo] SEC-SE. [197-?] 2 v. (mimeografiado)</i>	RONDELLI, Beth. <i>O narrado e o vivido. Rio de Janeiro: FUNARTE: IBAC-CFCF, 1993.</i>	VALADARES, Ione M. O., LIMA, Nei C. (Org. e red. final). <i>Histórias populares de Joraguá. Ilustr. Laerte Araújo Pereira. Goiânia: PRONASEC-Rural, SEC-GO, ICHL-UFG, CFCUP, 1983. (Col. Histórias Populares. 1)</i>	BERTUSSI, Lisana, BERTUSSI, Paulo. <i>As estórias de Seu Arquinimino; contos infantis gauchescos. Caxias do Sul: EDUCS, 1990.</i>
	GUIMARAES, Ruth. <i>Lendas e fábulas do Brasil</i> (selec. pref. e recontadas por Ruth Guimarães). 2. ed. Ilustr. Mogens Ove Østerbye. São Paulo: Cultrix, 1964. (Clássicos da Infância, 6)	FERNANDES, Waldemar Igêias. <i>62 estórias populares colhidas em Piracicaba. [São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.]</i>	PIMENTEL, Altamar de Alencar. <i>Estórias da boca da noite. Ilustr. Jô Oliveira. Brasília: Thesaurus, 1976.</i>	SIMÕES, Maria do Socorro, GOLDER, Christophe. (Coord.) <i>Belém conta...</i> narrativas, recriações, depoimentos. Belém: CEJUP, UFPA, 1995. (Série Para Conta, 2)		
	CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Folclore do Brasil</i> (pesquisas e notas). Rio de Janeiro, Lisboa: Fundo de Cultura, 1967.	PELLEGRINI FILHO, Américo. <i>Literatura oral no Estado de São Paulo. Rev. Arg. Mun. de São Paulo, SEC, v. 36, n. 185, p. 175-328, jan. dez. 1973.</i>	I JORNADA de contadores de estórias da Paraíba. Ilustr. José Altino, J. Loerena. João Pessoa: UFPB-NUPPO, DAG, FUNARTE, MOBBAI, 1978. 3 v., 30 folhetos.	SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. (Coord.) <i>Abatuba conta...</i> narrativas, recriações. Belém: CEJUP, UFPA, 1997. (Série Para Conta, 3)		
	LISBOA, Henriqueta. <i>Literatura oral para a infância e a juventude</i> ; lendas, contos e fábulas. São Paulo: Cultrix, 1968.	ALMEIDA, Aluísio de. <i>Contos populares em São Paulo. Rev. Arg. Mun. de São Paulo, SEC, n. 188, p. 91-115, jan./dez. 1976.</i>	COLEÇÃO Trancasa. [Ilustr. Rosi?] João Pessoa: MEC, PRONASEC-Rural, SEC-PB, UFPB, PRAC, NUPPO, FUNAP, 1981.			
	PELLEGRINI FILHO, Américo. <i>Literatura folclórica. São Paulo: Nova Stella, 1986.</i>	FERNANDES, Waldemar Igêias. <i>52 estórias populares</i> (Sul de São Paulo e Sul de Minas). [São Paulo: ed. do autor, 1978].	PIMENTEL, Altamar de Alencar, MAIA, Myriam Gurgel. <i>Catálogo prévio do conto popular da Paraíba: 1-Cabedelo. João Pessoa: UFPB-NUPPO, INL, INF, 1982.</i>			
		WEITZEL, Antonio Henrique. <i>Folclore literário e lingüístico</i> : pesquisas de literatura oral e de linguagem popular. Juiz de Fora: [Esfera Emp. Gráfica], 1984. [2. ed. rev. ampl. Juiz de Fora: EDUIF, Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.]	LIMA, Francisco Assis de Sousa. <i>Conto popular e comunidade narrativa. Pref. Antonio Cascudo. Rio de Janeiro: FUNARTE, INF, 1995.</i>			
		ALVES, Luis Roberto. <i>Contos e casos populares; para quem tem dois, dez ou dezenas de anos. São Bernardo do Campo: Liberdade, Imprensa Metodista, 1984. 5 v.</i>	PIMENTEL, Altamar de Alencar. <i>Estórias de Cabedelo: 1-Narrativas de encantamento. Brasília: Thesaurus, 1987.</i>			
		CONTOS populares de Sambaetiba. Rio de Janeiro: SEE-RI, PRONASEC-Rural, INEPAC-Divisão de Ecológie, ENLIL, 1985.	PIMENTEL, Altamar de Alencar. <i>Estórias de São João do Sabugi. Ilustr. Yonin. Brasília: Thesaurus, 1991.</i>			
		PEREIRA, Vera Lúcia Felício. <i>O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha. Belo Horizonte: UFMG, PUCMINAS, 1996.</i>	ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; MENEZES, Cleusa Palmeira B. de; BORGES, Francisca Neuma Fochine; LUCENA, Geralda Soares. <i>O conto popular na Paraíba: um estudo lingüístico-gramatical. João Pessoa: UFPB, 1992.</i>			

São Paulo e Rio são os grandes centros editores; o primeiro, com 17 títulos, e o segundo, com 15, seguido de perto por Brasília. Numa faixa de produção muitíssimo menor, os destaques traçam um circuito curioso: João Pessoa, Belém, Belo Horizonte, Recife.

A Livraria e Editora Quaresma, sediada no Rio de Janeiro, destaca-se como a editora que publica mais títulos de contos orais e também pelo maior número de reedições e reimpressões. O perfil da Quaresma é o de uma editora popular, que tem como alvo o “grande público”, investe na publicação de livros baratos e na publicidade, anunciando com alarde e mesmo exagero suas reedições. Em seguida à Quaresma, vêm (já com uma grande diferença de produção no que diz respeito às reimpressões) a Thesaurus, em Brasília, a Científica, no Rio, a Garnier (em sua fase recente, depois de adquirida pela Itatiaia) e a Itatiaia, em Belo Horizonte. A Brasiliense e a Melhoramentos, em São Paulo, destacam-se pelo número de reedições e tiragens; a primeira, com dez edições e impressões de um único título – *Histórias de Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato; a segunda, com sete edições e tiragens de dois títulos – os *Contos populares* de Lindolfo Gomes e as *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego.

Dentre as 22 instituições públicas que investiram em edições de conto oral no Brasil, destaca-se o MEC, com dez títulos (quase todos em co-edição); e a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, com a *Revista do Arquivo Municipal*, que publica cinco coletâneas; destacam-se ainda as universidades, com suas editoras e órgãos de pesquisa, e, dentre as universidades, a UFPB e a EDUSP (esta quase sempre em co-edição com a Itatiaia). É interessante notar que as instituições públicas só investem numa única edição de cada título, enquanto as editoras do setor privado investem sistematicamente nas reedições e reimpressões, o que, evidentemente, reflete a diferença de finalidades de cada tipo de editora (no primeiro caso, aliás, quase nunca se trata efetivamente de uma editora). Assim, temos um total de 45 títulos (e o mesmo número de edições e tiragens) publicados por instituições públicas, ao passo que as editoras privadas publicaram 52 títulos e 104 edições e tiragens.

TABELA 1
Editoras e instituições públicas brasileiras que publicaram maior número de títulos de coletâneas de contos orais

Editora	nº de títulos
MEC	10
Quaresma	5
SEC-SP <i>Rev. Arq. Mun.</i>	5
UFPB	5
Thesaurus	4
Científica	3
EDUSP	3
Garnier	3
Itatiaia	3

TABELA 2
Editoras brasileiras que mais reeditaram coletâneas de contos orais

Editora	nº de edições e tiragens
Quaresma	42
Brasiliense	10
Melhoramentos	7

Pude deprender das edições brasileiras quatro gêneros de coletâneas de contos orais: a coleta, a compilação, a recriação e a tradução.

As coletas são coletâneas de narrativas orais populares resultantes de pesquisa de campo. O autor é o pesquisador responsável pela recolha, e a função discursiva predominante no texto é a informação (o conhecimento científico), embora esteja quase sempre associada a função de entretenimento, visando ao deleite do leitor, especialmente o público infantil, escolar. A forma de escrita é por excelência a transcrição (escrita dialetal ou ortográfica).

As compilações são coletâneas de narrativas orais já anteriormente escritas e publicadas por outros autores, reunidas em nova organização. Trata-se, pois, de re-edição de narrativas já publicadas em revistas, jornais ou esparsas em livros diversos. Figura, em geral, como autor, o compilador, o organizador, o editor intelectual da coletânea. Essas publicações são destinadas quase todas ao público escolar e,

assim, predominam as funções de formação e fruição, deleite. Os contos aparecem na forma de transcrição e também de adaptação (de transcrição ou de tradução interlingual).

As recriações são coletâneas de narrativas “inspiradas” na tradição oral, mas escritas já à distância da performance. Os autores, escritores, recriam histórias ouvidas na infância, de velhas amas-de-leite das fazendas, ou já na idade adulta, mas sem que tenha havido uma recolha sistemática do texto oral, imediatamente subsequente à audição ou com base na audição de gravação. A função predominante nessas edições é o entretenimento, a fruição. A forma adotada é a da escrita, uma escrita que ouve a voz, mas não se atrela à fala. As palavras-chave aqui são: criação, recriação, transcrição.

Chamei inicialmente traduções as edições feitas a partir de edições estrangeiras. Os tipos de escrita aqui são a tradução interlingual e a adaptação – tradução intralingual feita com o objetivo de adequar o texto ao leitor visado, em geral o público infantil. O tradutor muitas vezes aparece como autor, especialmente quando se trata de trabalho de adaptação. A função de entretenimento predomina nessas edições. São duas traduções completas dos *Contos de Grimm* e 19 parciais;⁴ nove traduções (e adaptações) das *Aventuras do Barão de Münchhausen*;⁵ e, publicadas em 1992, uma tradução de contos noruegueses e outra de “fábulas” italianas, ambas tendo como ponto de partida as mais antigas edições feitas por coletadores na Noruega e na Itália.

Entre os autores que mais publicaram coletâneas de contos orais, se consideramos o número de títulos, destacam-se os pesquisadores, coletadores: Altimar de Alencar Pimentel, Câmara Cascudo, Aluísio de Almeida, Waldemar Iglésias Fernandes; mas está entre eles, na quarta posição, o escritor e tradutor Figueiredo Pimentel. Se, no entanto, consideramos o número de reimpressões e novas edições, Figueiredo Pimentel salta para o primeiro plano, com 35 edições e reimpressões; e Altimar cai para a quinta posição, ao lado de Aluísio de Almeida. O escritor Viriato Padilha, autor de apenas um título da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, salta para o segundo lugar, com 12 edições e reimpressões; e é seguido de perto pelo escritor e tradutor Monteiro Lobato, também com um único título, as

⁴ Os *Contos da carochinha* e as *Histórias do arco da velha* foram computados entre as coletas e as traduções, por se identificarem assim na folha de rosto.

⁵ É interessante observar que, em geral, esses livros são traduzidos a partir de edições francesas e não alemãs.

Histórias de Tia Nastácia, recriações colocadas na voz da velha empregada doméstica do Sítio do Pica-Pau Amarelo, com dez edições e reimpressões. Cascudo firmase como um clássico, com nove edições de cinco títulos de coletas e compilações. Destacam-se ainda o escritor José Lins do Rego, que assina recriações das *Histórias da velha Totônia*, e os coligidores Sílvio Romero e Lindolfo Gomes, com quatro edições; com três edições, os coletores João da Silva Campos, Ruth Guimarães, Waldemar Iglésias Fernandes e o tradutor e adaptador Theobaldo Miranda Santos.

TABELA 3
Autores brasileiros que publicaram maior número de coletâneas de contos orais

Autor	nº de títulos
Altimar de Alencar Pimentel ¹	6
Luís da Câmara Cascudo	5
Alúcio de Almeida	5
Figueiredo Pimentel	4
Waldemar Iglésias Fernandes	3

¹ Dois títulos em co-edição.

TABELA 4
Autores brasileiros que publicaram maior número de edições e tiragens de coletâneas de contos orais

Autor	nº de edições e tiragens
Figueiredo Pimentel	35
Viriato Padilha	12
Monteiro Lobato	10
Luís da Câmara Cascudo	9
Altimar de Alencar Pimentel	6
Alúcio de Almeida	6
José Lins do Rego	4
Lindolfo Gomes	4
Sílvio Romero	4
João da Silva Campos	3
Ruth Guimarães	3
Theobaldo M. Santos	3
Waldemar Iglésias Fernandes	3

Se consideramos o número de contos publicados, é Aluísio de Almeida que salta para o primeiro plano, com suas “142 histórias brasileiras”, publicadas na *Revista do Arquivo* em 1951 – 1ª menção honrosa no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional. As 142 histórias se acrescentam aos seus 50 contos populares de São Paulo, publicados em livro pela primeira vez em 1947; e incorporam outros 50 já publicados em 1949 no livro *Contos do povo brasileiro*. No ano seguinte à “142 histórias brasileiras”, Aluísio de Almeida divulga, também na *Revista do Arquivo*, mais 43: o “Contos populares do Planalto”;⁶ e 24 anos depois, outros 30: o “Contos populares em São Paulo”. Afinal, o religioso paulista se configura como nosso maior coletador, tendo divulgado em forma impressa 265 contos orais. Vêm, em seguida, Altimar Alencar Pimentel, Waldemar Iglésias Fernandes, ambos com acervos em torno de 200 narrativas.

As coletâneas com maior número de narrativas, após a “142 histórias brasileiras” de Aluísio de Almeida, são: de Alceu Maynard Araújo e Vasco José Taborda, a *Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina*, coleção de 129 narrativas; de Altimar Alencar Pimentel e Myriam Gurgel Maia, o volume 1 do *Catálogo Prévio do Conto Popular da Paraíba*, em que estão reunidas 108 sinopses; de Lindolfo Gomes, a coleta de 106 *Contos populares brasileiros*; a *Literatura oral para a infância e juventude*, de Henriqueta Lisboa, compilação de 106 narrativas; e, finalmente, para ficarmos na casa da centena, Câmara Cascudo, com 100 *Contos tradicionais do Brasil*.

TABELA 5

Coletâneas brasileiras que reúnem maior número de contos orais

Autor	Título	Total de narrativas
Aluísio Almeida	142 histórias brasileiras	142
Alceu Maynard Araújo Vasco José Taborda	Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina	129
Altimar de Alencar Pimentel Myriam Gurgel Maia	Catálogo Prévio do Conto Popular da Paraíba I – Cabedelo	108 sinopses
Lindolfo Gomes	Contos populares brasileiros	106
Henriqueta Lisboa	Literatura oral para a infância e juventude	106
Luís da Câmara Cascudo	Contos tradicionais do Brasil	100

⁶ Esta coletânea reúne 62 narrativas, mas 19 delas já tinham sido publicadas no *50 contos populares de São Paulo*. Cf. PINO-SAAVEDRA. As narrativas brasileiras de Aluísio de Almeida. *Rev. Arq. Mun.*, n. 188, p. 79-89.

São fundamentalmente dois os públicos visados pelas antologias de contos orais: os pesquisadores e as crianças em idade escolar. A esse propósito, vale mencionar o fato de que Leonardo Arroyo, no livro *Literatura Infantil Brasileira*, chama de “contadores de estórias” aos autores da nossa literatura infantil.⁷

Das 58 coletâneas que incluem contos de encantamento, aqui analisadas, apenas sete (12%) reúnem 100 ou mais de 100 narrativas; mas quase a metade delas (45%) reúnem 50 ou mais narrativas, e 76 %, 20 ou mais. Apenas quatro coletâneas publicam menos de dez narrativas, e a menor delas (com apenas quatro contos) é aquela que não apresenta nenhuma pretensão de pesquisa científica: a *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego. A última vez que se publicou uma coletânea com mais de 100 contos foi no início da década de 1980; nos anos 90, apenas os volumes da coleção Contos Populares Brasileiros reúnem mais de 80 narrativas.

Na organização dos contos para publicação em livro, adota-se geralmente o sistema de classificação segundo elementos do enredo ou segundo a função narrativa; a classificação proposta por Câmara Cascudo no *Contos tradicionais do Brasil*, em 1946, é, a partir dessa data, a mais recorrente: contos de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, contos religiosos, etiológicos, do demônio logrado, de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos, ciclo da morte. Vale destacar a classificação utilizada por Ruth Guimarães em 1964, na coletânea *Lendas e fábulas do Brasil*. Diferentemente de todos os outros organizadores de antologias de contos orais, Ruth Guimarães agrupa as histórias segundo a situação discursiva, em: causos de mutirão; causos de acochar fumo; causos de pessegada e goiabada; causos de noites de São Pedro e São João. Na década de 1990, surgem explicitamente as categorias “recriação” e “depoimento” em coletâneas organizadas por pesquisadores da universidade; até então, apenas os escritores assumiam a interferência criativa no processo de escrita da narrativa oral e eram por isso criticados pelos pesquisadores.

As narrativas orais são designadas *contos, histórias, estórias,⁸ fábulas, casos, causos, lendas, anedotas, leréias, piadas, mentiras.⁹* Os contos de encantamento,

⁷ Cf. p. 224.

⁸ A grafia com *e* – *estória* – aparece pela primeira vez, entre aspas, em 1955, nas *Trinta “estórias” brasileiras*, de Câmara Cascudo.

⁹ A designação de *mentira*, muito comum entre contadores, no Brasil e em outros países, não é assumida pelos organizadores de coletâneas. Veja-se, a propósito desse tema: DERIVE. *Le jeune menteur et le vieux sage; esquisse d’une théorie “littéraire” chez les dioula de Kong (Côte d’Ivoire)*. In: BONVINI. *Graines de la parole*, p. 185-200.

que me interessam especialmente aqui, são designados: *narrativas, histórias, estórias e contos – maravilhosos, de maravilha, de encantamento, de encanto ou mágicos*. Theobaldo Miranda Santos os define, “não de acôrdo com esquemas acadêmicos, mas em consonância com os interesses das crianças”,¹⁰ como “contos de príncipes encantados, feiticeiros e bruxas, anões e gigantes, animais maravilhosos, plantas mágicas”;¹¹ Basílio de Magalhães, como aqueles “em que há fenômenos inaturais ou forças sobrenaturais de definição imprecisa”.¹² Segundo a definição de Camara Cascudo, trata-se de histórias em que o elemento mágico atua especialmente para favorecer o protagonista, tendo quase todas elas um final feliz. São

aventuras miríficas de príncipes ou de irmãos, vencendo o mais moço, o terceiro, ou, em alguns folclores, o doente, o amarelo, o mais triste e fisiologicamente indicado para a mais lógica de todas as derrotas. [...] os auxílios são sempre extra-terrenos. O herói não tem maiores aliados dentro da Humanidade. Os objetos mágicos decidem.¹³

O gravador é mencionado pela primeira vez, como instrumento na coleta de narrativas orais, na década de 1970, por Américo Pellegrini Filho, na coletânea *Literatura oral no Estado de São Paulo*, publicada em 1973; e, logo depois, por Altimar de Alencar Pimentel, em *Estórias da boca da noite*, de 1976. Na década de 1980, entretanto, o uso do gravador parece estar generalizado entre os coletores de narrativas orais. Embora já na década de 1930 Mário de Andrade preconizasse a utilização de equipamento de filmagem e fotografia nas coletas de campo, somente ao final do século XX os pesquisadores investirão mais sistematicamente na captação de imagens da performance. O pernambucano Roberto Benjamin destaca-se nesse campo de atuação, pelo uso do vídeo não só como instrumento de registro que permite o estudo de outros sistemas semióticos para além da linguagem verbal (como os gestos, por exemplo), mas também como meio de comunicação entre pesquisador e contadores e como recurso tecnológico para a avaliação crítica da performance pelo público e pelo próprio contador.¹⁴

¹⁰ SANTOS. *Contos maravilhosos do Brasil*, p. 7.

¹¹ SANTOS. *Contos maravilhosos do Brasil*, p. 5.

¹² MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 141.

¹³ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 262-263.

¹⁴ Cf. BENJAMIN. *A fala e o gesto: ensaios de folkcomunicação sobre narrativas populares*.

A identificação dos contadores se dá, em geral, de modo assistemático, ainda que esteja colocada, desde o início do século XX, como exigência da pesquisa científica. Mesmo que sua individualidade não esteja de todo apagada pela função de “informante” ou “portador de folclore”, o contador é identificado, na maioria dos casos, por variáveis que permitam apreender um dialeto, um socioleto, um ritual, e não por seu talento pessoal, sua capacidade poética de criação e interpretação narrativa (pois o interesse é lingüístico ou antropológico e não estético, poético). Anotam-se, assim, o nome (em grande parte dos casos, apenas o prenome ou mesmo o apelido), o local onde vive ou onde se deu a performance, idade, escolaridade, profissão; alguns (poucos) pesquisadores anotam também as condições de aprendizagem do contador e sua fluência e desenvoltura ao narrar histórias. Mesmo os escritores constroem personagens típicos, como a mãe preta de Juvenal Távares, José Lins do Rego e Monteiro Lobato, inspiradas em serviçais com que conviveram na infância, em família. A criação individual dos contadores parece sem importância. Nas teorizações, fala-se sempre em criação coletiva, anônima, tradição, reprodução.

Vale destacar sob esse aspecto as publicações do NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – da UFPB, onde se encontram sempre anotações sobre o modo de narrar de cada contador. Chamo a atenção em especial para a coletânea publicada por Altimar de Alencar Pimentel em 1995, que já no título – *Estórias de Luzia Tereza* – de certo modo atribui a autoria à contadora, apresentada como uma trabalhadora rural tímida, mas segura e expressiva para narrar as histórias, “a corporificação do mito de Sherazade”. “Não há notícia de narrador que a tenha superado em número de contos populares, o que significa dizer que ela era possuidora de uma memória extraordinária”, afirma Altimar Pimentel na orelha do livro, num texto em que o pesquisador reconhece o trabalho de recriação realizado pela contadora com “segurança, expressividade, força e beleza”. Finalmente, numa atitude inusitada, Pimentel designa “obra” as 236 narrativas gravadas por Luzia Tereza dos Santos, essa “magnífica contadora” que ascende, assim, mais definitivamente à condição de autora (lembro aqui Michel Foucault: “Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma ‘obra’?”¹⁵). Seguem a mesma linha as coletâneas publicadas por Lisana e Paulo Bertussi, em 1990, em Caxias do Sul, e por Doralice Alcoforado e Edil Silva Costa em Salvador, 1998 – respectivamente, *As estórias de Seu Arquimino* e *os Contos de Dona*

¹⁵ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 37-38.

Esmeralda. Na coletânea gaúcha, os organizadores vêm abaixo do título, na capa; mas, acima dele, na folha de rosto; na antologia baiana, os nomes das pesquisadoras figuram sempre abaixo do título, precedidos da identificação: *organizadoras*. Ressalto ainda as três coletâneas cujos organizadores não figuram na capa nem na folha de rosto, mas na página de créditos, ao lado dos profissionais de artes gráficas que trabalharam na produção do livro: os três volumes (com dez folhetos cada um) resultantes da *I Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba*, os dez folhetos que compõem a Coleção Trancoso, ambos produzidos pela UFPB, com apoio do MEC; e, no Rio de Janeiro, os quatro livretos de *Contos populares de Sambaetiba*, que, como a Coleção Trancoso, é produto do PRONASEC Rural – Biblioteca da Vida Rural Brasileira. É interessante notar que o terceiro título desta coleção do MEC, produzido pela UFG – as *Histórias populares de Jaraguá* – também não traz nenhum nome de autor na capa, e os organizadores figuram, assim identificados, abaixo do título, na folha de rosto; nessa coletânea, os nomes dos contadores aparecem na página de agradecimentos.

Cerca de 22% das coletâneas analisadas recorrem a fontes escritas; trata-se, em geral, de compilações ou adaptações de transcrições feitas por outros pesquisadores, com o objetivo de atingir o público escolar. É o caso dos títulos de Figueiredo Pimentel e Viriato Padilha na Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, da *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, organizada por Alexina de Magalhães Pinto, da *Literatura oral para a infância e a juventude*, selecionada por Henriqueta Lisboa, dos *Contos maravilhosos do Brasil*, compilados por Theobaldo Miranda Santos, e das *Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina*, escolhidas por Alceu Maynard de Araújo e Vasco José Tabor da para a coleção Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro.

Metade das coletâneas é ilustrada, com predomínio de desenhos referentes ao enredo e um mínimo de imagens da performance. Dentre os ilustradores e artistas gráficos, destacam-se: Julião Machado, que desenhou as vinhetas das edições feitas pela Quaresma dos *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel;¹⁶

¹⁶ Não pude saber se são também de Julião Machado as vinhetas dos outros dois títulos de Figueiredo Pimentel – as *Histórias da avózinha* e as *Histórias da baratinha*. Nas reedições desses títulos feitas pela Garnier em 1994, comemora-se o centenário da 1ª edição dos *Contos da carochinha* e publica-se trecho da *História da caricatura*, de Herman Lima, identificando Julião Machado como ilustrador dos *Contos da carochinha*, mas deixando sem identificação as ilustrações dos outros dois títulos. Isso pode levar à suposição de que seria ele o ilustrador dos três livros; os traços, no entanto, parecem-me sugerir três desenhistas diferentes.

Santa Rosa, que ilustra a 3ª edição dos *Contos populares brasileiros*, de Lindolfo Gomes, e as *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego (ambas as edições da Melhoramentos); Manoel Vitor Filho, que assina a capa dos *Contos maravilhosos do Brasil*, de Theobaldo Miranda Santos, e ilustrações do miolo das *Histórias de Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato (editadas respectivamente pela Nacional e pela Brasiliense); Tônio, que criou as ilustrações de duas coletâneas organizadas por Altimar de Alencar Pimentel (as *Estórias de Luzia Tereza* e as *Estórias de São João do Sabugá*); Bruno Tausz e Américo Miranda, que criam novas imagens para os três títulos de Figueiredo Pimentel reeditados pela Científica em 1962; e Cláudio Martins, que assina as capas de quase todas as reedições do grupo Itatiaia-Villa Rica-Garnier nas décadas de 1980 e 1990 (e assim partilha a autoria das imagens de algumas coletâneas com Julião Machado ou Gustave Doré, cujas ilustrações são reproduzidas no miolo, a partir das primeiras edições). É interessante observar também a iniciativa singular da série Contos de Sambaetiba: a ilustração da capa (a mesma para os quatro livretos) é de autoria de um aluno da classe de alfabetização de uma escola pública que integra o universo da pesquisa. Essa iniciativa encontra equivalente, no campo do texto verbal, na coletânea *Sergipe – pesquisa de fatos folclóricos*, composta de textos escritos por estudantes de escola pública de nível fundamental.

Apesar de a grande maioria dos coletores se propor o registro “fiel” da linguagem do contador, marcada por traços regionais e socioculturais que poderiam colocar dificuldades na leitura (especialmente se se considera uma escola que tem como objetivo, no campo da linguagem, o ensino da língua padrão escrita), apenas 10% das publicações analisadas apresentam glossário dos vocábulos regionais; o que me parece indício de uma tendência à padronização da linguagem verbal (pelos organizadores das coletâneas), pois o vocabulário, sabe-se, é o nível mais claramente marcado por diferenças dialetais. Mas a maioria das antologias exhibe paratextos críticos: apresentação, prefácio e notas, escritos pelo próprio organizador (na maior parte dos casos), ou por um intelectual convidado. Nos paratextos estão explicitados os objetivos da pesquisa, alguns (em geral poucos) aspectos do método de recolha, e, em grande parte das coletâneas, as relações entre os contos recolhidos no Brasil e os acervos estrangeiros (em especial o europeu e o africano). As reedições comemorativas exibem paratextos que situam historicamente as primeiras edições: acrescentam prefácios e notas em que se procura muitas vezes atualizar a abordagem teórica; reproduzem ilustrações, folhas de rosto, prefácios e apresentações, de forma a proporcionar ao leitor uma perspectiva

cronológica das edições anteriores. As reedições Itatiaia-Villa Rica-Garnier assumem a consolidação das coletâneas como obras canônicas: os títulos de Figueiredo Pimentel são reeditados na Biblioteca de Autores Célebres da Literatura Infantil; a antologia de Sílvio Romero, ao lado dos *Contos tradicionais... e Literatura oral...*, de Camara Cascudo, na Coleção Reconquista do Brasil, em que predominam estudos já consagrados sobre a nossa história; as traduções dos *Contos de Grimm* e das *Aventuras do barão de Münchhausen* saem na série Grandes Obras da Cultura Universal, que leva o subtítulo Clássicos de Sempre.

Entre a escuta e a escrita: transcrições

Observei, no discurso dos organizadores das coletâneas de contos orais populares, uma preocupação histórica e generalizada com a fidelidade aos textos orais. Ao final do século XIX, na “Nota Indispensável” à sua coletânea de *Contos populares do Brasil*, considerada pelo próprio organizador como “a primeira e séria tentativa feita no Brasil no peculiar estudo da novelística brasileira”,¹⁷ Sílvio Romero afirma:

Todos os contos que se encontram neste livro, exceto os quatro ou cinco tomados a Couto de Magalhães para estudo comparativo, foram por nós diretamente recolhidos da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há aí que não fosse fielmente apanhada dos lábios do povo.¹⁸

No início do século XX, nas “Observações” apresentadas em “Appendice” à sua *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, Alexina de Magalhães Pinto reafirma seu propósito de fidelidade à linguagem da performance, já explicitado nas “Notas Preliminares”: “Nas que directamente colligi [...] procurei na medida do possível ater-me á linguagem dos narradores [...]. Si me detive um pouco mais, foi apenas em precisar-lhes os esboços. Uma unica vez fiz um accrescimo.”¹⁹

Afirmativas como essas, entretanto, parecem corresponder antes a uma proposta utópica, que não se concretiza na prática, pois o exame dos contos nos leva à constatação de que, de fato, foram publicados num registro em que predomina o

¹⁷ ROMERO. *Contos populares do Brasil*. [3. ed.], p. 440.

¹⁸ *Ibidem*, p. 441.

¹⁹ PINTO. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 200.

dialeto padrão escrito e não o oral popular (cuja presença costuma ficar restrita a alguns itens lexicais). Certos pesquisadores têm plena consciência da inviabilidade da proposta, como é o caso, por exemplo, de outro do grupo dos pioneiros, no Brasil, Lindolfo Gomes:

Na reprodução escrita dos contos populares, que pacientemente coligimos, tentamos conservar o pinturesco da linguagem com que os ouvimos dos lábios do povo, não só quanto à maneira característica das expressões como ao idiomatismo dos chavões usados pela gente simples.

É certo que, por vezes, fugindo à monotonia das construções viciosas, corrigimos aqui e ali o linguajar dos narradores, especialmente nas ocorrências pronominais do acusativo da 3ª pessoa que o elemento popular brasílico representa quase sempre pelos pronomes ele e ela e raramente por o e a.

Mas outras incorreções pinturescamente características do falar plebeu foram conservadas fielmente, bem como o modo e o tom das narrativas.

Se não procedêssemos assim não faríamos trabalho propriamente folclórico, ficaria completamente burlado o nosso intuito.²⁰

Esse resultado concreto do registro escrito de narrativas orais se explica, no caso dos pioneiros, por limitações de ordem tecnológica, hoje totalmente superadas pelo advento dos gravadores, das videofilmadoras, dos *transcribers* e, sobretudo, pelos avanços da Lingüística, em especial a Fonética, a Fonologia e a Sociolingüística, e os programas de microcomputadores para estudos dos sons da fala, que garantem ao pesquisador a possibilidade de registros cada vez mais próximos da oralidade. Entretanto, os avanços da Ciência e da Tecnologia não foram ainda suficientes para solucionar todos os problemas inerentes ao processo de escrita da oralidade, e a matéria continua complexa e até mesmo polêmica, constituindo-se ela própria, para os pesquisadores contemporâneos, objeto de estudos e debates.

Assim é que, mais de um século após a publicação dos *Contos populares do Brasil* de Sílvio Romero, durante o IX Encontro Nacional da ANPOLL, realizado em Caxambu (MG), em 1994, reuniram-se pesquisadores da expressão oral do português do Brasil, para discutir, a partir de abordagens diversas, os métodos de transcrição aplicados ao material lingüístico de suas pesquisas. A coordenadora da sessão, Profa. Maria del Rosário S. Albán, na apresentação dos textos, nos *Anais*, constata o aspecto polêmico da questão, através do número de intervenções

²⁰ GOMES. *Contos populares brasileiros*. 2. ed., p. 11.

feitas após as comunicações, as críticas e as soluções sugeridas e argumentadas no debate. Conclui que a escolha do método de transcrição é regida sobretudo pelos objetivos específicos de cada pesquisa, pesando também nessa escolha o contexto histórico-geográfico em que se dá a investigação e, é claro, a tradição científica de cada grupo.

As pesquisas interessadas no conto oral distinguem-se daquelas dirigidas para a descrição e análise da fala espontânea, desde os critérios de seleção dos contadores/falantes a ser entrevistados. Se os lingüistas muitas vezes descartam os idosos, sobretudo da classe popular, em função dos problemas de dicção decorrentes das perdas nas arcadas dentárias – o que resulta em gravações de baixa qualidade do ponto de vista da percepção dos fenômenos fonéticos –, os estudiosos da literatura darão preferência a eles, enquanto principais detentores do saber tradicional manifestado no hábito de contar histórias, em processo de desaparecimento entre as novas gerações. Os lingüistas priorizam, nas condições de gravação, os aspectos acústicos; os pesquisadores de literatura, a naturalidade das performances.

Uns e outros, entretanto, unem-se, hoje, numa postura intermediária entre a ingenuidade dos primeiros folcloristas – que, mesmo diante da inexistência de instrumental científico adequado, insistiam na proposta de transcrições fiéis à narração oral – e o tecnicismo dos primeiros dialetólogos – que, não dispendo ainda de equipamentos adequados ao registro da fala, lançavam mão das notações fonéticas, gerando uma escrita inacessível aos leitores não-especializados. O que parece unir os pesquisadores da Lingüística e da Literatura interessados atualmente nos estudos da oralidade é a constatação da prevalência do registro sonoro sobre o escrito, qualquer que seja o método utilizado na transcrição. Veja-se, a propósito, a observação de D. Callou, coordenador da equipe de pesquisadores responsáveis, no Rio de Janeiro, pelo Projeto de Estudo da Norma Urbana Culta:

[...] para uma análise lingüística nenhuma transcrição satisfaz integralmente, sendo indispensável a audição do registro sonoro, se quisermos garantir uma descrição rigorosa, em qualquer nível do *corpus* oral.²¹

Veja-se, ainda, a perspectiva de Maria del Rosário S. Albán, pesquisadora do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular, desenvolvido na UFBA:

²¹ CALLOU, D. (Org.) A linguagem falada culta na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico da UFRJ, 1991. p. 10. Apud MOTA. A transcrição do corpus do projeto NURC, p. 1414.

o suporte físico do papel tem contribuído para a “permanência da voz”, como gosta de dizer o medievalista Paul Zumthor, mas, por outro lado, nem a representação escrita nem a icônica conseguem aprisionar a voz. Ao contrário, renovam-na continuamente, emprestam-lhe novas cores, novas perspectivas, abrem-lhe novos caminhos, que cada contador/cantador sabe traçar com sua percepção de co-autor dessa produção oral.²²

Cientes, portanto, da impossibilidade de uma escrita absolutamente fiel à fala, os pesquisadores participantes do Fórum Inter-GT: A Escrita da Oralidade cedem espaço em seus trabalhos para um cuidado com a legibilidade das transcrições (por pesquisadores de outras áreas do conhecimento, por programas de informática, ou até mesmo por leitores comuns), o que os leva a uma opção consensual pelos princípios ortográficos vigentes para o português como linha mestra das diversas alternativas metodológicas. Abrem mão, assim (em maior ou menor grau, de acordo com os objetivos de cada pesquisa), do registro de características específicas da elocução oral – como a entonação, o timbre ou realizações morfofonêmicas generalizadas na fala brasileira –, assumindo “a transcrição grafemática [...] como uma versão, distinta da oral, que poderia servir de guia aos estudiosos, sem, contudo, substituir ou dispensar a audição dos registros magnetofônicos”.²³ Entende-se aqui a transcrição grafemática como uma escrita que busca o entendimento, na leitura, pelos traços visuais, gráficos, das palavras.²⁴

O princípio da fidelidade, da autenticidade, ao que parece, dá lugar ao princípio comunicacional, interacional, da legibilidade. No que diz respeito especificamente à transcrição de textos poéticos, podemos ainda entrever, na opção pela convenção ortográfica, a atuação de outro princípio: o da legitimidade. Em outras palavras, os contos orais nem sempre são recebidos e respeitados como literatura – definida em nossa cultura ocidental como arte verbal escrita por excelência. Em função desse conceito (ou preconceito), os estudiosos se deparam com a necessidade de transformar, através da transcodificação, o que talvez se pudesse qualificar

²² ALBÁN. A transcrição do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP, p. 1406.

²³ MOTA. A transcrição do *corpus* do Projeto NURC, p. 1413.

²⁴ O termo *grafema* “designa os símbolos gráficos unos, constituídos por traços gráficos distintivos, que nos permitem entender visualmente as palavras na língua escrita, da mesma sorte que os fonemas nos permitem entendê-las, auditivamente na língua oral.” CÂMARA JR. *Dicionário de Linguística e Gramática*, p. 128.

como artesanato da palavra oral em arte da escrita. Não seria significativa, a esse propósito, a resistência aos neologismos *oratura* e *oralitura*?

Se por um lado os pesquisadores admitem e mesmo recomendam a homogeneização da grafia das palavras (a “correção ortográfica”, ainda que não lhe dêem esse nome), por outro condenam os registros escritos que fazem alterações na sintaxe ou no vocabulário do conto oral. Aí, nesses dois níveis lingüísticos, estaria para eles a “espontaneidade”, a “inocência” da narração em performance. Camara Cascudo reprovava o “disfarce literário” com que, segundo ele, era apresentado em livros o conto oral popular:

Quem o ouve, aproveita o tema para uma reelaboração intelectual, usando vestido literário novo e bonito aos olhos dos leitores. Essa rework é uma deturpação, afastando o tema do quadro real do folclore pela impossibilidade de verificar até onde foi a colaboração estética do coligido. A simples, honesta e pura exibição do conto é o indispensável para o estudo demopsicológico.²⁵

Os escritores, especialmente, são em geral criticados por “estilizar” a narrativa oral. A coletânea de *Contos gauchescos e lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, por exemplo, é severamente criticada por Basílio de Magalhães, que a coloca entre os “opúsculos em que quasi nada se encontra de matéria prima do nosso folclore”, pois, segundo o crítico, “encerra somente três lendas gaúchas, estilizadas pelo autor”.²⁶ À visão científica (cientificista?) interessa sobretudo o aspecto antropológico dos contos orais – designados ainda hoje *etnotextos* – lidos como fontes de informação sobre costumes, crenças e pensamentos de grupos culturais minoritários; os aspectos poéticos, estéticos, não devem ser cultivados na documentação, nem mesmo na observação. Assim é que, no ensaio sobre o “Conto Popular” publicado em 1879 na *Gazeta do Norte*, a propósito do livro *O selvagem*, de Couto de Magalhães, editado três anos antes, José Veríssimo comenta, questionando o valor poético das narrativas indígenas e exaltando seu valor antropológico:

Não nos parece justa a comparação que faz o ilustre etnólogo desses produtos literários (?) do selvagem brasileiro com as fábulas de Esopo e de Fedro.

[...] parece-nos que esses mitos, se sob o ponto de vista literário são inferiores e muito aos poemas, debaixo do ponto de vista antropológico são mais

²⁵ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 242.

²⁶ MAGALHÃES. *O folk-lore no Brasil*, p. 25.

importantes, por serem um dos mais antigos vestígios que restam hoje do pensamento primitivo. Isto só bastava para torná-los notáveis e dignos do estudo dos mais ilustres sábios.²⁷

Mais de um século depois, no Encontro Intermediário do GT de *Literatura Oral e Popular* da ANPOLL, realizado em São Paulo, em 1997, no debate que se seguiu à mesa-redonda sobre Variância, Mobilidade e Práticas de Reprodução, a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos – responsável pela introdução e pelo desenvolvimento da pesquisa sobre a literatura oral na pós-graduação da UFPB – contesta com veemência a designação *literatura* aplicada às narrativas indígenas pela pesquisadora Maria Inês de Almeida, da UFMG, em sua apresentação sobre as edições da Escola Indígena de Minas Gerais. A literatura é ainda concebida como constituída unicamente de textos da tradição escrita (como se a arte verbal pudesse prescindir da voz), produzidos por autor individual, designado *escritor*, que, este sim possui estilo.

Se, no entanto, partimos do sentido etimológico da palavra *estilo* – “instrumento usado pelos antigos para escrever sobre tábuas enceradas ou placas de cerâmica” e posteriormente a própria “escrita”, “maneira de escrever” – que está na base do verbo *estilizar*, podemos concluir que escrever é estilizar. Em outras palavras: sempre que alguém escreve um texto, imprime nele um estilo – pessoal ou coletivo. Determina para o texto até mesmo uma forma (outra) de recepção. Esse passeio etimológico evidencia o aspecto tecnológico da escrita, no momento em que se toma para significar o ato, o processo de inscrição em letra, a palavra que designa o instrumento, a ferramenta utilizada nesse processo. Proponho estender o passeio ao campo semântico, ou melhor, à semiosfera da voz. Aristóteles denominou *léxis* “dicção”, “maneira de dizer”, à habilidade dos poetas e oradores em articular a linguagem verbal (e gestual?), de modo a seduzir o ouvinte. Os folcloristas, e mesmo os pesquisadores que os sucedem na linha histórica do pensamento científico sobre as artes da voz, buscam o registro escrito da fala, de algum modo tentando sempre compreendê-la como língua, sistema, organização. Aos escritores (e, hoje, alguns ensaístas ligados à pesquisa universitária e sensíveis à poesia e à pluralidade de linguagens presentes na performance oral) tem cabido, historicamente, o papel de se deixar encantar pela dicção dos narradores, pelo

²⁷ VERÍSSIMO. O conto popular. In: SALLES. *II jornada do conto popular* – narrador: José Veríssimo, p. 21, 22.

modo de contar. A eles tem cabido o papel de estilizar, para criar a escrita de uma dicção, inscrever sobre páginas de papel uma cena de interlocução, sedução.

Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria

Quem registra (traduz) um texto oral, em qualquer meio de comunicação (oralidade mediatizada pela imprensa, pelo cinema, pelo vídeo, pela fonografia), é o dono da voz? A autoria coletiva (o autor legião) passa ao largo dos direitos autorais? A fixação formal através de suportes tecnológicos não define a literatura como um produto cultural dependente do poder sobre os meios de reprodução? Essas são algumas questões que se colocam no processo de edição de contos orais. Mcluhan nos lembra que,

Sob as condições do manuscrito, o papel de um autor era tão vago e incerto quanto o de um menestrel [intérprete, como o contador]. Daí que a expressão própria fosse de pouco interesse. A tipografia inaugurou um meio que possibilitou falar alto e bom som ao próprio mundo, como antes fora possível circunavegar o mundo dos livros devidamente enclausurado no mundo pluralístico das celas monásticas. A audácia dos tipos criou a audácia da expressão.²⁸

No ensaio “O que é um autor?”, Foucault associa o surgimento da figura do autor no Ocidente a um movimento no sentido da individualização na história da humanidade:

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra.²⁹

[...] o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente

²⁸ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 203.

²⁹ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 33.

consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.³⁰

Mas, antes desse tempo, desse movimento de individualização, os textos eram apresentados e percebidos como coletivos, e sua valorização se fundamentava no critério de antigüidade:

Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos ‘literários’ (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antigüidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente.³¹

A individualização, para Mcluhan, é a mensagem da tipografia. O meio impresso é um “meio quente”, isto é, “prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’”, não deixando muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência; ao contrário de um “meio frio”, como a fala, “de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte”.³²

Um meio frio como os caracteres escritos hieroglíficos ou ideográficos atua de modo muito diferente daquele de um meio quente e explosivo como o do alfabeto fonético. Quando elevado a um alto grau de intensidade visual abstrata, o alfabeto se transforma em tipografia. A palavra impressa, graças à sua intensidade especializada, quebrou os elos das corporações e mosteiros medievais, criando formas de empresas e de monopólios extremamente individualistas. [...] o papel é um meio quente, que serve para unificar os espaços horizontalmente, seja nos impérios do entretenimento, seja nos impérios políticos.³³

É preciso observar que essas relações entre o coletivo e a antigüidade, o individual e a autoria de um texto não se verificam apenas na linha do tempo, como sugere o ensaio de Foucault. No mundo contemporâneo, especialmente nos países em desenvolvimento, encontramos as duas condições discursivas convivendo muitas vezes também no mesmo espaço geográfico. O que parece determinar a diferença

³⁰ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 45.

³¹ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 48.

³² MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 38.

³³ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 39.

entre esses dois modos de ser discursivos é, como afirma McLuhan, o acesso aos meios de comunicação – aqui, particularmente, o acesso ao meio impresso.

Porque, se antes do impresso as criações da arte verbal, das religiões e da ciência prescindiam da função autor, hoje, ainda que imerso no mundo tipográfico, da individualidade autoral, o próprio Foucault admite a possibilidade de uma cultura do anonimato:

Olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência. Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio.³⁴

Nos livros da era da indústria eletroeletrônica e, mais ainda, nos produtos eletrônicos da era da informática – fitas, discos, filmes, CDs, CD-ROMs – a autoria, parece-me, tende novamente a se coletivizar, pois se reconhece, no invólucro (capa, encarte), o trabalho de uma equipe, ainda que os nomes se organizem segundo uma hierarquia que dá destaque aos criadores, deixando em segundo plano os técnicos. O advento da tecnologia da informática colocou em questão a função da autoria, uma vez que as criações processadas em meio eletrônico, em especial em ambiente de rede, trabalham conceitos essencialmente distintos daqueles do universo da escrita alfabética, linear, hierárquica e monológica por excelência. Proporcionando ao usuário-interlocutor a interação participativa, produtiva, com as diversas formas de linguagem, os produtos multimídia do fim de século XX destituem os ideais de originalidade subjetiva e individualista que orientam as criações do universo do impresso (especialmente da escrita literária). É interessante observar que a “morte do autor” será proclamada pelos estruturalistas exatamente no momento do grande desenvolvimento da informática.³⁵

De qualquer modo, em geral encontramos em destaque nas capas dos produtos eletroeletrônicos, no espaço autoral, o contador ou *performer*, ausente na grande maioria das edições em livro. No CD-ROM *Le petit poucet*, por exemplo (que comentarei adiante, no capítulo sobre a tecnologia virtual), o texto de Charles

³⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 70.

³⁵ O ensaio de Barthes que leva esse título saiu pela primeira vez, na França, em 1968.

Perrault partilha o espaço autoral com as gravuras de Gustave Doré e a realização e direção artística de Jean-Yves Corre. Note-se que, no caso, o escritor, que detém a autoria desde o primeiro registro impresso de narrativas que, até a primeira edição, pertenciam ao domínio público da oralidade (e passado tempo suficiente de sua morte para que seus herdeiros já não façam jus aos direitos autorais), compartilha o espaço autoral num produto em que o texto, já sendo compreendido como hipertexto, concebe o verbal integrado ao icônico, de tal forma que a própria escrita das palavras é tratada como imagem, e as imagens verbais, atualizadas em linguagens visuais como a gravura, a fotografia e o cinema. Em outras palavras: não se trata mais do texto escrito por Charles Perrault, mas do hipertexto produzido por uma equipe liderada por três criadores – Perrault, Doré, Corre – e da qual fazem parte atores, *videomakers*, desenhistas, maquiadores. “De volta ao futuro”, esse hipertexto está mais próximo da semiose da narrativa oral em performance do que o conto publicado em livro.

Quem, afinal, é o autor do conto oral? Fala-se em autoria coletiva, ou autor legião, na medida em que os textos são passados anonimamente de uma geração a outra, ainda que cada contador lhes acrescente seu estilo (dicção?) pessoal e as marcas de seu contexto sociocultural. O contador, portanto, figura sempre como intérprete, e a função da autoria é atribuída a abstrações como a tradição, a coletividade, o povo, não se cogitando a identificação de um autor individual (hoje não se cogita nem mesmo a identificação de uma origem cultural dos contos, pretendida pelos folcloristas até as primeiras décadas do século XX). Em 1929, Jakobson escreve sobre “O folclore como forma específica de criação” – e nessa forma ele identifica a tradição e a reprodução como valores mais fortes do que a criação individual:

Suponhamos que um membro de uma comunidade tenha composto uma obra pessoal. Se esta obra oral se revela, por uma ou outra razão, inaceitável para a comunidade, se todos os outros membros da comunidade não se apropriarem dela, ela será fadada a desaparecer. Apenas a transcrição eventual de um compilador pode salvá-la, fazendo-a passar do domínio da poesia oral para o da literatura.³⁶

³⁶ JAKOBSON. *Questions de poétique*, p. 60. Tradução minha, a partir da tradução francesa: “Supposons qu’un membre d’une communauté ait composé une oeuvre personnelle. Si cette oeuvre orale se révélait, pour une raison ou une autre, inacceptable pour la communauté, si tous les autres membres de la communauté ne se l’appropriaient pas, elle serait vouée à disparaître. Seule, la transcription fortuite d’un compilateur peut la sauver, en la faisant passer du domaine de la poésie orale à celui de la littérature.”

Na transcrição (em especial nas coletas mais recentes, de orientação lingüístico-antropológica, para as quais o registro das fontes orais é imprescindível), a ausência do corpo do contador é suprida por seu nome, muitas vezes seguido de pequena identificação biográfica (localidade onde vive, idade). A explicitação do nome do contador, entretanto, parece-me antes um índice do rigor científico do que do seu reconhecimento como autor, uma vez que, com raríssimas exceções, creio, isso não lhe tem garantido os direitos autorais, nos casos de publicação em livro. Esses direitos, bem como os méritos literários, acabam por ficar nas mãos dos responsáveis pela transcrição (ou pela tradução interlingual, quando se trata de publicação em língua diferente daquela em que os textos foram coletados). Assim é que o mundo inteiro conhece grande parte dos contos maravilhosos tradicionais como “contos de Perrault” ou “contos de Grimm”.

Houve no Brasil duas tentativas de regulamentação dos direitos autorais da arte verbal oral popular. Nos dois casos, defende-se o *domínio público* contra a particularização (entendida como “apropriação ilícita”), e mesmo contra uma adaptação comercial, interpretada como um “desvio moral”, uma infidelidade. Não se cogita da atribuição de direitos autorais a um indivíduo, um contador de histórias, por exemplo.

A partir da constatação de que, na oralidade, o próprio criador não se designa *autor*, não reivindica para si a propriedade de um texto, os folcloristas entendem o anonimato como um dos critérios definidores do folclore. De acordo com essa linha de raciocínio, Edison Carneiro, Bráulio Nascimento e Aloysio de Alencar Pinto³⁷ encaminharam à Comissão de Estudos Legislativos do Ministério da Justiça, em outubro de 1967, quando estava em elaboração o projeto de código do direito autoral, um documento reivindicando a inclusão de um título relativo à defesa da “cultura tradicional brasileira”.

Não se pretende impedir que os escritores e compositores se nutram nessa fonte, mas é preciso esperar que a lei proíba que, através de um simples registro formal, qualquer um se aproprie do folclore e entrave assim sua utilização por outros [...]. E a lei faria muito em favor da cultura tradicional se obrigasse o utilizador a indicar o caráter folclórico do material de base.³⁸

³⁷ À época, respectivamente: membro do Conselho Nacional do Folclore, antigo secretário da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e membro do Conselho da Música Popular.

³⁸ CHAVES. *Le folklore brésilien et sa protection*, p. 110. Em francês: “On ne désire pas empêcher que les écrivains et les compositeurs s’abreuvent à cette source, mais il faut espérer que la loi

De acordo com a reivindicação de 1967, os direitos autorais dos “temas e motivos literários e musicais do domínio público tradicional” seriam atribuídos à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão público dedicado à pesquisa e divulgação da cultura popular. A proposta não foi acatada na Lei 5988, e, em abril de 1974, o deputado e poeta J. G. de Araújo Jorge apresentou ao Congresso Nacional o projeto de lei nº 1921, que pretendia preservar “a inspiração e a beleza de tantas criações anônimas que exprimem a sensibilidade e o espírito criativo do povo brasileiro”, proibindo a adaptação de músicas e canções da tradição popular para fins comerciais.³⁹ O projeto de lei recebeu parecer favorável da Comissão das Comunicações, que, no entanto, sugeriu alterações no texto, atribuindo à Divisão da Censura e dos Divertimentos Públicos do Departamento de Polícia Federal a fiscalização dos usos das composições musicais anônimas. A Comissão da Educação e Cultura contestou o âmbito do projeto de lei, restrito às composições musicais, e o rejeitou por unanimidade.⁴⁰ Em 1980, Antonio Chaves, então Presidente do Instituto Interamericano do Direito Autoral – IIDA – lamenta, ao final de seu artigo sobre a proteção do folclore brasileiro, que se tenha perdido a oportunidade de iniciar um caminho rumo à solução de um problema que ele considera da maior relevância. No início do ano 2000, as criações da arte verbal de tradição oral continuam sem a proteção da lei. Mas, se a lei não pôde enquadrá-las, talvez elas venham a servir de modelo para as flexibilizações que já se fazem necessárias na Lei dos Direitos Autorais, diante das mídias eletrônicas, em especial a internet.

Paralelamente às tentativas de ordem pragmática, relativas à regulamentação de direitos, podemos entrever soluções no nível simbólico, em diversas experiências de inscrição da voz na página impressa, realizadas, ao longo da história, por escritores sensíveis à poesia da oralidade. Cientes, como Barthes,⁴¹ de que a luta contra as limitações impostas pela língua se dá antes de tudo no seio da própria língua, vários de nossos escritores, em especial os românticos e os modernistas, dedicaram-se ao trabalho de inscrever na literatura escrita as histórias e a

interdise que, par un simple enregistrement formel, les uns et les autres s'approprient du folklore et entravent ainsi son utilisation par d'autres [...]. Et la loi ferait beaucoup en faveur de la culture traditionnelle si elle obligeait l'utilisateur à indiquer le caractère folklorique du matériel de base.” A tradução é minha.

³⁹ CHAVES. Le folklore brésilien et sa protection, p. 111. Em francês: “l’inspiration et la beauté de tant de créations anonymes qui expriment la sensibilité et l’esprit créatif du peuple brésilien.”

⁴⁰ Cf. CHAVES. Le folklore brésilien et sa protection, p. 112.

⁴¹ BARTHES. Aula.

fala do povo. Essa inscrição da oralidade na literatura dá-se especialmente (e significativamente) nos espaços dos diálogos. Alguns poucos escritores radicalizaram o uso do discurso oral popular em sua literatura, como Valdomiro Silveira em *Leréias*, livro de contos em que o escritor dá a palavra aos personagens, compartilhando com eles a autoria, desde o subtítulo: “histórias contadas por eles mesmos”. Mas a linguagem da voz é de tal forma diversa da linguagem escrita que os escritores, não encontrando referência segura para proceder ao seu registro, vivem, de modo geral, o que o sociolinguísta brasileiro Dino Preti chamou de “cem anos de indecisão”.⁴²

Apesar das sérias dificuldades enfrentadas no processo de transposição de um conto (ou mesmo de pequenos enunciados) da oralidade para a escrita, podemos dizer, com Dino Preti, que, com exceção talvez do Classicismo, “que formou verdadeira ilha de preconceito contra o oralismo no estilo literário, todas as demais épocas revelaram escritores atentos à língua falada, aproveitando-a quer em nível de diálogo de suas personagens, quer em nível de narração”.⁴³

No Brasil, a questão das possibilidades do uso literário da língua oral surge de modo decisivo com os escritores românticos, ressurgindo com maior força entre os modernistas, que desenvolveram uma linguagem radicalmente distinta dos padrões cultos europeus, na tentativa de inscrever na literatura a “língua brasileira”, postura já defendida por José de Alencar no século XIX: “Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo havemos de falar-lhe em sua língua, com termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e os sentimentos.”⁴⁴ Note-se aqui o uso do verbo *falar* para se referir à comunicação entre o escritor e seus leitores.

No ensaio “A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão”, que venho citando aqui, Dino Preti considera fracassada, entre os modernistas, a tentativa de escrever na língua do povo:

Os autores se preocuparam mais do que nunca com os problemas da transcrição da língua falada nos diálogos, enveredando comumente pela ortografia fonética e utilizando vários recursos gráficos, na tentativa de visualizar melhor a altura da voz na frase, os alongamentos na pronúncia de certos fonemas. [...]

⁴² PRETI. *A gíria e outros temas*, cap. 8, p. 103-126: A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão.

⁴³ PRETI. *A gíria e outros temas*, p. 104.

⁴⁴ ALENCAR apud CALÇADA. *O escritor enfrenta a língua*, p. 17.

Mas, apesar de perseguirem a idéia de uma 'escrita natural', os modernistas tiveram dificuldades em identificar-se com a linguagem popular, e seu aristocratismos impediu-lhes mesmo uma aproximação maior com o povo.⁴⁵

Dino Preti prossegue suas reflexões, afirmando que o romance regionalista da década de 1930, especialmente com José Lins do Rego e Graciliano Ramos, “talvez tenha trazido para a literatura brasileira as primeiras contribuições decisivas” do processo de empatia entre a língua culta literária e a língua oral popular, “chegando-se a um resultado que, sem ser rigorosamente oral, se servia artisticamente dos recursos dessa modalidade da língua”.⁴⁶ Finalmente, o pesquisador afirma a crescente aceitação da língua popular na literatura brasileira, verificada a partir da expansão dos meios de comunicação de massa ocorrida nos anos 1950 e 1960, o que de alguma forma, ele considera lamentável:

A perda desse preconceito contra a oralidade na literatura já se pode sentir, na medida em que observamos, em nossos dias, o crescente e lamentável desprestígio dos clássicos junto ao público leitor comum e o surpreendente êxito da ficção urbana de fundo oral.⁴⁷

Como se pode depreender da leitura desse ensaio, as questões suscitadas pelas relações entre a língua oral e a literatura impressa certamente não se restringem ao âmbito da Lingüística, ainda que em seu ramo sociológico, qual seja, a Sociolingüística. Se “o texto quer dizer muito mais e compreende desde a parte física de sua emissão até o espaço material e corpóreo de sua realização íntegra e de sua acolhida”, como nos lembra Jerusa Pires Ferreira,⁴⁸ há aspectos do problema que abordagens formalistas não são capazes de recobrir. Por que a dificuldade, entre os escritores, de identificação com a linguagem popular? Por que os intelectuais (no plural, sim, pois Preti certamente não está só) consideram lamentável o crescente desprestígio dos clássicos entre os leitores contemporâneos e surpreendente o sucesso da narrativa de ficção fundada na oralidade?

Sob esse ângulo, podemos refletir sobre a passagem da oralidade para a escrita como uma questão de mercado, ou, em termos marxistas, de divisão social do trabalho: cabe às classes populares contar histórias à beira do fogão a lenha, nos quintais, nas feiras, nos mercados; cabe às classes privilegiadas, instruídas pela

⁴⁵ PRETI. *A gíria e outros temas*, p. 114.

⁴⁶ PRETI. *A gíria e outros temas*, p. 116-117.

⁴⁷ PRETI. *A gíria e outros temas*, p. 123-124.

⁴⁸ FERREIRA. *A letra e a voz de Paul Zumthor*, p. 287.

educação formal, escrever contos, editá-los em livros, lê-los. Mesmo em nossos dias, após a decantada democratização da educação, com grande redução do número de analfabetos no País, a literatura *stricto sensu* ainda não é acessível às classes populares. Por quê? As reflexões sobre a educação no Brasil, na área da linguagem, levam-nos a constatar que a escola alfabetiza (ou seja, proporciona aos estudantes as condições básicas necessárias para a decodificação da escrita), mas não forma leitores e, muito menos, escritores, entendidos aqui como autores – sujeitos da linguagem escrita, capazes de produzir sentidos a partir da inter-relação com a escritura do outro e com a sua própria. Uma guinada nessa situação implica necessariamente proporcionar às classes populares o acesso aos meios tecnológicos de reprodução da linguagem, o que, certamente, resultaria na publicação de textos em outras variedades de língua, para além da chamada norma culta; na utilização de novos suportes e ambientes, para além do impresso;⁴⁹ e na ascensão dos criadores anônimos à condição de autor, bem mais além da condição de informante ou portador de folclore.

De qualquer forma, parece ser consensual entre escritores e pesquisadores a idéia de que o conto oral é anônimo por natureza: os contadores (assim como os cantadores, no caso da poesia em versos) interpretam a tradição oral – contam as histórias (ou cantam as canções) que ouviram de seus antepassados. Mas é esclarecedor lembrar que a literatura escrita, autoral, tem suas origens na oralidade e no anonimato, seu valor estando, então, na cultura oral, garantido tão-somente pela antigüidade. Os primeiros livros, manuscritos, reproduziam a fala, apresentando o texto de forma linear e contínua, sem interrupções, sem espaços em branco. Com o advento da imprensa, os livros passam a adquirir nova forma, distanciando-se do modelo oral de texto. O autor aparece, inicialmente no colofão, junto ao impressor, e logo em seguida na página de rosto. “A passagem do modelo linear e oral do manuscrito para o modelo espacial e visual do texto impresso vai determinar mudanças profundas nas relações entre o sujeito e o objeto da escrita, o autor e o livro.”⁵⁰ Assim,

No século XVII ou no XVIII [...] os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de

⁴⁹ Note-se que isso já ocorre em larga medida com os CDs de música popular brasileira, em que se gravam canções em diversas variedades lingüísticas, cujas letras, em muitos casos, são impressas nos encartes.

⁵⁰ MUZZI. Os ensaios de Montaigne ou a escrita nômade, p. 93.

poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe conferirmos, o estatuto ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondermos a estas questões.⁵¹

Os livros impressos passam a dispor, então, de um espaço intermediário entre texto e contexto – “a perigrafia ou o paratexto, onde se alojam instâncias textuais mediadoras encarregadas de definir e impor critérios de receptibilidade do texto”.⁵² Além do nome do autor e do título, compõem esse espaço o nome do editor, a epígrafe, a dedicatória, os agradecimentos, o prefácio, as notas. Todo um “paramento” que prepara e cerca a leitura, sinalizando-a com referências e valores e distanciando radical e definitivamente a escrita da oralidade.

Em nossos dias, podemos afirmar que, além dos paratextos que integram o corpo físico do livro, a literatura impressa conta com a mediação dos meios de comunicação de massa (multimídia, em conseqüência do avanço tecnológico), os quais são hoje, sem dúvida, os maiores responsáveis pela formação das preferências literárias do público leitor. Ao lado dessa “parafernália da cultura impressa”, sobrevive (timidamente) a literatura oral, em redutos populares, nas zonas rurais, em pequenos grupos formados à beira do fogo, ou em torno de uma viola, nas feiras de alimentos e artesanato.

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma [...].⁵³

Talvez seja tempo de nos perguntar por que a arte verbal popular, tendo a atuação da escola alcançado o interior dos Estados, ampliando consideravelmente o número de alfabetizados no País, e tendo a indústria editorial brasileira se desenvolvido enormemente nos últimos anos, não alcançou ainda o *status* de literatura impressa. Se, no campo do verso, o cordel e a canção garantiram à arte da voz um espaço de reprodução industrial (ou artesanal, no caso dos folhetos do Nordeste), no universo do conto são ainda extremamente tímidas as experiências de edição.

⁵¹ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 49.

⁵² MUZZI. Os ensaios de Montaigne ou a escrita nômade, p. 94.

⁵³ FOUCAULT, *O que é um autor?*, p. 68-69.

Pois, mesmo que não se considere pequeno o número de títulos publicados no campo do conto oral popular,⁵⁴ é muito significativo que até hoje (com uma exceção apenas) os contos não sejam escritos pelos próprios contadores, mantendo-se, ainda, a fragmentação dos papéis do contador, oral, e do contista, escritor, homem das letras. Com exceção de Mestre Didi – o contador-escritor baiano – o autor, nas edições brasileiras de contos orais, é sempre o coletador, uma espécie de escriba, ou, para usar as palavras de Barthes, um *escrevente* e não um *escritor*. A obra desses autores é científica – constituindo-se da recolha, transcrição (que em geral se quer “autêntica”, “fiel”) e análise dos contos – e não poética.

Entendo que a publicação de textos escritos a partir da oralidade, em que se buscasse a ênfase nos aspectos estéticos das formas, além de promover a inscrição da arte verbal oral popular no universo da literatura impressa, e de oferecer uma resposta, ainda que parcial, à “urgência da sistematização histórica da nossa literatura popular”, reivindicada por Jerusa Pires Ferreira,⁵⁵ também atenderia a uma demanda do público leitor semi-alfabetizado ou mesmo alfabetizado, mas sem hábito de leitura (para quem o mercado livreiro, parece-me, não oferece publicações adequadas); utilizados na escola, esses textos sem dúvida facilitariam o aprendizado da escrita por estudantes provenientes das classes populares. O trabalho de tradução intralingual e recriação que pode ser desenvolvido com esse material textual poderia significar um passo em direção à democracia lingüística, à paz cultural vislumbrada por Roland Barthes.⁵⁶

Literatura, texto, escritura: poesia

Afanasiev, na Rússia, os Irmãos Grimm, na Alemanha, Charles Perrault, na França, Asbjørnsen e Moe, na Noruega, Ítalo Calvino, na Itália, Sílvio Romero, Aluísio de Almeida, Câmara Cascudo e tantos outros no Brasil, empenharam-se na inscrição e divulgação de narrativas orais populares, organizando-as e imprimindo-as em livro (e em revistas). A partir da iniciativa desses pesquisadores e escritores, diversas histórias da tradição oral passaram a ser também lidas, nas escolas ou em família. Da narrativa oral, entretanto, muitas dessas edições

⁵⁴ Em torno de 100 títulos, dos quais 58 com contos de encantamento.

⁵⁵ FERREIRA. A letra e a voz de Paul Zumthor, p. 293.

⁵⁶ Cf. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 105-109.

conservam apenas a macroestrutura (seqüência narrativa, esquema geral de personagens e cenários), ou seja, o enredo, ficando a forma submetida à normalização homogeneizante da escrita. Trata-se apenas da grande distância que separa, em nossos dias, a oralidade da escrita?

Ora, a palavra oral se constrói em situação⁵⁷ e, simultaneamente, com o fluir do pensamento, sendo, evidentemente, por isso, menos arquitetada e menos precisa que a palavra escrita, refletida e passível de reformulação. Em consequência, seu aproveitamento, para fins literários, acarreta certas dificuldades de acomodação.⁵⁸

As dificuldades mais freqüentemente apontadas são as de ordem gráfica, ou seja, aquelas geradas pela falta de correspondência entre letras e fonemas, ou entre as pausas e entonações da fala e os sinais de pontuação da escrita. Essas dificuldades parecem agravar-se quando à variável oralidade se associa a variável regionalidade, colocando em risco a legibilidade dos textos, ou, no mínimo, restringindo grandemente seu público leitor potencial.

De todo o modo, a transposição dos textos orais para o universo do impresso coloca sempre uma série de problemas, que, acredito, são mais claramente percebidos quando se trata de recolha de textos numa língua diferente da língua materna do pesquisador e do leitor potencial da publicação. Os pesquisadores europeus que vêm trabalhando com a tradução oral africana, por exemplo, já há algum tempo têm enfrentado as questões relativas à tradução, nesse caso entendida também no sentido mais comum de tradução interlingual. Veja-se a propósito a seguinte exposição do pesquisador francês Emilio Bonvini:

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

⁵⁷ BELLENGER. *L'expression orale*, p. 70.

⁵⁸ PINTO. *História da língua portuguesa: século XX*, p. 15.

ainda capaz de permitir a transferência da experiência do grupo diante da vida e da sobrevivência.⁵⁹

Outro francês com larga experiência de campo na África, Jean Derive, dedica um volume inteiro aos problemas suscitados pela coleta e tradução de contos orais.⁶⁰ E conclui que, “ao fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código”, e assim, as transposições exigidas pela passagem da oralidade para a escrita são fundamentalmente as mesmas, quer se trate de duas línguas e culturas diferentes, quer se permaneça nos limites de uma língua e de uma mesma cultura. Derive julga necessário dar ao leitor das publicações de contos orais acesso aos textos de partida, seja através da publicação de uma transcrição com tradução palavra por palavra, seja através da indicação sistemática de onde encontrar os documentos de referência (como gravações, transcrições e primeiras traduções). Embora reconhecendo um traço do etnocentrismo ocidental na escolha do livro como suporte para conservar as literaturas orais, Derive considera que “querer impedir esse processo agora seria uma atitude afinal de contas reacionária, voltada para uma espécie de passado mítico no qual nada poderia mudar”.⁶¹

Pois, no princípio, era a voz viva: *poïesis* era a palavra usada pelos gregos nos tempos da oralidade primária para designar a criação verbal, a arte de compor com a palavra, pela narração, pela declamação, pelo canto. Quando entraram no universo da escrita, adotando e adaptando as letras da escrita dos fenícios aos sons da língua grega, desenhado as vogais e assim criando o primeiro alfabeto, então os gregos começaram a compor com o recurso dessa tecnologia que lhes permitia registrar sobre um suporte material durável a voz do poeta. Inicialmente se escrevem

⁵⁹ BONVINI. *Textes oraux et texture orale dans Uanga (Feitiço) de Oscar Ribas*. p. 64. “Constituée de formes textuelles multiples, elle [la tradition orale] repose essentiellement sur une texture orale où forme et contenu sont en symbiose. La mise par écrit de ces textes ne doit pas détruire cette spécificité. Il est parfois nécessaire de les doubler du texte originel en langue africaine. Leur éventuelle insertion dans un texte écrit, tel qu’un roman, doit s’accompagner parallèlement de la mise en place du cadre profératif propre à chaque type de texte. C’est à cette condition que le texte ne paraîtra pas comme un document d’archives, dépassé parce que du passé, mais comme un support encore capable de permettre le transfert de l’expérience du groupe en vue de la vie et de la survie.” A tradução foi feita por mim.

⁶⁰ Cf. DERIVE. *Collecte et traduction des littératures orales: un exemple négro-africain: les contes ngbaka-ma’bo de RCA*.

⁶¹ Em francês: “vouloir empêcher ce processus maintenant serait une attitude finalement réactionnaire, tournée vers une espèce de passé mythique auquel il ne faudrait rien changer.” DERIVE. *Collecte et traduction des littératures orales*, p. 248. A tradução é minha.

aide-mémoires para orientar o artista na recuperação do texto memorizado; depois se vai desenvolvendo uma escrita não mais para ser oralizada (performatizada), mas para ser lida (a princípio em voz alta, por um *lector*, para um público ouvinte, e gradativamente em silêncio, e isoladamente, por um público leitor).

Nesse tempo em que a memória humana começa a partilhar espaço com os suportes materiais descobertos pela tecnologia para registro já não só dos bens materiais, mas também das idéias e emoções, surgem então as ancestrais das palavras *litteratura* – lat. *litteratura, de littera* “letra” – e *gramática* – gr. *grammatiké* (subentende-se *techné*), de *grámma* “letra”, “escrito”, “peso”. As palavras *litteratura* – “arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou em verso” e *grammatiké* (lat. *grammatica*) – “arte da gramática”, “arte da escrita” – surgem no latim e no grego para denominar duas formas de escrita: a primeira, resultado da criação artística, da qual se vai requerer, progressivamente, sobretudo a partir do século XVIII, o traço da originalidade, da individualidade, da autoria; a segunda, produto do pensamento analítico, classificatório, hierarquizante, buscará sempre o modelo da regularidade, da homogeneidade. A palavra *poesia* aos poucos terá seu uso restrito, passando a significar as composições em verso, para serem cantadas, declamadas ou lidas em silêncio.

Entretanto, alguns estudiosos das ciências da linguagem conservarão a amplitude de sentido do termo *poesia*, entendendo-a como uma “intenção do artista” ou “percepção do ouvinte-leitor”. Roman Jakobson, em seu estudo tão conhecido, na defesa das relações entre “Lingüística e Poética”, definiu a função poética da linguagem como “o pendor [...] para a *mensagem* como tal, o enfoque da mensagem por ela própria”.⁶² Paul Zumthor entende a poesia, para além do verso, como um discurso marcado, reconhecido socialmente como não-pragmático, um mais além dos discursos usuais:

O termo é indiferente: eu defendo a idéia de que existe um discurso marcado, socialmente reconhecível como tal, de modo imediato. A despeito de uma certa tendência atual, descarto o critério de qualidade, devido a sua grande imprecisão. É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social.⁶³

⁶² JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 127-128.

⁶³ Introdução à poesia oral, p. 40.

Destaco, nessas concepções de Jakobson e Zumthor, a ausência do autor como elemento definidor do texto diferenciado, marcado socialmente como distinto do discurso coloquial. O que faz a diferença entre essas abordagens – que no processo de comunicação enfatizam o texto (a mensagem) e o ouvinte-leitor (receptor) – e a colocação de Foucault sobre a crescente importância do autor na identificação do texto poético, está, exatamente, na consideração das manifestações da voz pelos dois primeiros e sua exclusão, pelo último. De fato, para Foucault, a performance está localizada num passado distante: “Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos “literários” [...] eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria [...]”⁶⁴ Tendo escolhido como objeto de suas reflexões sobre a autoria o texto dominante na civilização ocidental pós-imprensa – o livro, a obra impressa – Foucault acaba por excluir do universo literário as manifestações poéticas da voz. Partindo exatamente da observação da voz humana – em suas mais diversas realizações, pré e pós-tecnológicas –, Zumthor dedica um capítulo de sua *Introdução à poesia oral* a estudar “O Intérprete”; outro, “O Ouvinte” (ficando assim distribuídos os “Papéis e Funções” da “Performance”); e chega a forjar (a ferro e fogo?) o conceito de *obra vocal* (ou *obra oral*), ao qual dedica dois capítulos.

No uso comum da língua, a poesia é também compreendida como “encanto, graça, atrativo”, “aquilo que desperta o sentimento do belo”, “o que há de mais elevado e comovente nas pessoas ou nas coisas”. *Fascinação*, lembra-me Jerusa Pires Ferreira.⁶⁵

Quero recuperar aqui o sentido de “criação”, “composição”, que está presente na palavra *poesia* (independentemente de seu caráter coletivo ou individual), e assim opto por *poesia oral* em lugar de *literatura oral* para designar a arte verbal produzida pela voz, em prosa ou em verso. Ao lado de *poesia oral*, utilizo os termos *narrativa*, *conto* e *texto oral*. O conceito de texto aqui adotado é aquele que está em Barthes e que retira a arte verbal dos lugares instituídos pela economia da escrita – a obra, o autor. Fragmenta e democratiza a palavra, deixa-a livre para transitar por vários suportes, alça o leitor-ouvinte à condição de co-autor.⁶⁶ Designo como *texto*, portanto, não só o discurso verbal oral da performance narrativa (e, é claro, seus registros escritos), mas a própria performance, com todos os

⁶⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 48.

⁶⁵ Cf. FERREIRA. Os desafios da voz viva.

⁶⁶ Cf. também: TODOROV; DUCROT. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, p. 331-335.

seus componentes sógnicos, ou seja, em sua complexidade semiótica, que inclui na composição do texto, além da linguagem verbal, a linguagem dos gestos, sons, cheiros, temperaturas.

Nem fidelidade, nem traição: tradução, transcrição

O historiador inglês Havelock, considerado um dos fundadores do campo de estudos sobre as relações entre a oralidade e a escrita (ou letramento, como preferem alguns pesquisadores brasileiros),⁶⁷ situa o início desses estudos entre 1962 e 63, quando foram publicados quatro textos que punham em evidência a questão da oralidade: os livros *The Gutenberg galaxy*, de McLuhan, *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss, *Preface to Plato*, do próprio Havelock, e o artigo (hoje famoso) de Jack Goody e Ian Watt, “The Consequences of Literacy”. O aparecimento simultâneo desses quatro textos em quatro países diferentes (Canadá, França, Inglaterra e Estados Unidos), sem que houvesse comunicação entre seus autores, é comparado por Havelock a um “dique prestes a romper-se, liberando uma onda de atividades intelectuais” dirigidas à explicação da equação oralidade-escrita.⁶⁸

A proliferação de publicações dedicadas às relações entre oralidade e escrita, verificada a partir de meados dos anos de 1960, é organizada por Havelock segundo as disciplinas científicas em que se desenvolvem as pesquisas e a ênfase em um ou outro termo da equação. Entre os estudos que enfatizam a “metade oralista”, ele menciona os antropológicos, mais especificamente os da Antropologia Cultural, com destaque para Jack Goody (com o livro *The interface between the written and the oral*, de 1987), Ruth Finnegan (com *Oral poetry*, de 1977) e Alexander Luria (com *Cognitive development: its cultural and social foundations*) e referência aos pioneiros Malinowski, Jousse, Lévi-Strauss, Parry e Lord. No plano dos estudos da linguagem verbal, a Lingüística surge como a contrapartida da Filologia, enfatizando, em lugar da comparação de textos escritos, em busca das raízes comuns das línguas ocidentais, “a fonética que se esconde por trás das letras”.⁶⁹ No âmbito da Literatura Comparada, Havelock destaca o desconstrutivismo proposto

⁶⁷ Na minha avaliação, a dupla *oralidade e letramento* não é tão feliz como *orality and literacy*, opto por *oralidade e escrita*, entendendo a segunda como ‘processo’ e não apenas como ‘produto’.

⁶⁸ HAVELOCK. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna, p. 19.

⁶⁹ HAVELOCK. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna, p. 23.

por Derrida na França como “uma reação ou desconfiança com relação à palavra escrita enquanto tal”⁷⁰. Na Filosofia, especialmente na Filosofia da Linguagem, são mencionados Heidegger, Wittgenstein e Austin.

Nos anos oitenta, os termos *orality* e *oralism* ampliam seu campo semântico, aplicando-se a “sociedades inteiras que têm se valido da comunicação oral, dispensando o uso da escrita”. E são usados para identificar “um certo tipo de consciência, que se supõe ser criada pela oralidade ou que pode se expressar por meio dela”.⁷¹ Paul Zumthor (que, curiosamente, não é mencionado por Havelock nesse panorama dos estudos sobre a oralidade e a escrita), na sua *Introdução à poesia oral*, assume essa perspectiva teórica (a partir sobretudo das idéias de McLuhan – com a consideração de “certos matizes” nelas introduzidos por Walter Ong⁷² e por ele próprio): “da oralidade à escrita se opõem globalmente dois tipos de civilização”: uma, caracterizada pela relação direta entre a experiência e a memória – nela o tempo é circular e o espaço é nômade; outra, marcada pela “disjunção entre o pensamento e a ação”, concebe o tempo como linear e o espaço como cumulativo, fazendo predominar o individualismo e a burocracia.⁷³

Entre um universo e outro, Paul Zumthor faz ver um *continuum*, lembrando que os traços que opõem oralidade e escrita são apenas distinções de grau: “Em cada época, coexistem e colaboram homens da oralidade e homens da escrita.”⁷⁴ Pois, afinal, pergunta ele, o que é a escrita? “Megalitos, marcas de propriedade, máscaras africanas, tatuagens e tudo que amalharia um inventário de símbolos e de emblemas sociais: isto se encaixa nesta definição?”⁷⁵ Optando por defini-la como “todo sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua”,⁷⁶ propõe sintetizar as relações entre oralidade e escrita em quatro situações tipológicas: *oralidade primária (imediata ou pura)*, sem contato com a escrita; *oralidade mista*, coexistente com a escrita, que exerce sobre ela influência externa, parcial ou retardada; *oralidade segunda* (ou *secundária*), baseada na

⁷⁰ Ibidem, p. 24.

⁷¹ HAVELOCK. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna, p. 17.

⁷² Especialmente em *Presence of the word*, de 1967.

⁷³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 36.

⁷⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 37.

⁷⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 37.

⁷⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 37.

escrita, num meio em que essa predomina na prática e no imaginário; *oralidade mediatizada*, mecanicamente distanciada no tempo e/ou no espaço.⁷⁷

Na França, desde o início dos anos de 1950, já Roland Barthes (outro pesquisador não mencionado por Havelock) se ocupava de pensar as relações entre a fala, o estilo e a *escritura* – conceito que ele foi reelaborando ao longo do tempo, diferenciando-o do entendimento comum que se tem de *escrita* e, nos anos de 1970 e de 1980, aproximando-o da voz – de que tratou especialmente sob o signifi-
ficante *grão*: “O grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.”⁷⁸ Nas manifestações da voz e do impresso, Barthes buscou a significância – “que é o sentido naquilo que tem de voluptuoso”, “o estado paradoxal de uma letra-som simultanea-mente abstrata [...] e inteiramente material (porque manifestamente arraigado na garganta).”⁷⁹ “O ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa,”⁸⁰ escreve ele para *Musique en Jeu* a propósito do canto, em 1971. Dois anos depois, encerra o livro *Le plaisir du texte*, conclamando-nos a falar de uma “escritura vocal” ou “escritura em voz alta”, “transportada [...] pelo grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...]”⁸¹ E acrescenta:

Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a lingua-
gem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.⁸²

Em 1981 as Éditions de Seuil reúnem sob o título *Le gran de la voix* “a maior parte das entrevistas concedidas, em francês, por Roland Barthes”. O volume é aberto com um texto em que o ensaísta reflete sobre a transposição “Da Fala à Escritura”:

⁷⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 37; *A letra e a voz*, p. 18; *A permanência da voz*, p. 5.

⁷⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 238.

⁷⁹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 241.

⁸⁰ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 244. O ensaio “O grão da voz” foi publicado pela primeira vez em *Musique en jeu*.

⁸¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 86. Grifos do autor.

⁸² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 86. Grifos do autor.

Falamos, gravam-nos, secretárias diligentes escutam as nossas falas, depuram-nas, transcrevem-nas, fazem a pontuação, tiram um primeiro *script* que nos é submetido para que limpemos de novo antes de o entregar à publicação, ao livro, à eternidade. Não será a “toalete do morto” que acabamos de acompanhar? Nossa fala, embalsamamo-la, tal qual uma múmia para torná-la eterna. Pois, efetivamente, é preciso durar um pouco mais do que a voz; é preciso, efetivamente, por meio da comédia do escrito, *inscrever-se* em algum lugar.⁸³

Ao final dessa reflexão sobre as perdas e danos da “escriptação”, Barthes aponta a escritura como um terceiro termo, “uma terceira prática de linguagem”, que não é a fala, nem o escrito:

A escritura não é a fala, e essa separação recebeu nestes últimos anos uma consagração teórica; mas ela também não é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, o que está demasiado presente na fala (de uma forma histórica) e demasiado ausente da transcrição (de uma forma castradora), isto é, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, mensurada, em suma, justa, musical, pelo gozo e não pelo imaginário (da imagem). [...] a fala, o escrito e a escritura implicam sempre um sujeito separado, e o leitor, o ouvinte, deve seguir este sujeito dividido, diferente conforme fala, transcreve ou enuncia.⁸⁴

Dentre os estudos sobre as relações entre a oralidade e a escrita que enfatizam a metade da escrita, Havelock destaca, em seu panorama, *From script to print*, de Chaytor, publicado em 1945, na Inglaterra, *L'apparition du livre*, publicado por Febvre e Martin em 1958, na França,⁸⁵ e, já em 1979, *The printing press as an agent of change: communication and cultural transformation in early modern Europe*, de Elizabeth Eisenstein. Finalmente, Havelock situa sua própria contribuição, em que ressalta: a primazia da oralidade sobre a escrita, o que significa, para ele, uma concepção da oralidade como natural e da escrita como artificial, tecnológica; a prevalência das regras oralistas de composição até a Grécia do séc. V; o afastamento dessas regras, marcado pela prosa de Platão e proporcionado pela superioridade tecnológica do alfabeto grego; a lenta passagem da palavra rítmica para o documento como veículo de armazenagem da informação, só concretizada

⁸³ BARTHES. *O grão da voz*, p. 9. Grifos do autor. A edição brasileira saiu em 1995. Há outra tradução brasileira desse texto, publicada em 1975, com o título “Do ato de fala ao ato de escrita”, na revista *Tempo Brasileiro*, n. 41.

⁸⁴ BARTHES. *O grão da voz*, p. 13.

⁸⁵ A tradução brasileira do texto de Havelock faz erroneamente supor que é de 1976 esta edição. Cf. p. 25.

no séc. XX. O foco de interesse de Havelock de fato está na transformação do pensamento que se verifica no decorrer do (lento) processo de inserção da tecnologia da escrita, mais exatamente da escrita alfabética, na vida produtiva do Ocidente.

Zumthor, ao contrário, centra sua atenção no que ele chama “a voz primordial”, em sua permanência, apesar do domínio massacrante da escrita no mundo ocidental dos últimos séculos. Zumthor traz, portanto, para o foco de objeto de estudo, no campo da teoria e da crítica literária, um elemento até então estudado apenas pela medicina, pela fonoaudiologia e pela fonologia: “a ‘oralidade’ é uma abstração – escreve ele em 1987 – somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”.⁸⁶ Esse deslocamento implica o estudo da *performance* – a voz viva, em presença do corpo – e, com isso, a consideração do discurso, mais do que as formas lingüísticas; do sujeito (e, portanto, do desejo erótico); das funções sociais do poeta, do intérprete, da performance e do auditório. A consideração, pois, da Psicanálise, da Análise do Discurso e da Semiologia.

Os estudos sobre a literatura oral debruçam-se, portanto, fundamentalmente sobre dois objetos: a performance ou apresentação oral – modo de transmissão tradicional, com todos os seus componentes de linguagem verbal, gestual, sonora, cênica, enfim –;⁸⁷ e sua representação através de suportes gerados pela indústria – a gravação em fita magnética, o vídeo, o livro –, que recolocam as questões de linguagem, a partir de cada processo de reprodução. Assim, podemos dizer que, ao lidarmos com gravações em fitas sonoras, por exemplo, enfrentamos o problema da perda da imagem como elemento integrante da performance; a gravação em vídeo, por outro lado, embora preserve a imagem, tem de lidar com a redução de cenas, uma vez que, por exigência do próprio meio, o tempo de projeção terá de ser muito menor do que o tempo da apresentação oral; o registro em livro, por sua vez, dando-se necessariamente em linguagem verbal escrita (ainda que não se limitando a ela), configura-se, em princípio, como aquele em que se verifica mais perda, pois nele se perde a própria essência da literatura oral – a voz.

A escrita é, sem dúvida, uma linguagem de segundo grau, consistindo “numa transposição do discurso falado, de que resultam novas condições de funcionamento

⁸⁶ *A letra e a voz*, p. 9. Grifos do autor. Menciono aqui a data da primeira edição, francesa; o livro em verdade foi escrito entre 1982 e 1985, conforme está no Prefácio, p. 10.

⁸⁷ Destaca-se, neste campo de estudos, a pesquisa da francesa Genevieve Calaupe-Griaule na África, e, no Brasil, Roberto E. C. Benjamin.

da linguagem”.⁸⁸ Nesse sentido, julgo procedente recorrer à Teoria da Tradução, que, tendo ampliado seus conceitos básicos a partir sobretudo das contribuições da Psicanálise, da Semiótica e da Análise do Discurso, nos permite abordar a transcrição como um trabalho de tradução intralingual, assim definida por Jakobson: “A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”.⁸⁹ A transcrição pode ser abordada também como uma tradução intersemiótica, desde que ampliemos o sentido dado a ela por Jakobson – “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”⁹⁰ – abrindo-lhe a outra via – da interpretação dos signos não-verbais por meio de signos verbais. “A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem”, afirma ele em 1959, nos EUA, em artigo sobre os “Aspectos Lingüísticos da Tradução”.

o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. Mas nos grazejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões.⁹¹

E Jakobson conclui pela intraduzibilidade da poesia; mas aponta uma saída: a “transposição criativa”:

a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.⁹²

O processo tradutório, em verdade, foi apontado por Octavio Paz como um modelo elementar na interação verbal, presente na própria aprendizagem da fala:

⁸⁸ CÂMARA JR. *Dicionário de lingüística, e gramática*, p. 109.

⁸⁹ JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 64.

⁹⁰ JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 65.

⁹¹ JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 70.

⁹² JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 72.

A Aprender a falar é aprender a traduzir; quando o menino pergunta à mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente está pedindo é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, neste sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: até mesmo a tribo mais isolada tem de se defrontar, num ou noutro momento, com a linguagem de um povo estranho.⁹³

Esse conceito da tradução como processo básico da comunicação verbal – portanto, da significação –, é fundamentalmente o mesmo formulado por Jakobson no artigo sobre os “Aspectos lingüísticos da tradução”. Citando Peirce, Jakobson afirma que “o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual êle se ache desenvolvido de modo mais completo’”. E assim ele distingue “três maneiras de interpretar um signo verbal: êle pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais”, respectivamente a tradução intralingual, interlingual e intersemiótica.⁹⁴

Desde o desenvolvimento da Psicanálise por Freud, em certas correntes do pensamento ocidental contemporâneo, o homem não é mais percebido (e definido) como sujeito apenas racional, mas sim como constituído também de desejo, em certa medida inconsciente. Todos os atos humanos, sobretudo simbólicos, são, portanto, perpassados pelo desejo, assim como também pelas circunstâncias. Descarta-se, então, “a possibilidade de um relacionamento puramente objetivo, ou puramente subjetivo, entre o homem e a realidade, sujeito e objeto, leitor e texto”.⁹⁵ Na Teoria da Tradução, as mudanças decorrentes desse pensamento são grandes: não se fala mais em original, e a fidelidade está desacreditada. A partir de um texto – o “texto de partida” – o tradutor elabora outro(s), atuando sempre como sujeito do discurso e, portanto, co-autor.

O significado de um texto somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos

⁹³ “Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción entre dos lenguas y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil: incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño.” PAZ. *Traducción: Literatura y literatura*, p. 9. Tradução minha.

⁹⁴ JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 64.

⁹⁵ ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 18.

padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural [...] em que é lido.

Aplicadas à tradução, essas conclusões necessariamente reformulam os conceitos tradicionais de texto 'original' e de fidelidade. Assim, nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao 'original' porque o 'original' não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor.

[...] Portanto, a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução.⁹⁶

Se entendemos o processo de transposição dos contos orais da performance para a página impressa (ou mesmo para outros meios de comunicação) como uma tradução intralingual e intersemiótica, podemos aplicar ao texto comumente conhecido como *transcrição* os mesmos princípios que se aplicam, hoje, à *tradução*. Transcrever é traduzir; como na tradução, na transcrição também não há um "texto original" – que seria, para os defensores da fidelidade, o texto oral da performance. O coletador, responsável pela transcrição, portanto, pela escrita do conto oral, inscreverá ali também, nas páginas do livro, sua leitura, sua assinatura, sua letra. Sua escuta será sempre, em alguma medida, seletiva; processará escolhas – algumas ditadas pelo método científico, outras pela estética da época da publicação, outras ainda por afetos, sonoridades que acalantam memórias inconscientes do escriba-escritor. Dessa perspectiva, o mundo se apresenta para nós "como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto."⁹⁷

Essa mudança de perspectiva de fato começa a se perceber também entre os pesquisadores da poesia oral. "A autenticidade é um conceito altamente variável, que não pode ser empregado sem questionamento", afirma Vilmos Voigt, em resposta a algumas intervenções feitas no debate após sua apresentação "Sobre os níveis de variação dos contos", o Colóquio Internacional do CNRS realizado na França, no final dos anos de 1980. "Só posso ver a autenticidade como um fenômeno da história dos folcloristas".⁹⁸

⁹⁶ ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 19, 24.

⁹⁷ "como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto." PAZ. *Traducción: Literatura y literaridad*, p. 13.

⁹⁸ "[...] *authenticity is a highly variable concept which cannot be employed unquestioningly. [...] I can only see authenticity as a phenomenon of the history of folkloristics.*" VOIGT. *D'un conte... à l'autre*, p. 414. Tradução feita por mim.

No Brasil, Francis Aubert, em livro publicado em 1993 pela UNICAMP, admite sem pudor (embora entre quatro paredes, isto é, entre parênteses), *As (in)fidelidades da tradução*. Haroldo de Campos, em diversas publicações, palestras e na prática tradutória, defende e reivindica a fidedignidade em lugar da fidelidade, em benefício da poesia. Junto ao conceito de *transposição criativa* começam a circular outros como *tradução literária* e *tradução cultural*, trabalhados por Francis H. Aubert, e *transcrição*, elaborado por Haroldo de Campos – que sem dúvida têm muito a contribuir para o trabalho de inscrição das narrativas orais no universo da literatura escrita e para a reflexão sobre esse processo.

O conceito de transcrição – “operação radical de tradução”, *recriação*, *transpoetização*, *transluciferação* –, elaborado por Haroldo de Campos, encontra suas bases teóricas no ensaio de Walter Benjamin sobre “A Tarefa do Tradutor”. Para Benjamin, “não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica.”⁹⁹ E assim, “toda tradução é um modo [...] provisório de se medir a estranheza das línguas entre si”;¹⁰⁰ por isso, a uma teoria que busque a reprodução do sentido, ele prefere “o eco do original”.¹⁰¹

Mais de um século antes da publicação do ensaio de Benjamin sobre “A Tarefa do Tradutor”, no prefácio àquela que se tornaria um dos maiores sucessos editoriais dentre as coletâneas de contos orais populares, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm escrevem contra o “embelezamento” das narrativas orais, mas concluem o texto apontando a alternativa da transcrição – que eles denominam “livre interpretação”:

Qualquer transformação de tais lendas, tirando-lhes a simplicidade, a inocência, a pureza, tira-as do círculo a que pertencem e onde sempre são desejadas. [...] Isso, aliás, vale somente contra as chamadas transformações que tentam embelezar e dotar as lendas de um halo poético, e não contra a livre interpretação delas, capaz de mudá-las em verdadeiros poemas, perfeitamente localizados no tempo. Quem gostaria de dar limites à poesia?¹⁰²

⁹⁹ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. x.

¹⁰⁰ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. xii.

¹⁰¹ BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. xvii, xiv.

¹⁰² CONTOS e lendas dos Irmãos Grimm, p. 12.

Coletâneas brasileiras de contos orais – coletas

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; COSTA, Edil S. *Contos de Dona Esmeralda*. Salvador: Inst. de Letras-UFBA, Programa de Estudos e Pesquisa da Literatura Oral, 1998.

ALMEIDA, Aluísio de. *142 histórias brasileiras* [colhidas em São Paulo]. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, v. 18, n. 144, p. 163-332, nov./dez. 1951.

ALMEIDA, Aluísio de. *50 contos populares de São Paulo. Sorocaba: Ed. do autor, 1947. [2. ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Imprensa Oficial do Estado, 1973.]*

ALMEIDA, Aluísio de. *Contos do povo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1949.

ALMEIDA, Aluísio de. Contos populares do Planalto. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, v. 18, n. 147, p. 3-50, abr./maio 1952.

ALMEIDA, Aluísio de. Contos populares em São Paulo. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, n. 188, p. 91-115, jan./dez. 1976.

ALVES, Luis Roberto. *Contos e casos populares; para quem tem dois, dez ou dezenas de anos*. São Bernardo do Campo: Edições Liberdade/Imprensa Metodista, 1984. 5 v.

AMBROSIO, Manoel. [OLIVEIRA, Manuel Ambrósio de] *Brasil Interior: palestras populares – folk-lore das margens do S. Francisco; Januária – Minas Gerais – 1912*. São Paulo: Ed. Nelson Benjamin Monção, 1934.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; MENEZES, Cleusa Palmeira B. de; BORGES, Francisca Neu-ma Fechine; LUCENA, Geralda Soares. *O conto popular na Paraíba: um estudo lingüístico-gramatical*. João Pessoa: UFPB, 1992.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola (folclore)*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921. [ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

BENJAMIN, Roberto (Coord.). *Contos populares brasileiros*: Pernambuco. Prefácio Fernando de Mello Freyre, introdução Bráulio do Nascimento. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1994.

BERTUSSI, Lisana; BERTUSSI, Paulo. *Causos do boi voador*. Caxias do Sul: educs, 1995.

BERTUSSI, Paulo; BERTUSSI, Lisana. *As estórias de Seu Arquimino – contos infantis gau-chescos*. Caxias do Sul: EDUCS, 1990.

BOITEUX, Lucas Alexandre. [*Achegas à*] *poranduba catarinense*. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore, 1955. [2. ed. 1957.]

BRAGA, Júlio Santana. *Contos afro-brasileiros*. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

BRANDÃO, Théo. *Seis contos populares no Brasil*. Rio de Janeiro, Maceió: FUNARTE, UFAL, 1982.

BRASIL. Ministério da Educação. *Coleção Trancoso*. [Ilustr. Rosi-?]. João Pessoa: MEC-PRO-NASEC-Rural, SEC-PB, UFPB-PRAC-NUPPO-FUNAP, 1981.

CAMPINA, Julio. [pseud. de ALBUQUERQUE, Luiz Tenório Cavalcanti de.] *Subsídio ao folk-lore brasileiro: anedotas sobre caboclos e portugueses; lendas, contos e canções populares; etc.* 1897. [reed. fac-similada comemorativa dos 80 anos da 1. ed. Maceió: Museu Theo Brandão, MEC, 1977.]

CAMPOS, João da Silva. Contos e fábulas populares da Bahia. In: MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1928. (2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Nacional, 1939. 3. ed. rev. por Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

CARVALHO, José de. *O matuto cearense e o caboclo do Pará*. Belém, 1930.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 2. ed. Paraíba do Norte, 1928.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos exemplares*. Ilustr. TR. Salvador: Progresso, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: América, 1946. [2. ed. Salvador: Progresso, 1955. [3. ed.] Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1986. (Reconquista do Brasil, 2. série, v. 96.) 15. ed. Ilustr. Poty. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.]

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil* (pesquisas e notas). Rio de Janeiro, Lisboa: Fundo de Cultura, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Histórias de encantamento*. Ilustr. TR. Salvador: Progresso, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (História da Literatura Brasileira, 6) [2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1978. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1984. (Reconquista do Brasil, nova série, v. 84.)]

CASCUDO, Luís da Câmara. *No tempo em que os bichos falavam*. Ilustr. TR. Salvador: Progresso, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Trinta "estórias" brasileiras*. Lisboa: Portucalense, 1955.

CLÁUDIO, Affonso. *Trovas e cantares capixabas*. Rio de Janeiro: Ed. S. Monteiro, 1923. [2. ed. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE-INF, 1980.]

EDUARDO, Otávio da Costa. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, v. 18, n. 144, p. 11-60, nov./dez. 1951.

FERNANDES, Waldemar Iglésias. *52 estórias populares* (Sul de São Paulo e Sul de Minas). [São Paulo: Ed. do autor, 1978].

FERNANDES, Waldemar Iglésias. *82 estórias populares colhidas em Piracicaba*. [São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.]

FERNANDES, Waldemar Iglésias. Algumas estórias populares colhidas em Sorocaba. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, v. 33, n. 181, p. 185-231, abr./jun. 1970.

GALENO, Juvenal. Lendas e canções populares. Fortaleza: UFC, 1965.

GOMES, Lindolfo. *Contos populares: episódios cíclicos e sentenciosos, colhidos da tradição oral no Estado de Minas*. São Paulo: Melhoramentos, 1918. [2. ed. 1931. 2 v. *Contos populares brasileiros*. 3. ed. rev. ampl. pelo autor. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1948. 4. ed. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1965.]

GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil* (selec., pref. e recontadas por Ruth Guimarães). 2. ed. Ilustr. Mogens Ove Østerbye. São Paulo: Cultrix, 1964. (Clássicos da Infância, 6)

GUIMARÃES, Ruth. *Os filhos do medo*. Porto Alegre: Globo, 1950.

I JORNADA de Contadores de Estórias da Paraíba. João Pessoa: UFPB-Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, NUPPO, DAC, FUNARTE, MOBREAL, 1978. 3 v., 30 folhetos.

LANZELLOTTI, J. (Coord.). *Contos das selvas: contados pelo Arrelia*. Textos de Gonçalves Ribeiro. Ilustr. J. Lanzellotti. 4. ed. São Paulo: Formar, 1974. (Estórias e Lendas do Brasil)

LANZELLOTTI, J. (Coord.). *Contos do Norte: contados pelo Arrelia*. Textos de Gonçalves Ribeiro. Ilustr. J. Lanzellotti. 4. ed. São Paulo: Formar, 1974. (Estórias e Lendas do Brasil)

LANZELLOTTI, J. (Coord.). *Contos do Sul: contados pelo Arrelia*. Textos de Gonçalves Ribeiro. Ilustr. J. Lanzellotti. 4. ed. São Paulo: Formar, 1974. (Estórias e Lendas do Brasil).

LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Prefácio de Antonio Cândido. Rio de Janeiro: FUNARTE, INF, 1985.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876. [2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Magalhães, 1913. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1935. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1940. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975.]

MAIA, Álvaro. *Banco de canoa: cenas de rios e seringais do Amazonas*. Manaus: Ed. Sérgio Cardoso, 1963.

MAIA, Myriam Gurgel (Org.). *Contos populares da Paraíba: Catolé do Rocha*. João Pessoa: UFPB, Arpoador, 1995. (Série Extensão, 5)

MAIA, Myriam Gurgel (Org.). *Contos populares da Paraíba: Santa Helena*. João Pessoa: UFPB, Arpoador, 1996. (Série Extensão, 7)

MARQUES, Núbia N. (Coord.) *Pesquisa de fatos folclóricos: estórias*. [Aracaju] SEC-SE, [197-?] 2 v. Mimeografado.

MILLIET, Sérgio. *Obras primas da fábula universal*. São Paulo: Martins, 1957.

MONJARDIM, Adelpho Poli. *O Espírito Santo na história, na lenda e no folclore*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MOTA, Acrísio. *Fadas e lobisomens*. Belém: Folha do Norte, 1908.

ORICO, Oswaldo. *Contos e lendas do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, s. d.

PADILHA, Viriato. *Histórias do arco da velha*. Rio de Janeiro: Quaresma, [1897]. [reed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. 12. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955.]

PAIXÃO, Ana Rita (Org.). *Contos populares de Sambaetiba*. Rio de Janeiro: SEE-RJ, PRONA-SEC-Rural, INEPAC-Divisão de Folclore, FNLIJ, 1985. 4 v.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PELLEGRINI FILHO, Américo. Literatura oral no Estado de São Paulo. *Rev. Arq. Mun.*, São Paulo, v. 36, n. 185, p. 175-328, jan./dez. 1973.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Ed. PUCMINAS, 1996.

PIMENTEL, Altimar de Alencar; MAIA, Myriam Gurgel. *Catálogo prévio do conto popular da Paraíba: 1- Cabedelo*. João Pessoa: UFPB-NUPPO, INL, INF, 1982.

PIMENTEL, Altimar de Alencar; TRIGUEIRO, Oswaldo. *Contos populares brasileiros*. Paraíba. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1996.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias da boca da noite*. Ilustr. Jô Oliveira. Brasília: Thesaurus, 1976.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias de Cabedelo: 1-Narrativas de encantamento*. Brasília: Thesaurus, 1987.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias de Luzia Tereza*. Ilustr. Tônio. Brasília: Thesaurus, 1995. v. 1.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias de São João do Sabugá*. Ilustr. Tônio. Brasília: Thesaurus, 1991.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias do diabo; o diabo na criação popular*. Ilustr. Tônio. Brasília: Thesaurus, 1995.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O diabo e outras entidades míticas no conto popular (Paraíba)*. Ilustr. José Altino. Brasília: Ed. Coordenada de Brasília, 1970.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1894. [18. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. 22. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1952. 23. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tauz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica, 1963. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1992.]

PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da avósinha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1897. [2. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1899. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tauz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica, 1963. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1994.]

PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da baratinha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1897. [Rio de Janeiro: Quaresma, 1920. Rio de Janeiro: Quaresma, 1954. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1994.]

- PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias mágicas*. Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tautz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1963.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907.
- REZENDE, Angélica de. *Nossos avós contavam e cantavam: ensaios folclóricos e tradições brasileiras*. 2. ed. ampl., rev. e melh. Belo Horizonte: Carneiro e Cia Ed., [195?]
- ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional Ed., 1885. [2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Clássica, 1897. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: EDUSP; 1985.]
- RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*. Rio de Janeiro: FUNARTE-IBAC-CFCP, 1993.
- SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos crioulos da Bahia* [narrados por Mestre Didi]. Pref. Muniz Sodré. Intr. Juana Elbein. Petrópolis: Vozes, 1976. (Vozes do Mundo Moderno, 15)
- SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos de Nagô*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1963.
- SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos negros da Bahia*. Pref. Jorge Amado. Ilustr. Caribé. Rio de Janeiro: Edições GRD, [1961].
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Abaetuba conta... narrativas, recriações*. Belém: Ed. CEJUP, UFPA, 1997. (Série Pará Conta, 3)
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Belém conta... narrativas, recriações, depoimentos*. Belém: Ed. CEJUP, UFPA, 1995. (Série Pará Conta, 2)
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Santarém conta... narrativas, recriações*. Belém: Ed. CEJUP, UFPA, 1995. (Série Pará Conta, 1)
- STARLING, Nair. *Nossas lendas*. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo, 1962.
- TAVARES, Juvenal. *Serões da mãe preta*. Belém: Tipografia Alfredo Silva, 1897. [Belém: Fund. Cultural do Pará Tancredo Neves, SEC, 1990.]
- TEIXEIRA, José A. *Folklore goiano: cancionário, lendas, superstições*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Cia. Ed. Nacional, 1941. [3. ed. São Paulo, 1979.]
- VALADARES, Ione M. O.; LIMA, Nei C. (Org. e red. final). *Histórias populares de Jaraguá*. Ilustr. Laerte Araújo Pereira. Goiânia: PRONASEC-RURAL, SEC-GO, ICHL-UFG, CECUP, 1983. (Col. Histórias Populares, 1)
- VALADARES, Ione M. O., LIMA, Nei C. (Org. e red. final). *Histórias populares do Jaraguá*: Tereza Bicuda. Goiânia: CECUP, 1983. (Col. Histórias Populares, 2)
- WEITZEL, Antonio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. Juiz de Fora: [Esdeva Empr. Gráfica], 1984. [2. ed. rev. ampl. Juiz de Fora: EDUJF, Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.]

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas piás populares*. São Paulo: IEB-USP, 1967 [*Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Intr. Alfredo Bosi. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1993. (Reconquista do Brasil, 173)]

ZANNINI, Iris Célia Cabanellas. *Fragmentos da cultura acreana*. São Luís: CORSUD, EDUFMA, 1989.

Coletâneas brasileiras de contos orais – compilações

APOCALYPSE, Mary (Sel. e intr.). *Estórias e lendas de Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro*. 2. ed. Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: Edigraf, [196-?]. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 6)

ARAÚJO, Alceu Maynard; TABORDA, Vasco José (Sel. e intr.). *Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina*. 2. ed. Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: EDIGRAF, [196-?]. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 4 e 5)

BALDUS, Herbert (Sel. e intr.). *Estórias e lendas dos índios*. São Paulo: Literart, AIFB, 1960. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 1) [2. ed. Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: EDIGRAF, s. d.]

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins, 1965.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Contos populares da Bahia*: aspectos da obra de João da Silva Campos. Conferência proferida no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador, 4/4/1978. (Separata)

DANTAS, Paulo (Sel. e intr.). *Estórias e lendas do Norte e Nordeste*. São Paulo: [EDIGRAF], [196-?] (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 3) BCPUC/SP 2. ed. Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: EDIGRAF, [196-?].

LACERDA, Regina (Sel. e intr.). *Estórias e lendas de Goiás e Mato Grosso*. São Paulo: s. ed., s. d. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 7) BCPUC/SP [2. ed.?] Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: EDIGRAF, [196-?].

LESSA, Luís Carlos Barbosa (Sel. e intr.). *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: AIFB, 1960. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 8) BCPUC/SP [2. ed. Ilustr. Edgar Koetz. São Paulo: EDIGRAF, [196-?].

LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude*; lendas, contos e fábulas. São Paulo: Cultrix, 1968.

MELLO, Anízio (Sel. e intr.). *Estórias e lendas da Amazônia*. 2. ed. Ilustr. J. Lanzelotti. São Paulo: EDIGRAF, [196-?]. (Col. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, 2)

SANTOS, Theobaldo Miranda. *Contos maravilhosos do Brasil*; os mais belos contos tradicionais de todas as regiões do Brasil. 3. ed. Capa Manoel Victor Filho. Il. Manuel Huette. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1958. (Coleção Brasileira Infantil, 2)

Coletâneas brasileiras de contos orais – recriações

- LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1937. [10. ed. 1978.]
- LOPES NETO, João Simões. *Casos de Romualdo*. Porto Alegre: Globo, 1952. [2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.]
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Pelotas: Echenique, 1912.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos, lendas do sul, casos de Romualdo*. ed. crít. Rio de Janeiro: Presença, Brasília, INL, 1988.
- LOPES NETO, João Simões. *Populário: lendas do Sul*. Pelotas: Echenique, 1913. [2. ed. Lendas do Sul. São Paulo: Martins, 1953.]
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre, Santa Maria, Pelotas: Globo, 1926. [ed. crít. Porto Alegre: Globo, 1948. 2. ed. crít. Porto Alegre: Globo, 1950. (Coleção Província, 1) 3. ed. crít. Porto Alegre: Globo, 1951. 4. ed. crít. Porto Alegre: Globo, 1954. 5. ed. crít. Rio de Janeiro: Globo, 1957.]
- LOPES NETO, João Simões. *Contos e lendas* [por Moysés Velhinho]. Rio de Janeiro: Agir, 1957. [2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1960.]
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: [ed. do autor], 1921. [2. ed. 1924. 3. ed. 1927.]
- PIRES, Cornélio. *Quem conta um conto... e outros contos*. São Paulo: Livr. Liberdade, 1943.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1962. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964. 3. ed. São Paulo: Martins, 1966. 5. ed. São Paulo: Martins, 1969. 6. ed. São Paulo: Martins, 1969. 8. ed. ed. São Paulo: Martins, 1971. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. 18. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979. 22. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1990.
- REGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totônia*. [São Paulo: Melhoramentos], 1936. 3. ed. Capa Danilo Marchese. Ilustr. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1967. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- VILELA, Urbano Lago. *Gauchadas do Candinho Bicharedo; contos gauchescos da fronteira oeste do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1961.

Coletâneas brasileiras de contos orais – traduções

- AUBERT, Francis Henrik (Org. e Trad.) *Askeladden & outras aventuras: uma antologia de contos populares noruegueses*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- AUBERT, Francis Henrik (Org. e Trad.) *Novas aventuras de Askeladden*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- CALVINO, Italo. *Fábulas Italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

Traduções e adaptações das Aventuras do Barão de Münchhausen

AS AVENTURAS do Barão de Münchhausen. [s.l.] Ed. do Povo, 1945.

BURGER, G. A. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. 6. ed. Ilustr. Gustave Doré. São Paulo: Nacional, 1955.

BURGER, G. A. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Adap. J. Pimentel Pinto. São Paulo: Ed. do Brasil, [196-?]. Ilustr.

BURGER, G. A. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Adap. Jannart Moutinho Ribeiro. Ilustr. anôn. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. (Clássicos da Juventude, 11)

BURGER, G. A. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Ilustr. Gustave Doré. Belo Horizonte: Villa Rica, 1990. (Grandes Obras da Cultura Universal, 15)

BURGER, G. A. *Aventuras maravilhosas do Barão de Münchhausen*. 7. ed. Ilustr. anôn. Rio de Janeiro: Minerva [195-? 196-?]. 10. ed. Rio de Janeiro: MCA, 1982.; 11 ed. [198-?].

KÄSTNER, Erich. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Trad. Pedro de A. Briese. Ilustr. Walter Trier. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos [195-? 196-?].

LESSA, Orígenes. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Ilustr. Gerhard Oberländer. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro [1970? 1972?]. (Coleção Calouro); [2. ed.?] [1974?] (Coleção até 12 anos); [3. ed.?] Ilustr. Gustave Doré. Rio de Janeiro: Ediouro [1982? 1995?] (Coleção Elefante até 12 anos).

RASPE, Rudolf Erich; BÜRGER, Gottfried August. *As aventuras do Barão de Münchhausen*. recr. em port. por Norberto de Paula Lima. Ilustr. Gustave Doré. São Paulo: Círculo do Livro [197-? 198-? 199-?].

Traduções e adaptações dos Contos de Grimm

Edições integrais

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Júnior. Ilustr. Gustave Doré. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994. (Grandes Obras da Cultura Universal, 16)

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. Trad. Íside M. Bonini. Ilustr. Ramirez. São Paulo: EDIGRAF, 1961-1962. 8 v.; EDIGRAF, [195-? 196-?]; Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

Edições parciais

BRANCA de Neve e outros contos de Grimm. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Ilustr.

CHAPEUZINHO Vermelho e Outros contos de Grimm. Sel. e trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Ilustr.

CLÁSSICOS da literatura infantil. Rio de Janeiro, EBAL, 1984. 2 v. Ilustr.

CONTOS de Grimm 12. ed. Trad. e adap. Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1969. Ilustr. 13. ed. 1973. Ilustr. Capa Nelson Quaresma.

CONTOS de Grimm. 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. (Clássicos da Infância) Ilustr.

CONTOS de Grimm. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996. Ilustr.

CONTOS de Grimm. São Paulo: Cultrix, 1963. (Clássicos da Infância, 4) Ilustr.

CONTOS de Grimm. Trad. e adap. Maria José V. Alves de Lima. São Paulo: Melhoramentos, 1968. Ilustr.

CONTOS de Grimm. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Nacional, 1934. [Coletânea dos mais famosos Contos de Grimm.]

CONTOS de Grimm. v. 1. Adap. Maria Heloísa Almeida Penteadó. São Paulo: Ática, 1989. (Série Clara Luz) Ilustr.; 2. ed. 1990. Ilustr.; 3. ed. 1991. Ilustr.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Col. Era uma vez – Grimm*. Coord. por Vera Teixeira de Aguiar. Porto Alegre: Ed. Kuarup, 1985. [*Chapeuzinho vermelho. A casinha na floresta. Joãozinho e Maria-zinha. O pequeno polegar. Branca de Neve. Rapunzel. O gato de botas. Cinderela. A bela adormecida. O lobo e os sete cabritinhos. Os músicos de Bremen. O pássaro dourado. A bela e a fera. O rei sapo. O guardador de coelhos e a filha do rei.*]

HISTÓRIAS de fadas. Trad. e adap. Vera Braga Nunes. Ilustr. anôn. Rio de Janeiro: Delta [s.d.]. (O Mundo da Criança, 3)

JOÃOZINHO e Maria e outras histórias bonitas. Trad. Rachel Beltrão Valle. São Paulo: Ed. do Brasil [s.d.]. Ilustr.

NOVOS contos de Grimm. Trad. e adap. Monteiro Lobato 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. Ilustr.

OS CONTOS de Grimm. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 1989. Ilustr.

OS CONTOS de Grimm. São Paulo: Paulus, 1994. Ilustr.

OS MAIS belos contos. Argentina: TITO, 1946. Ilustr.

PADILHA, Viriato. *Histórias do arco da velha*. 12. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955. (Col. Biblioteca Infantil) 1. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, [1897]. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da carochinha*. 23. ed. Ilustr. Julião Machado. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955. (Col. Biblioteca Infantil) 1. ed. [Rio de Janeiro: Quaresma] 1894. reed. 1896. [Rio de Janeiro: Quaresma] Nova ed. rev. por Maria Helena F. Vasconcelos e Rosinha Feuer. Ilustr. Bruno Tautz e Américo Miranda. Rio de Janeiro: Científica [Quaresma], 1963. reed. Belo Horizonte: Garnier, 1992.

REINO Infantil: contos de Hans Christian Andersen, Charles Perrault, Jacob Ludwig Karl Grimm e outros. Ilustr. anôn. São Paulo, LEP, 1958. 3 v.

Coletâneas portuguesas de contos orais – coletas

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Prefácio de Ernesto Veiga de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

OLIVEIRA, F. Xavier Ataíde de. *Contos tradicionais do Algarve*. Prefácio de Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Vega, [s.d.]

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. 2. ed. rev. e aum. Lisboa: Vega, 1984.

PIRES, António Thomaz. *Contos populares alentejanos*; recolhidos da tradição oral. Edição crítica e Intr. Mário F. Lages. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 1992. (Coleção Estudos e Documentos, 4)

SOROMENHO, Alda da Silva; SOROMENHO, Paulo Caratão. (Estudo, coord. e classif.). *Contos populares portugueses*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.

Coletâneas portuguesas de contos orais – traduções

APPEL, Alfredo. *Contos populares russos* (traduzidos do original); tradições do povo português e brasileiro comparadas com o folclore estrangeiro. Lisboa: Portugal-Brasil, Rio de Janeiro: Americana, Francisco Alves, [1920?]. p. 33-50: Emiliano Parvo.

Estudos literários e sócio-históricos que incluem contos esparsos

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. BIEB/USP [2. ed. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.]

ARINOS, Afonso. *Lendas e tradições brasileiras*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1937.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 2. ed. aum. Parayba do Norte: [Tipografia da Livraria São Paulo], 1928. [3. ed. com. do cent. nasc. autor. Rio de Janeiro: INL, 1967.]

ESPINHEIRA, Ariosto. *Viagem através do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 193?. v. 1, parte 2.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Curso de folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1951.

MARTINS, Saul. *Os barranqueiros*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros-UFMG, 1969.

RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RIBEIRO, João. [João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes.] *O Folk-lore: estudos de literatura popular*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1919. [2. ed. comemorativa dos 50 anos da 1. ed. Rio de Janeiro: Org. Simões, MEC-CDFB, 1969.]

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1932. (Col. Brasileira, 9) [2. ed. 1935; 4. ed. 1976; 7. ed. São Paulo: Nacional, Brasília: Ed. UnB, 1988. (Brasileira, 9) (Col. Temas Brasileiros, 40)]

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *I jornada do conto popular* – narrador: Alfred Russel Wallace, Pará, 1848 e 1852. Brasília: [s. n.], 1987. (Inédito)

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *II jornada do conto popular* – narrador: José Veríssimo, Pará 1879. Brasília: [s. n.] 1987. (inédito)

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *III jornada do conto popular* – narrador: Dalcídio Jurandir. Brasília: [s. n.] 1987. (inédito)

Outras coletâneas brasileiras de contos

BRAHE, Tycho. *Histórias brasileiras: contos para crianças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1955.

DEIFILIA, RACHEL, AURORA. *Histórias do país de Ali-Babá*. Rio de Janeiro: Quaresma, [s. d.].

FONSECA, Gondim da. *O reino das maravilhas* (contos de gênios e de fadas). 8. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1954.

NERY, Santa Ana. *Le folk-lore brésilien: poésie populaire, contes et legends, fables et mythes accompagnés de douze morceaux de musique*. Paris: Perrin, 1889.

PADILHA, Viriato. *Os roceiros*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1920.

SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Estudos de Bernardo Élis e Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, INL-MEC, 1974.

Bibliografia teórica

ALBÁN, Maria del Rosário S. A transcrição do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP. In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL – Lingüística, 9, [s.l., s.d.] *Anais...* [s. n. t.] v. 2, p. 1403-1405.

ALBÁN, Maria del Rosário S. Fórum Inter-Gt: a escrita da oralidade (sociolingüística e literatura oral popular). In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL – Lingüística, 9, [s.l., s.d.]. *Anais...* [s. n. t.] v. 2, p. 1406-1412.

ALBÁN, Maria del Rosário S. Um velho tema em debate: isenção e fidelidade na transcrição grafemática de textos orais. In: SIMPÓSIO Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore. São José dos

Campos, 22 a 25 jul. 1992. *Anais*. São José dos Campos: Fund. Cult. Cassiano Ricardo, CNF/IBECC/UNESCO, CMSF, 1992. p. 165-174.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário S. (Org., intr. e notas) *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador: Livr. Universitária, 1996. p. 19-22: Comentando a edição. p. 25-30: Chave de transcrição.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. A pesquisa e o ensino da literatura popular. In: SIMPÓSIO Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore. São José dos Campos, 22 a 25 jul. 1992. *Anais*. São José dos Campos: Fund. Cult. Cassiano Ricardo, CNF/IBECC/UNESCO, CMSF, 1992. p. 70-76.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. A pesquisa em literatura oral. In: ENCONTRO Nacional do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 1995, Belém. Exposição apresentada na mesa-redonda "Problemas e questões das pesquisas em literatura oral".

ALMEIDA, Lilian Pestre de. A escritura da oralidade na América Latina. In: CONGRESSO ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. Temas: Intertextualidade e interdisciplinaridade. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, ABRALIC, [1988?] v. 2, p. 137-d140.

AMADO, Jorge. Didi e o saber do povo. In: SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos negros da Bahia*. Pref. Jorge Amado. Ilustr. Caribé. Rio de Janeiro: Edições GRD, [1961]. p. 9-13.

ANDRADE, Mário de, ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. *Biblioteca da vida rural brasileira: uma opção em educação comunitária*. João Pessoa: UFPB, 1982.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. [3. ed.] São Paulo: Melhoramentos, 1990.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

AUBERT, Francis Henrik. *Askeladden e outras aventuras tradutórias*. São Paulo: USP, 1991. (Tese de Livre-Docência junto à Fac. de Filosofia e Ciências Humanas)

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural (as aventuras tradutórias de Askeladden). *Tradterm*; revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH/USP, São Paulo, n. 2, p. 31-44, 1995.

AUSTEN, Ralph A. Africans speak, colonialism writes: the transcription and translation of oral literature before World War II. *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n. 28, p. 29-53, 1990.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez N. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 122)

AYALA, Maria Ignez N. Oral e escrito em questão. In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL – Área de Letras, 7, Porto Alegre, UFRGS, 17-20 maio 1992. *Anais...* Goiânia, 1993. v. 1, p. 280-286.

BALDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

BARTHES, Roland; FLAHAULT, F. Palavra. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. [Lisboa]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. v. 11: Oral/escrito, Argumentação. p. 118-136.

BARTHES, Roland; HAVAS, R. Escuta. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. [Lisboa]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 11: Oral/escrito, Argumentação. p. 137-145.

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). [Lisboa]: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 11: Oral/escrito, Argumentação. p. 32-57.

BARTHES, Roland; MAURIÈS, P. Escrita. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. [Lisboa]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 11: Oral/escrito, Argumentação. p. 146-172.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, [198?].

BARTHES, Roland. Do ato de fala ao ato de escrita. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 3-7, abr./jun. 1975.

BARTHES, Roland. *Ensaios críticos*. Trad. Antônio Mariano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 205-215: Escritores e escreventes.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix [198-?] p. 68-76: Flaubert e a frase; p. 121-126: O que é a escritura?; p. 152-154: O artesanato do estilo; p. 162-164: A escritura e a fala; p. 165- 167: A utopia da linguagem.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995; p. 9-13: Da fala à escritura.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19??.] p. 93-96: O espírito da letra. p. 237-245: O grão da voz.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Brasiliense, 1988. p. 30-39: Escrever, verbo intransitivo? p. 40-42: escrever a leitura. p. 43-52: Da leitura. p. 60-61: Concedamos a liberdade de traçar. p. 65-70: A morte do autor. p. 71-78: Da Obra ao texto. p. 92-95: O rumor da língua. p. 105-109: A paz cultural. p. 110-122: A divisão das linguagens. p. 123-127: A guerra das linguagens.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 37-50: A avaliação; A interpretação; A conotação: contra; A favor da conotação, apesar de tudo; A leitura, o esquecimento; Passo a passo; O texto estrelado; O texto quebrado; Quantas leituras?

BENJAMIN, Roberto E. C. (Org.). *A fala e o gesto: ensaios de folkcomunicação sobre narrativas populares*. Recife: Imprensa Universitária, 1996. (Pesquisa Acadêmica, 1)

BENJAMIN, Roberto E. C.; CONTAGEM, Raul Álvares da Silva. O uso da técnica do videotape no registro da informação viva: os contadores de estória de São Severino dos Macacos. In: SIMPÓSIO Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore. São José dos Campos, 22 a 25 jul. 1992. Anais. São José dos Campos: Fund. Cult. Cassiano Ricardo, CNF/IBECC/UNESCO, CMSF, 1992. p. 218-226.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck e outros. Rio de Janeiro: UERJ, [1993?].

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, 1) p. 120-136: O autor como produtor; p. 165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; p. 197-221: O narrador.

BERND, Zilá. Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRS. p.75-82. (Ensaio CPG-Letras, 1).

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Cap. 2: Uma teatralidade da língua, p. 157-176; cap. 5: O povo escrito, o povo escrevendo, p. 197-213.

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.

BONVINI, Emilio. Tradition orale en Angola: des mots pour le dire. *Notre Librairie*, revue du livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien. Littérature d'Angola. Paris, CLEF, n. 115, p. 8-17, oct./déc. 1993.

BORDONI-RICARDO, Stella Maris. Problemas de comunicação interdialetoal. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 78-79, p. 9-32, jul./dez. 1984.

BOTTIGHEIMER, Ruth. Motif, meaning and editorial change in Grimm's tales: one plot, three tales, and three different stories. In: GÖRÖG-KARADY, Veronika (Éd.). *D'un conte... à l'autre: la variabilité dans la littérature orale*. Paris: Éd. du CNRS, 1990. p. 541-553.

BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. O Projeto APERJ e a transposição de dialetos populares para a modalidade escrita. In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL, 9, 1994, Caxambu. *Anais... Lingüística*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1995. v. 2, p. 1.438-1.444.

CALÇADA, Guiomar F. José de Alencar. In: PINTO, Edith P. *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. p. 15-28.

CALDAS-COULTHARD, Carmen R. Interação recriada: a representação da fala no discurso narrativo e a tradução. In: COULTHARD, M.; CALDAS-COULTHARD, C.R., (Org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991. p. 79-88.

CALVET, Jean-Louis. *La tradition orale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. (Que Sais-Je?)

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não escrita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3/8/96. Caderno Idéias/Livros, p. 4.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. 4. reimpr. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 9-43: Introdução.

CÂMARA JR., Joaquim M. *Dicionário de lingüística e gramática*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Clássicos da Cultura Brasileira, 4)

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (História da Literatura Brasileira, 6) [2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1978. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1984. (Reconquista do Brasil, nova série, v. 84.)]

CHAVES, Antonio. Le folklore brésilien et sa protection. *Le droit d'auteur*, v. 93, n. 3, p. 109-112, mars 1980.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 1995.

CUISENIER, Jean. Préface. In: AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*. Trad., intr. et notes par Lise Gruel-Apert. Paris: Éd. Maisonneuve & Larose, Centre National des Lettres, 1988. p. 7-8.

CUISENIER, Jean. Préface. In: AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*. Trad., intr. et notes par Lise Gruel-Apert. Paris: Éd. Maisonneuve & Larose, Centre National des Lettres, 1988. p. 7-8.

DAHLET, Véronique. La voix de l'écriture, l'écoute du sens. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 21, p. 179-189, 1994/1995.

DELARUE, Paul. *Le conte populaire français*; catalogue raisonné des versions de France et des apys de langue française d'outre-mer... nouv. Éd. Paris: Éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1985. T. 1, cap. 2: Mode de présentation des contes et des versions, p. 48-53.

DERIVE, Jean. *Collecte et traduction de littératures orales*. Un exemple négro-africain: les contes ngbka-ma'bo de RCA. Paris: SELAF, 1975.

DERIVE, Jean. De l'ethnographie à la poétique: évolution de l'approche critique des littératures orales négro-africaines. *Revue de littérature comparée*, n. 1, p. 149-160, 1993.

DERIVE, Jean. L'oralité africaine ou "la littérature en kit": réflexions sur l'apport de l'étude de l'art oral africain à quelques problèmes théoriques de la littérature générale. In: RIESZ, János, RICARD, Alain (Ed.). *Semper Aliquid Novi: littérature comparée et littérature d'Afrique*. Sonderdruck aus Mélanges offerts à Albert Gérard. GNV: Gunter Narr Verlag Tübingen. p. 215-225.

DERIVE, Jean. La notion de "champ littéraire" dans une société africaine de culture orale (les dioula de Côte d'Ivoire). *Le champ littéraire "L'oiseau de Minerve"*. Paris [19??] p. 107-111.

DERIVE, Jean. La pluralité des versions et l'analyse des oeuvres du genre narratif oral d'après un exemple négro-africain. In: CALAUME-GRIAULE, G. (Ed.) *Langage et cultures africaines*. Paris: Maspéro, 1977. p. 265-302.

DERIVE, Jean. La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop: d'après les *Contes d'Amadou Koumba. Itinéraires. Littératures et contacts des cultures*. 1. L'Écrit et l'oral. Paris, Centre d'Études Francophones, Harmattan, 1982. p. 65-80.

DERIVE, Jean. La reformulation en littérature orale: typologie des transformations linguistiques dans les différentes performances d'une même oeuvre. In: GÖROG-KARADY, V. (Ed.). *Genres, forms, meanings: essays in african oral literature*. Oxford: JASO, 1982. p. 14-21.

DERIVE, Jean. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale; l'exemple des dioula de Kong (Côte d'Ivoire)*. Paris: Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris III), 1986. T 1: Analyse. (Tese de Doutoramento)

DERIVE, Jean. Le jeune menteur et le vieux sage; esquisse d'une théorie "littéraire" chez les dioula de Kong (Côte d'Ivoire). In: BONVINI, Emilio et alii. *Graines de la parole*: puissance du verbe et traditions orales. Paris: Editions du CNRS, 1989. p. 185-200.

DERIVE, Jean. Le trois prétendants rivaux en Europe et en Afrique; essai d'analyse comparée. *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n. 1, p. 67-94 [19??]. [separata]

DERIVE, Jean. Parole et pouvoir chez les dioula de Kong. *Journal des Africanistes*, Paris, v. 57, n. 1-2 (Les voix de la parole), p. 19-30, 1987.

DERIVE, Jean. Pour une approche socio-linguistique de la littérature orale africaine. *Recherche Pédagogie et Culture*, v. 6, n. 34, p. 36-41, mars-avril 1978.

DERIVE, Jean. Quelques nouvelles perspectives pour l'étude du conte negro-africain. *Methodologie de la recherche et d'enseignement du conte africain*. Abidjan: AUPELF/ Univ. Côte d'Ivoire, 1990.

DERIVE, Jean. Vie et évolution des genres dans l'oralité africaine aujourd'hui. *Notre Librairie*, n. 28[78?], p. 57-63, 1985.

DUARTE, Paulo. Departamento de Cultura: vida e morte de Mário. *Rev. Arq. Mun.*, v. 12, n. 106, p. 75-86, jan./fev. 1946.

EDITORIAL. *O Correio da UNESCO*: a palavra e a escrita, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 13, n. 10, p. 3, out. 1985. [Redator-chefe: Edouard Glissant]

ELBEIN, Juana. Introdução: A expressão oral na cultura negro-africana e brasileira. In: SANTOS, Deoscóredes M. dos. *Contos crioulos da Bahia* [narrados por Mestre Didi]. Petrópolis: Vozes, 1976. (Vozes do Mundo Moderno, 15) p. 11-16.

- ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Estudos de Bernardo Élis e Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, INL-MEC, 1974. p. XIV-XXI.
- ÉTUDES FRANÇAISES. Conte parlé, conte écrit. Dir. Jeanne Demers, Lise Gauvin. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2^e trim. 1976.
- FERREIRA, Jerusa Pires (colaboração de Amálio Pinheiro). A letra e a voz de Paul Zumthor. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Posfácio, p. 287-296.
- FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo: Ed. USP, Com-Arte, 1995. (Editando o Editor, 4)
- FERREIRA, Jerusa Pires. A voz de um editor popular. *Revista de História*, São Paulo, USP, n. 125-126, p. 105-115, ago./dez./91 a jan./jul./92.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória* (conto e poesia popular). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991. (Coleção Casa de Palavras, 8)
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993. [A primeira edição é de 1979.]
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrices imprimées de l'oral. In: MIGOZZI, Jacques (Dir.) *Le roman populaire en question(s)*; Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges. Limoges: PULIM, [1997?].
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrices imprimées de la oralité. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Dir.) *Frontières du littéraire: littératures orale et populaire Brésil/ France; actes du colloque Approches croisés des littérature populaire et orale*. Limoges: Pulim, Centre Nacional du Livre, 1994. p. 51-57.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade – conto russo em versão nordestina. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Lisboa, n. 9, p. 57-61, jul. 1993.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Matrizes impressas da oralidade*. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/ França*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRS. p. 45-54. (Ensaio CPG-Letras, 1).
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Memória icônica – o verbal e o visual*. *Cruzeiro Semiótico: caminhos e desvios da Semiótica no Brasil*, [São Paulo] Associação Portuguesa de Semiótica, Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, n. 18-19, p. 141-147, jan. / jul. 1993.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 6-12: Preliminares de edição popular; Cap. 5: Memória, magia, tramóia (Cultura e edição popular; Pontos de percurso), p. 135-146.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Os desafios da voz viva*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 6, 1996, Campinas. (Fotocópia.)

FERREIRA, Jerusa Pires. Os estudos de literatura oral e o universo conceitual de Paul Zumthor. In: CONGRESS OF THE INTERNATIONAL FEDERATION FOR MODERN LANGUAGES AND LITERATURES, 19, 1993, Brasília. *Languages and literatures today*; proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation For Modern Languages And Literatures. Brasília: UnB, 1996. p. 1135-1139.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Pref. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. [Lisboa] Vega, 1992. Cap.2: O que é um autor?, p. 29-87.

GALLEY, Micheline. De l'oral à l'écrit, une difficile fidélité. *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n. 28, p. 13-27, 1990.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

GOMES, Lindolfo. *Nihil novi...* Estudos de literatura comparada, de tradições populares e de aneddotas. Juiz de Fora: Typ. Brasil, 1927.

GOMES, Plínio Freire. Notas sobre a mediação entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, USP, n. 125-126, p. 65-80, ago./dez./91 a jan./jul./92.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas biográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Estudos de Bernardo Élis e Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, INL-MEC, 1974. p. VII-XIII.

GÖROG-KARADY, V. Editorial: Oral-écrit, traduction-interpétation. *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n. 28, p. 7-12, 1990.

GRIVEL, Charles. Populaire (réflexions). *Para•doxa*: studies in world literary genres, v. 1, n. 2, p. 231-237, 1995.

GRUEL-APERT, Lise. Introduction; Liminaire. In: AFANASSIEV. *Les contes populaires russes*. Trad., intr. et notes par Lise Gruel-Apert. Paris: Éd. Maisonneuve & Larose, Centre National des Lettres, 1988. p. 9-18; 19-20.

GUIMARÃES, Ruth. Vida e obra de Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Estudos de Bernardo Élis e Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, INL-MEC, 1974. p. XXII-XXXIV.

HALAOUI, Natam. La littérature orale: des préalables à la traduction. *C.I.R.L. Univ. Abidjan*, n. 18, p. 5-31, oct. 1985.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil* (sua história). Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira, rev. e atual. pelo autor. São Paulo: T.A. Queiroz, EDUSP, 1985.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Org.) *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Válder Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72: Aspectos lingüísticos da tradução; p. 73-86: Linguística e Teoria da Comunicação; p. 118-162: Linguística e Poética.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. (Collection Poétique) p. 56-58: Problèmes des études littéraires et linguistiques; p. 59-72: Le folklore, forme spécifique de création; p. 102-104: Musicologie et linguistique; p. 485-504: Postscriptum.

KÖHLER-ZÜLCH, Ines; SHOJAEI KAWAN, Christine. Les frères Grimm et leurs contemporains; quelques réflexions sur l'adaptation des contes traditionnels dans le contexte socio-culturel du XIX^e siècle. In: GÖROG-KARADY, V. (Ed.). *D'un conte... à l'autre*: la variabilité dans la littérature orale. Paris: Éditions DU CNRS, 1990. p. 249-259.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20*: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Cap. 3: A função do escrito, p. 38-52.

LAGES, Susana. "A tarefa do tradutor" e seu duplo: A teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, Centro de Comunicação e Expressão, n. 3, p. 63-88, 1998.

LAPLANTINE, François. *La description ethnographique*. Paris: Éditions Nathan, 1996.

LOPEZ, Telê Porto Ancona, (Org.) *Mário de Andrade*: entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

MACHADO, Irene A. Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 11, p. 162-165, set./nov. 1991.

MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. 3. ed. rev. por Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

MARQUES, Reinaldo Martiniano; PEREIRA, Vera Lúcia Felício. O artesanato da memória na literatura popular do Vale do Jequitinhonha. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 6, p. 171-179, jul. 1988.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Entre o global e o local*: cultura popular do Vale do Jequitinhonha e reciclagens culturais. (inédito)

MARTINET, André. Língua falada e código escrito. In: MARTINET, J., (Coord.). *Da teoria lingüística ao ensino da língua*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. p. 43-48.

MARTINET, André. O oral e o escrito. In: MARTINET, J., (Coord.). *Da teoria lingüística ao ensino da língua*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. p. 32-42.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na república das Letras*: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, MINC-FUNARTE, 1994.

MATOS, Cláudia Neiva de. Brasil, música e letras. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRS. p. 55-72. (Ensaio CPG-Letras, 1).

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, [1998?].

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Canto de morte kaiowá: história oral de vida*. São Paulo, Loyola, 1991. p. 27-33: Transcrever, textualizar, transcriar.

MELO, Veríssimo de. *Cadernos de Folclore: o conto folclórico no Brasil*. [Rio de Janeiro, FUNARTE], n. 11, [s.d.].

MINDLIN, Betty e narradores Suruf. *Vozes da origem: estórias sem escrita; narrativas dos índios Suruf de Rondônia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 17-20: Introdução.

MOLLIER, Jean-Yves. L'Histoire de l'édition, une histoire à vocation globalisante. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n. 43-2, p. 329-348, avril/juin 1996.

MONTE, Nieta Lindenberg. Apresentação. In: COMISSÃO Pró-Índio do Acre. *Shenipabu Miyui*. Rio Branco, 1995.

MOTA, Jacyra. A transcrição do *corpus* do projeto NURC. In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL, 9, 1994, Caxambu. *Anais... Lingüística*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1995. v. 2, p. 1413-1422.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Literatura oral: limites da variação*. Rio de Janeiro: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994. (Comunicação apresentada no Encontro Nacional da ANPOLL, Caxambu, 12-16 jun. 1994.)

ONG, Walter J. Writing is a technology that restructures thought. In: BAUMANN, G. (ed.) *The written word: literacy in transition*. Oxford: Calrendon Press, 1986.

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

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, [1992].

PAOLI, Célia. Apresentação *Rev. Arq. Mun.*, n. 200, p. 10-11, 1992.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990. p. 9-27: Traducción: literatura y literalidad.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura folclórica*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PENTEADO, Jacob. *Primores do conto universal: contos alemães*.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Ed. PUC-MINAS, 1996.

PERES, Ana Maria Clark. *La traduction des contes de fées au Brésil*. (1998, inédito.)

PINO-SAAVEDRA, Yolando. As narrativas brasileiras de Aluísio de Almeida. *Rev. Arq. Mun.*, n. 188, p. 79-89, jan./dez. 1976.

PINTO, Edith P. (selecção e apresentação). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*, 2.: 1920/1945: fontes para a teoria e a história. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Editora da USP, 1981. Cap. 5: Monteiro Lobato, p. 51-79. Cap. 14: Manuel Bandeira, p. 207-210.

PINTO, Edith P. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Fundamentos)

PINTO, Edith P. *História da língua portuguesa: século XX*. São Paulo: Ática, 1988. v. 6, p. 14-17: O aproveitamento da oralidade.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: Editora da USP, T. A. Queiroz, 1984. Cap. 7: Níveis lingüísticos do narrador literário, p. 91-101. Cap. 8: A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão, p. 103-126. (Biblioteca Universitária de Língua e Lingüística, 6).

PROPP. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan (Org.) e pref. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". *Ciência e Cultura*, v. 39, n. 3, p. 272-286, mar. 1987.

REIS, César. Oralidade e Prosódia. In: DELL'ISOLA, Regina Lúcia; MENDES, Eliana Amarante de Mendonça (Org.). *Reflexões sobre a língua portuguesa: ensino e pesquisa*. Campinas: Pontes, 1997. p. 43-52.

REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL. São Paulo, n. 1-200, 1934-1992.

RUI, Manuel. Évolution de la langue et de l'écriture. *Notre Librairie; revue du livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien. Littérature d'Angola*. Paris, CLEF, n. 115, p. 33-37, oct./déc. 1993.

SALLES, Cecília de Almeida. *O conceito de criação na teoria peirceana*. [cópia xerox s.n.t.]

SALLES, Cecília de Almeida. *Transformação em processo*. [1996, inédito.]

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *I jornada do conto popular* – narrador: Alfred Russel Wallace, Pará, 1848 e 1852. Brasília: [s. n.], 1987. p. 6-9: Wallace e o negro no conto popular. (Inédito)

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *II jornada do conto popular* – narrador: José Veríssimo, Pará 1879. Brasília: [s. n.] 1987. (inédito)

SALLES, Vicente (Descolagem, prefácio e notas). *III jornada do conto popular* – narrador: Dalcídio Jurandir. Brasília: [s. n.] 1987. p. 28-29: O contador de estórias Dalcídio Jurandir. (inédito)

SALLES, Vicente (Org. e notas). *O conto popular no Pará* – bibliografia. Brasília: [s. n.], 1997. (inédito)

SALLES, Vicente. Fala preliminar ao I Encontro do Projeto Integrado IFNOPAP; mesa-redonda: contos, lendas e mitos amazônicos. Belém do Pará, 2/4/1997. (inédito)

SANTOS, Emmanoel. *Modalidade social e atitudes lingüísticas*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1976. (Série Lingüística, 4)

SANTOS, Idelette Musart Fonseca dos. Ensinar pesquisando. Dez anos de ensino e pesquisa da literatura oral. In: SIMPÓSIO Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore. São José dos Campos, 22 a 25 jul. 1992. *Anais*. São José dos Campos: Fund. Cult. Cassiano Ricardo, CNF/IBCEC/UNESCO, CMSE, 1992. p. 242-255.

SANTOS, Idelette Musart Fonseca dos. *Uma poética em permanente reconstrução: a voz passada e presente de Paul Zumthor*. Palestra apresentada no Colóquio Paul Zumthor, realizado em São Paulo, na PUC/SP, 13-15 ago. 1997.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. A tradição da reescritura: relações transtextuais na literatura de folheto. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Lisboa, n. 9, p. 85-86, jul. 1993.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Do oral à escrita: escutar e transcrever. *Caderno de Textos: Literatura oral*, João Pessoa, UFPB, Curso de Pós-Graduação em Letras, série 2, n. 1, p. 73-81, 1989.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Écriture de la voix et mémoire du texte: approches actuelles de la littérature populaire brésilienne. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Dir.) *Frontières du littéraire: littératures orale et populaire Brésil/France; actes du colloque Approches croisées des littérature populaire et orale*. Limoges: Pulim, Centre National du Livre, 1994. p. 33-47.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Escrita da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRS; p. 31-44. (Ensaio CPG-Letras, 1).

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos; SILVEIRA, Maria Claurênia Abreu de A. Visualização do texto oral: a transcrição em configurações de base sintática. In: ENCONTRO Nacional da anpoll – Lingüística, 9. *Anais...* [s. n. t.] v. 2, p. 1423-1430.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. [Tradução inédita de Fernanda Angélica Mourão (Oficina de Texto – FALE/UFGM) a partir da edição inglesa: SCHIPPER, Mineke. *Beyond the boundaries: African literature and literary theory*. London: Allison & Busby, 1989. Cap. 5: Oral literature and written orality, p. 64-78.]

SILVA, Giselle Machline de O. e. Transcrição do *corpus* Censo. In: ENCONTRO Nacional da ANPOLL, 9, 1994, Caxambu. *Anais...* Lingüística. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1995. v. 2, p. 1431-1437.

SOUZA, Angela Leite de. *Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1996.

SOUZA, Eneida M. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988. p. 109-124: A comédia da escrita.

SOUZA, Eneida M. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Ed. UFRJ, 1993. p. 11-22: sujeito e identidade cultural. p. 35-41: Tradução e intertextualidade. p. 43-49: O universal em antropologia.

SUPLEMENTO LITERÁRIO. Belo Horizonte, v.22, n. 1.055, jan. 1987. Ed. comemorativa dos 200 anos de Grimm.

THOMAS, Jean-Jacques. *Littérature populaire/langue populaire. Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, n. 37, p. 10-23, fev. 1979.

TODOROV, T., DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Apêndice: Texto – o texto como produtividade, p. 331-335.

VALADARES, Ione M. O. Histórias populares de Jaraguá: uma experiência com literatura oral. *Cadernos de Letras*. Série: Literatura Infante-Juvenil, Goiânia, UFG, n. 2, p. 47-53, 1987. (Cadernos de Pesquisa do ICHL).

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, FGV, 1997.

VOIGT, Vilmos. Sur le niveaux de variantes de contes. In: GÖRÖG-KARADY, Veronika (Éd.). *D'un conte... à l'autre: la variabilité dans la littérature orale*. Paris: Éd. du CNRS, 1990. p. 403-414.

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

ZUMTHOR, Paul. A permanência da voz. Trad. Maria Inês Rolim. *O Correio da UNESCO*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas/UNESCO, v. 13, n. 10, p. 4-8, out. 1985.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 (no prelo).

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lucia Diniz Pochat. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

Os livros da floresta

Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil. Se os viajantes europeus dos séculos XVI e XVII descreviam o território, a fauna e a flora, os rios e as gentes aqui encontrados, para com isso apresentar ao público¹ o novo mundo, agora os nativos estão revertendo a história. Cerca de quarenta povos indígenas do Brasil já publicaram seus textos em livros e “cartilhas” que, quase sempre, se dirigem disfarçadamente aos brancos para redesenhar o seu terra à vista.

Assistimos atualmente a uma espécie de eclosão do que nomeio *a priori* uma literatura indígena no Brasil, que, a meu ver, configura um movimento literário, na medida em que pode ser observado nos seus aspectos coerentes e sistemáticos, como um grande texto que se dá a ler. Seus escritores representam uma população de cerca de 350.000 indivíduos, falantes de aproximadamente 180 línguas diferentes, além do português, e habitam desde a fronteira brasileira com a Venezuela até a fronteira com o Uruguai.

Em minhas pesquisas, realizadas entre 1996 e 1998, tive a oportunidade de conhecer cerca de 100 títulos de autoria indígena, publicados nas últimas duas décadas. Embora essas publicações, na sua maioria, objetivem atender a uma demanda escolar, ou seja, são livros escritos para auxiliar os professores índios na tarefa de ensinar às crianças das aldeias as artes de ler e escrever, cumprem o

¹ Tomo aqui a liberdade de usar o termo público, com relação a textos anteriores à Revolução Industrial, porque me refiro sobretudo aos leitores do séc. XX.

precípua papel de informar aos brasileiros em geral sobre a existência desses povos:

No mundo todo, onde ainda existem povos tradicionais, na África, na Ásia, norte da Europa e Norte-América, não importa o quanto estejamos afastados dos grandes centros urbanos, temos que responder a tantas perguntas que incluem desde escola, saúde, administração de terras, negócios com terceiros... Basta esta lista para exemplificar o quanto estamos todos sendo intimados a criar novas respostas para um grande número de perguntas que não são tão novas assim.²

Subsidiados por órgãos oficiais (patrocinados geralmente pela Coordenação de Apoio às Escolas Indígenas do MEC), ou por ONGs,³ só em casos excepcionais publicados por editoras privadas, os livros de autoria indígena fazem parte de um movimento político/literário:

Este livro foi um trabalho escrito e desenhado com muito amor e carinho por nós, professores indígenas Pataxó. Pela primeira vez, nós, Pataxó, tivemos esse espaço para contarmos um pouco da nossa história. O nosso objetivo é construir um currículo diferenciado para nossas escolas, com nossas próprias reflexões e informações do nosso passado e futuro. Esperamos que este livro possa voltar para nossas escolas, e que também possa contribuir com outras escolas não indígenas, para o conhecimento da verdadeira história do país.⁴

Trata-se, portanto, de um movimento intencionalmente produzido por lideranças, intelectuais e professores indígenas, com a assessoria dos “brancos” que têm claramente se posicionado a favor da emancipação desses povos. Sua pertinência para os estudos literários consiste sobretudo em que seu produto principal, “o livro com cara de índio”, é o resultado de um processo de edição. Essa constatação faz admitir a autoria coletiva e assumir um conceito mais pragmático de literatura.

O fato é que existem, no Brasil, cerca de 3.200 professores índios e mais de 1.500 escolas indígenas diferenciadas, muitas bilingües, algumas monolingües em língua indígena, por exemplo, as escolas maxakali (aldeias Pradinho e Água Boa,

² Depoimento de Ailton KRENAK, Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas, p. 23.

³ A partir de 1974, começaram a se articular lideranças indígenas para a criação de organizações como o Conselho Geral da Tribo Ticuna, a Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingües, a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, o Conselho Indígena de Roraima, a Organização dos Povos Indígenas do Rio Envira, etc.

⁴ ANGTHICHAY. *O povo Pataxó e sua história*, p. 9. (Texto de apresentação)

em Minas Gerais), e outras onde só se fala o português. Esse olhar sobre a escola é importante, na medida em que se constata que são os professores que, na quase totalidade, estão construindo suas respectivas literaturas, ou a literatura de suas comunidades.

Observando o quadro de escolas e professores indígenas, por Região (anexo C), constata-se também que a supremacia da produção intelectual indígena brasileira está com a Região Norte (Amazonas, Tocantins, Pará, Roraima, Rondônia, Amapá, Acre). Existe, sem dúvida, em termos estatísticos, um deslocamento do centro: trata-se, efetivamente, do fenômeno que os próprios índios gostam de chamar, analogamente às suas escolas (chamadas escolas da floresta), de “os livros da floresta”.

Está acontecendo, neste momento, desde a reforma constitucional de 1988, a revelação, com direito a ampliação colorida, de algumas camadas da sociedade brasileira (negros e índios), das quais o público leitor só pressentia a existência a partir dos negativos de cientistas sociais, antropólogos e lingüistas – especialistas que escreviam para especialistas. Os índios, objetos dessa escrita acadêmica, tornam-se sujeitos, graças sobretudo à reintrodução da escola nas suas vidas, agora num contexto mais democrático.

Existem pontos onde as culturas se friccionam, e que constituem justamente os focos de revolução. Por exemplo, na maioria dos textos configurados (semioticamente arranjados nas páginas dos livros) pelos indígenas, onde percebi os marcadores de cada tradição oral, notei também a potência do diálogo formal com a contemporaneidade artística. Na superfície da linguagem, na coexistência das diferentes línguas (às vezes dentro do mesmo livro), encontram-se os valores que podem legitimar a literatura escrita dos índios. No caso dos textos dos índios, a legitimação literária – desde o Romantismo dada pela inventividade – poderia advir justamente da sua prática mesma, ou seja, da escritura coletiva.

Não se trata de uma invenção qualquer. Trata-se de uma deliberação política. Os escritores indígenas o fazem de um território imaginário, em que as coisas se renomeiam, no exercício da ocupação do solo simbólico. A escritura é coletiva porque é expressão do que é comum, ou de um consenso em torno do “quem somos”. É política porque reordena a coletividade, valendo-se das palavras pronunciadas pelos seus representantes. Cada livro editado nesse processo de criação literária serve para indicar que é a partir da terra que os livros são escritos. Assim como nossa tradição literária européia se baseia na textualidade (ou representação) – um

livro nasce de outro livro, e assim por diante – as várias literaturas indígenas servem-se da territorialidade: cada trecho de livro copiado, cada voz transcrita, cada tradução interlingual, cada parte do mosaico, que são os livros aqui referidos, é um pedaço de terra concretamente desapropriado e reapropriado ao mesmo tempo.

Além desse movimento simbólico em direção ao próprio território, os povos indígenas iniciam uma retomada do diálogo com a Europa. Através da criação e da circulação de novas formas, eles entram no circuito literário, e se envolvem na problemática da escrita e da publicação. Diversos entre si e da chamada literatura ocidental moderna, os textos indígenas despolarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita. Voltamos a um estágio de pré-história, de ignorância sobre a história: a memória surge do vago.

Na maioria ligados a programas de formação de professores, vários são os projetos editoriais que, em seu conjunto, nos permitem afirmar que vivemos hoje no Brasil um *réveil* literário indígena,⁵ e, com isso, a chance de uma inovação no sistema da literatura brasileira. Plural, multilingual e diferenciada, essa nova literatura seria o fruto maduro de uma civilização que, de tanto copiar modelos externos, havia deixado seu “âmago esquecido” nas terras dos povos ticuna, pataxó, mundurukú, xacriabá, krenak, sateré-mawé, maxakali, yanomami, kaingháng, xavante, kaiapó, guarani, xerente, bakairi, kaxinawá, yawanawá, suruí, kaiowá, bororo, tapirapé, myky, katukina, arara, cinta-larga, mãxineri, apurinã, kulina, poyanáwa, karipuna... Lá ainda “tem árvores altas e baixas. Grossas e finas. Com âmago e sem âmago. Tem árvores verde-escuro e verde-claro”.⁶

Com as cartilhas e livros de leitura ilustrados pelos próprios índios desenvolve-se uma forma de arte indígena, que, sem ser tradicional, se tornou meio privilegiado de comunicação. A vida cultural com suas atividades econômicas, sua organização social, sua simbologia mitológica, seu ritual, é dita desde dentro com

⁵ Cf. ROSTKOWSKI. *Le Renouveau indien aux Etats-Unis*, p. 184. Somente a partir de 1957, através da Convenção 107 da Organização Internacional do Trabalho, as populações indígenas são tratadas, pelo Ocidente, de forma específica, mas ainda com objetivos de promover a assimilação, a integração forçada. A partir de 1971, a ONU promove uma pesquisa sobre a discriminação contra as populações autóctones e suas condições nas diferentes regiões do mundo, levando em consideração os problemas colocados pela preservação da identidade étnica. Então boa parte dos índios sobreviventes, especialmente os norte-americanos, deram-se conta de que eles poderiam se apoiar no direito internacional para pressionar os respectivos governos.

⁶ GRUBER (Org.). *Os livros das árvores*, p. 10.

uma propriedade e originalidade que os etnógrafos raramente conseguem. Por meio desses desenhos não só aflora muita informação etnográfica, mas revelam-se novas visões do mundo indígena. Levanta-se inclusive a hipótese da distinção possível entre estilos visuais e relações de formas e cores, conforme a diversidade dos povos indígenas. Assim como as diversas línguas apresentam estruturas e gramáticas diferenciadas, haveria também, não uma arte indígena do desenho, mas muitas artes indígenas; em outros termos, assim como existem constantes estéticas na arte plumária, nas pinturas corporais, na decoração da cerâmica e nos trançados de cestaria, teriam surgido, através dos desenhos promovidos no processo de alfabetização, novas linguagens artísticas.⁷

O trabalho pioneiro de uma ONG (Organização Não-Governamental), a Comissão Pró-índio do Acre (CPI-AC), criou a chamada “Experiência de autoria”, uma pedagogia em que a formação do professor indígena passa pela construção de seu próprio material didático, e publicou, entre 1983 e 1996, 13 títulos, cujos autores representam dez povos indígenas do Acre. Esse é um exemplo de como a formação dos intelectuais e escritores indígenas se vincula a projetos editoriais que, por sua vez, estão na raiz e constituem a diferença mesma das chamadas “Escolas da floresta”.

Assim, ao considerar as edições dos livros indígenas no seu potencial de movimento literário, parto de uma idéia pragmática, segundo a qual deveriam ser abordadas três questões, ao se estudar uma literatura: as bases metateóricas; o conceito de literatura; os propósitos e as funções da teoria literária.

É possível, nessa linha de pensamento, dizer que literatura é algo distinto de “obras literárias” (que também não são entidades ontológicas autônomas) e que literariedade e sentido não são qualidades intrínsecas dos textos, mas operações cognitivas e sociais. Pensar a literatura como prática social de determinado grupo significa levar em conta o contexto pragmático (os atos de linguagem), o que exigiria estudos dos pontos de vista cognitivo e sociológico dessa literatura. No caso, portanto, das literaturas indígenas em processo, seria necessário verificar suas relações com o esforço de aquisição e domínio da escrita, da língua portuguesa, com a luta pela reconquista da terra e pelos direitos civis, com a história da demarcação de terras; suas relações com os usos do livro e as práticas de leitura. Cada literatura tem sua própria literariedade e lingüisticidade.

⁷ MELIÁ. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena. EMIRI, MONTSERRAT (Org.). *A conquista da escrita*. Encontros de educação indígena, p. 14.

O fato é que uma nova prática da escrita está se tornando literatura. Essa prática, nomeadamente a produção dos livros de autoria indígena, nas últimas décadas no Brasil, tem adquirido, com a conjugação de vários elementos, tal visibilidade, que chega a iluminar o passado e o futuro dos usos da linguagem, no meio em que ela acontece. Mesmo a poesia oral dos índios só se torna evidente, para nosso olhar, no momento em que está sendo lida. Nós não pudemos ouvi-la. E, historicamente, a poesia só passa a fazer parte do acervo literário de determinados povos, quando se torna escrita em suas mãos. Basta lembrar o papel de Homero na história literária ocidental.

A escrita praticada atualmente por representantes das comunidades indígenas está produzindo uma espécie de exceção, um desvio, nas margens do sistema literário brasileiro, em que se podem vislumbrar marcas de um estilo que surge. Em 1989, o Pe. Bartomeu Meliá, comentando a cartilha tapirapé *Xeparama'eawa*, já percebia com acuidade o potencial literário das primeiras publicações, no Brasil, de autoria indígena:

Já ao abrir o livro, percebe-se que estamos diante de uma nova estética. [...] Ao meu parecer, ela se torna uma pequena obra-prima de arte indígena, de um realismo mágico e fantástico, de extraordinária força comunicativa. Os desenhos em geral são verdadeiras sínteses etnológicas, onde o detalhe etnográfico é dito como símbolo de um conjunto de relações. O mató é representado como espaço sem limites, aberto a novos espaços sempre possíveis, enquanto a roça aparece como espaço definido e domesticado; uma característica que já constava nos desenhos dos Pai-tavyterã, do mesmo tronco Tupi-Guarani.⁸

Não seria impertinente incluir a produção literária dos índios brasileiros na retomada da discussão sobre o sujeito, a representação e o estilo, no âmbito da literatura brasileira, em função da crítica literária. Os textos dos índios, e seus livros publicados, fazem-nos enxergar mais uma vez o fenômeno da destituição do sujeito clássico, dono de um suposto saber sobre o literário, em nome da presença do objeto/livro; esse objeto se dá a perceber a partir da subsistência de uma forma-sujeito, uma entidade representativa, muitas vezes plural, que talvez cumpra também o papel do autor.⁹ O termo serve, no âmbito da pragmática do

⁸ MELIÁ. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena, p. 14.

⁹ Cf. ORLANDI. *Terra à vista*. Forma-sujeito: forma material, lingüística e histórica, do sujeito e do sentido. Relação da forma com a materialidade do discurso.

discurso literário, para substituir o sujeito aparentemente autônomo das sociedades ocidentais, que agora é explicitamente fruto de coerções e acordos institucionais. Assim, operacionalmente, a idéia de obra literária se identifica com a de discurso, porque esse conceito “despossui o sujeito falante de seu papel central para integrá-lo nos funcionamentos de enunciados, de textos, cujas condições de possibilidade são sistematicamente articuladas sobre formações ideológicas.”¹⁰

A proposta de um estilo indígena na literatura brasileira se fundamenta no princípio da dessubjetivação: o sujeito se perde no estilo e se reencontra por algum traço, quando a cultura torna-se realmente importante. Perseguir esse traço cultural contribui para que as organizações indígenas definam seus perfis, ainda que sempre moventes: mistura indefinida.

Os índios, através de suas publicações, transitam entre as diferenças culturais. O traço que trabalhamos para configurar, em conjunto com eles,¹¹ é antes um simulacro, uma imagem rebelde sem semelhança interna. Existem tradições culturais diferenciadas, línguas diversas, visões de mundo complexas, que a formação literária contribui para mostrar, às custas, paradoxalmente, de certa anulação dessas mesmas diferenças. O objeto livro é, portanto, um lugar de reconstrução da memória indígena no Brasil, embora também se construa sobre os escombros da sua história, sobre o esquecimento do seu passado.

O objetivo dessa colocação é inserir a questão da literatura indígena na ordem das reflexões sobre a contemporaneidade artística e da infundável discussão sobre a crise da representação. Gostaria de poder afirmar, ainda que prematuramente, que a literatura indígena do Brasil não sofre de nenhuma crise de consciência com relação a ser ou não ser um simulacro, ou, pelo contrário, imagem fiel de qualquer coisa. Os índios simplesmente estão, “ao mesmo tempo agora”, aprendendo a ler, a escrever seus idiomas e a língua portuguesa, elaborando discursos oficiais e políticos, argumentando no debate sobre o Brasil atual, que se quer democrático. Diante do preconceito, do aviltamento, das espoliações, que continuam sofrendo, eles reagem com o gesto antropofágico da ressignificação, através da prática intertextual, da bricolagem. Recortam o que interessa, vindo de fora ou de dentro, colam e publicam, das formas possíveis, não havendo (que eu tenha

¹⁰ MAINGUENEAU. *Pragmática do discurso literário*, p.178.

¹¹ Refiro-me ao fato de que a produção literária indígena hoje é fruto de um trabalho de equipe. Na maioria dos casos, as equipes são compostas também por assessores “brancos”, intelectuais universitários entre os quais me incluo.

percebido) maiores questionamentos sobre a introdução de elementos alheios às suas culturas tradicionais. Sem a idéia de fidelidade, não existe traição. Oswald de Andrade, ao contrário de Graça Aranha, já consagrara esse instinto antropofágico:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.¹²

O que faz com que uma população deslocada ou colonizada se transforme em outro povo, em outro lugar (sem entretanto sucumbir ou se reduzir ao outro), e que entre assim na variância sempre recomeçada da relação, termo preferível a contato, é que essa população não traz com ela nem continua coletivamente as técnicas de existência ou de sobrevivência materiais e espirituais que ela praticava antes de ser transportada. Essas técnicas só sobrevivem em traços ou sob forma de pulsões ou de élan. Deslocados no tempo e no espaço, os índios brasileiros conservam, no entanto, muitas de suas formas técnicas e culturais, o que os impede de ser considerados simplesmente brasileiros, e o que os difere da população vinda da África.

O plantio

Observando o conjunto das publicações de autoria indígena, é forçoso notar que, desde as capas, seus livros trazem os indícios de formas-sujeito que se moldam na escrita. São “novas palavras que surgem”¹³ e novas imagens que aparecem no horizonte literário. Esses são os objetos visados por esse trabalho de leitura, uma vez que eles sobressaem no conjunto das atuais práticas discursivas das comunidades indígenas:

Mas houve também, e talvez principalmente, a incorporação criativa do código escrito à cultura indígena: a escrita é agora parte integrante da cultura kulina... Os índios começaram espontaneamente, fora da escola, a documentar

¹² ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil.

¹³ Cf. ALMEIDA. *Bay – Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*, p. 35.

os cantos e mitos de diversos grupos, para uso interno, por prazer e necessidade de desenvolvimento da própria cultura.¹⁴

Entende-se por prática discursiva o processo de organização que estrutura ao mesmo tempo os dois lados do discurso – a forma-sujeito e a comunidade. Há uma relação semântica irreduzível entre aspectos textuais e não-textuais. O que significa que não se pode pensar a comunidade sem o discurso e vice-versa. O objeto definido por essa análise não é simplesmente um discurso, mas uma prática discursiva.

As práticas discursivas em questão, que denomino *a priori* de literárias, vão se configurando a ponto de delinear a sombra de um movimento. A esse movimento dá-se, não gratuitamente, o nome de literatura – aventura moderna do pensamento penetrando na linguagem, a experiência da palavra, segundo Blanchot.¹⁵ A representação, o estilo, a escritura, esses mesmos conceitos que permearam toda a existência da literatura no Ocidente, ainda que intensamente questionados pelas teorias que regem os estudos literários na contemporaneidade, estão na base de uma investigação que pretende trazer para o campo da literatura uma produção que tem sido normalmente objeto de estudo das ciências sociais.

Ao mesmo tempo, a recente prática da escrita e sua correlata necessária, a criação literária, por parte dos indígenas brasileiros, podem ser tomadas como a própria historicização da questão indígena. É reinvestigando seu passado que os povos escapam da ambigüidade traumática dos recalques e rejeições inconscientes. A memória histórica, nos locais onde a história foi e continua a ser um combate sem testemunhas, arma a coletividade de forças e decisões novas e lhe permite ultrapassar os dejetos inconscientes da estruturação imposta, autorizando a refletir concretamente sobre a necessidade ou não de determinadas estruturas, como a necessidade da escrita, por exemplo. Parto do pressuposto de que a escrita (*lato sensu*) é estruturante do ser no mundo e de que a memória de que estamos tratando (tanto os escritores índios quanto seus editores) é coletiva e operatória, isto é, política.

Os indígenas brasileiros, através da aquisição e do domínio da escrita, passam a fazer história, como produção de sentidos para a própria ressubjetivação. Não há história sem discurso. E a escrita e seus meios são instrumentos que os

¹⁴ Relatório de 1982 sobre a educação escolar kulina, citado por MELIÁ. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena, p. 16.

¹⁵ Apud RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 95.

índios estão utilizando para configurar suas identidades. Identidades, não como essência, mas resultantes de processos de identificação do sujeito ao complexo de formações discursivas historicamente (ideologicamente) determinadas. O que se exige de um discurso não é uma verdade, é uma lógica discursiva.

Para os índios, introduzir a escola em suas aldeias, e, com ela, a escrita, significa a possibilidade de “dominar a lógica dos brancos”. Ocorre, entretanto, que “fica difícil para esse indivíduo vocal/escritural inscrever-se numa linha retilínea do tempo (a não ser pelos mecanismos facilitadores da ilusão ideológico-institucional), que dicotomize o mundo em sim ou não, ser ou não ser, essência ou existência, dentro ou fora, em suma, inclusão ou exclusão.”¹⁶ Daí que a literatura, o potencial transformador da palavra posto em ação, é o lugar dos “cruzamentos sincrônicos”, em que é possível deixar o texto em aberto; entre memória e projeção, entre ser krenak, ou pataxó, e ser brasileiro.

Cada época tem suas experiências significantes, na medida em que seus signos se organizam pelas possibilidades de leitura que vão surgindo. Por que antes não houve literatura indígena no Brasil? A resposta parece óbvia: antes os índios não escreviam.¹⁷ Será que a literatura se vincula necessariamente ao estado escritural da língua? Genette acredita que os usos não literários da escrita e a existência da poesia oral afastam a hipótese de que a condição para a literatura seja a escrita. Seria pertinente lembrar, porém, a formulação de Jacques Rancière, quando ele diz que a questão da literatura não é lingüística, e que a noção de escrita não se reduz à de estado escrito da língua, oposto ao seu estado oral: “A escrita não é o contrário da palavra oral, ela é o contrário da palavra *viva*.”¹⁸

Compreendo, com Rancière, que a grande novidade, no caso da reinserção das comunidades indígenas na cultura brasileira, é a possibilidade, pela primeira

¹⁶ PINHEIRO. *Aquém da identidade e da oposição*, p. 21.

¹⁷ Cf. MELIÁ. Bilingüismo e escrita, p. 94-95: “Sem dúvida houve numerosos leitores e escritores, em um sentido quase mecânico, nas Reduções, e disso dão fé as cópias manuscritas e as inumeráveis cartas em Guarani que se conservam nos arquivos e museus. [...] Os índios Guarani, verdadeiros senhores da palavra em sua sociedade tradicional, e que chegaram a ter bom domínio da letra, vieram a ser também escritores, não só escritvães. A educação literária promovida nas Reduções despertou interesse na leitura e suscitou bons artesãos da escrita. O padre José Manuel Peramàs, que pode ser considerado o primeiro historiador da literatura em Guarani, relembra isso: ‘Como os guaranis não entenderam os livros em castelhano, os jesuítas puseram-se a escrever livros em guarani e, com efeito, compuseram muitíssimos, dos quais não poucos foram impressos. Os índios os liam com avidez (avide legebant)’”.

¹⁸ Cf. RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 97.

vez, de sua palavra ser posta em circulação independentemente da sua presença corporal. Como subjétil, para usar a palavra de Artaud. Nem sujeito, nem objeto, mas estilo, na medida em que se aproxima do suporte, da superfície, ou do material, do corpo único da obra em seu primeiro acontecimento.¹⁹

Com o estilo – a inscrição do sujeito quando ele se objetiva a ponto de se anular no papel – vê-se, na literatura, a história. Estilo e história: dois campos que, em confluência, produzem o fato literário. Sabemos que o princípio do discurso colonial é reconhecer apenas a importância “cultural” dos índios e desconhecer, apagar, sua participação histórica ou política. “Os efeitos de sentido que até hoje nos submetem ao espírito de colônia são os que nos negam historicidade e nos apontam como seres culturais (singulares), a-históricos.”²⁰ Pode-se também pensar no fato de que a folclorização da literatura indígena cumpre antes o papel de ocultá-la. A folclorização é a literatura em suspensão. Há literatura quando se vê a letra, assim como faz história quem a escreve.

Pensemos, por exemplo, no uso escolar dos mitos indígenas, em como suas entidades míticas sempre foram vistas, desespiritualizadas, como personagens do folclore brasileiro (nos livros escolares, as lendas de curupiras, mães-d’água, boitatás, etc.). A leitura desses mitos, como literatura, somente se torna fato com o gesto da escrita, efetuado pelos próprios índios. A prática escritural reespiritualiza a entidade mítica, quando recompõe graficamente suas formas rituais. Para exemplificar esse fato, há o caso dos *kene*, que são os grafismos produzidos pelos kashinawas, da região do Rio Jordão, no Acre. Segundo os estudos de Lynn Mário T. M. de Souza, os desenhos desse povo, cujos suportes anteriores eram o corpo e o tecido em algodão, e agora também o papel (ou o texto escrito), manifestam a sua principal experiência mística, advinda do uso de ayahuasca:

Moreover, from the shamanic perspective of representation as presentation, as mentioned above, the alphabetic script within a previously oral kashinawa culture has to represent and therefore transubstantiate the spoken word on paper and its intricate connections with the shamanic semiotic. The profuse use of illustrations in verbal written texts therefore indicates the resistance of Kashinawa writers

¹⁹ Cf. DERRIDA. *Forcener le subjectile, préface aux dessins et portraits d’Antonin Artaud*.

²⁰ ORLANDI. *Terra à vista*, p. 15.

*to the temporal and spatial linearity and the limitations of the alphabetic script.*²¹

No caso da nova prática escritural a que me refiro, a dos índios brasileiros, é interessante como ela está se investindo do caráter literário na medida em que vai sendo lida, trafegando de público em público, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. Em suma, é a publicação, o fato de ser lida, o que torna a escrita indígena, de fato, literatura. Historicamente, são as edições que promovem o fato literário, desde antes do nascimento da imprensa, mesmo que a figura do editor, como hoje é conhecida, só tenha se estabelecido por volta de 1830.²²

No caso da América, existe o dado relevante de a imprensa fazer parte de sua história desde o primeiro momento, ou seja, de aqui a existência da literatura se confundir com a da impressão, mesmo que, assim como na Europa, a circulação de manuscritos tenha coexistido como via de escoar pensamentos apócrifos, poesia proscrita, textos marginais que, ao se tornarem oficiais, acabavam impressos. Basta lembrar os casos de poemas de Gregório de Matos e as *Cartas chilenas* de Tomás Antonio Gonzaga.

O que faz a literatura indígena ser lida, no sentido de constituir seu público, é justamente o fato de começar a fazer parte da cultura do impresso. É então que se afirma o seu estilo, como ranhura, diferença, im/pressão. Não à toa estilo e estilete têm a mesma raiz. Não quero com isso dizer que a literatura indígena tem *um* estilo, um modo único de fazer valer o seu traço. São diversos os seus produtores, mas em geral possuem uma característica básica: não são sujeitos individuais, são coletividades, comunidades. É sobretudo por essa razão que a literatura indígena nasce de uma escrita que é política. Além de instrumento de poder e via real de saberes (que continuam a circular na oralidade), ela serve à constituição estética da comunidade; é a alegoria dessa constituição:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. [...]

²¹ SOUZA. *Voices on paper: literacy discourse in indigenous education in Brazil*. Texto inédito fotocopiado, p. 9.

²² Cf. CHARTIER. *Le livre en révolutions (entretiens avec Jean Lebrun)*, p. 50: “Il s’agit d’une profession de nature intellectuelle et commerciale, qui vise à rechercher des textes, à trouver des auteurs, à les lier à l’éditeur, à contrôler le processus qui va de l’impression de l’oeuvre à diffusion”.

A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições.²³

Se assim fica entendido o papel da escrita nas comunidades indígenas, considerando seu extrato que interessa aqui examinar – a literatura –, pode-se entender a redivisão como causa e consequência da democratização. Como afirma Jacques Rancière,²⁴ desde o mito platônico do Fedro, a escrita é considerada paradoxalmente como muda e falante demais. Não existindo a voz presente para dar às palavras o tom de verdade, para acompanhá-las, a escrita se liberta do ato de palavra que garante a um *logos* sua legitimidade (“que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados.”). Por outro lado, a letra morta da escrita vai circular sem saber a quem se destina, e qualquer um poderá apoderar-se dela, dando-lhe uma voz que não é mais a sua. Outra cena, outra divisão do sensível. Assim é que a escrita, ao separar o enunciado da voz que o legitima, vem embaralhar as relações do fazer, do ver e do dizer, de forma a provocar na comunidade uma perturbação na ordem política.

Essa perturbação atende, desde Platão, pelo nome de democracia. A democracia (regime da escrita) está na base da literatura indígena, como causa e consequência. Com esse ponto de vista, entende-se melhor os mecanismos de sua produção, a partir de uma reforma constitucional que reconhece e redivide os quinhões da letra/lei. Alguns grupos são inscritos nos textos oficiais, passando a figurar no regime da escrita, adquirindo maioria.²⁵ Se nenhum pai irá doravante garantir a legitimidade de sua fala, por outro lado, essa fala deverá ser incorporada na própria textura da lei (“...a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum.”²⁶). Assim os índios estão percebendo sua entrada na sociedade brasileira: de forma literária.

Por caráter político da escrita, compreende-se a sua faculdade de significar sempre mais do que o ato empírico de seu traçado. A escrita significa, ou metaforiza,

²³ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 8.

²⁴ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 8.

²⁵ No caso brasileiro, existe uma estranha contradição entre os avanços da legislação na *Carta magna*, na Constituição Federal e a legislação específica, por exemplo, a que rege o papel da FUNAI na vida dos índios. Por ocasião da reedição do livro *O povo pataxó e sua história*, pela Editora Global, de São Paulo, os autores pataxós não tiveram autonomia para a venda dos direitos autorais à editora. Sua assinatura no contrato de edição só adquiriria valor legal, depois de obtida a anuência da FUNAI.

²⁶ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 9.

a divisão e a redistribuição dos discursos e dos corpos que a produzem. Por isso, ela nasce da democracia, além de fazer nascer a democracia. Por isso ela está na raiz da idéia da existência de um povo. Quando os índios se põem a trabalhar na sua produção, eles o fazem em nome da fundação de suas fictícias nações. Eles acionam uma divisão na chamada sociedade brasileira, operando cortes no que, até o recente processo em que suas comunidades e suas línguas estão sendo reconhecidas pela letra/lei, era considerado (pelo etnocentrismo europeu) uma nação única, um povo único. Os índios, através da escrita, interpõem-se na composição totalizadora de um país, cuja ficção iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade ou a positivista de ordem e progresso se sobrepuseram à realidade fraturada.

A literatura indígena terá então a função de figurar essa fratura, recolocando os discursos, quanto à sua paternidade, tanto quanto ao corpo da letra que os transporta. A literatura desfaz uma relação estabelecida entre realidade e ficção, emancipando a letra do seu compromisso com a realidade e com a ficção. A ação literária dos índios devolve sua matéria de ficção (por exemplo, seus mitos e histórias), e seus ritmos poéticos (seus cantos profanos e rituais, suas danças), ao estatuto de letra abandonada, letra órfã à procura de um corpo de verdade.

Amálio Pinheiro mostra, em seu *Aquém da identidade e da oposição*,²⁷ as três questões propostas, por Zumthor, para o reconhecimento da materialidade produtiva da voz “(com seus atributos intercorrentes que abalroam o signo: performance, nomadismo radical, intervocalidade, eroticidade, movência, dissipação de autoria)”: as gradações da inscrição vocal na escritura (pertinentes sobretudo no processo tradutório intercultural); as alterações provocadas na leitura pelas “marchas e contra-marchas da maior ou menos presença dos elementos vocais na escritura”, ou seja, o comprometimento do leitor com a escuta da voz; a mudança epistemológica provocada pela impregnação da voz na letra, que implicará “desconfiança festiva” de que tudo é “montagem tradutória, transversal, provisória”.

O que se deu historicamente, pela obliteração da voz que só o gesto escritural indígena poderia ter impedido, é que a matéria literária das diversas tribos brasileiras – suas realidades, suas ficções, seus ritmos poéticos – foi sistematicamente impedida de configurar uma literatura. Os cantos, as histórias de hoje e de antigamente, as falas rituais, as formas que servem para a ligação entre o visível e o

²⁷ PINHEIRO. *Aquém da identidade e da oposição*, p. 29-34.

invisível, as fórmulas para dizer o indizível: tudo o que se poderia transformar em literatura indígena, desde que fosse escrito em língua indígena, pelos próprios índios, foi expropriado por discursos outros. Discursos cuja paternidade foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, lingüistas, agentes nas aldeias, representantes dos setores hegemônicos brasileiros e estrangeiros.

Por outro lado, temos prova de que a literatura brasileira está eivada das vozes indígenas, e ainda há muito que se conhecer sobre as formas como essas vozes compõem nossa vida literária. Couto de Magalhães trata, nas páginas de *O selvagem*, das três fases do cruzamento entre o tupi e o português:

- 1 - Tendo colligido no Brasil numerosas cançonetas populares em que se nota esse cruzamento. Ora, há nellas a mistura primitiva e grosseira, isto é, as duas línguas entram na composição, com seus vocabulos puros, sem que estes soffram modificação; um especimen curioso deste primeiro cruzamento é a seguinte quadra que ouvi muitas vezes cantada pelo povo do Pará:

Te mandei um passarinho.

Patuá miri pupé

Pintadinho de amarello,

Iporãnga ne iaué.

Quer dizer: Mandei-lhe um passarinho, dentro de uma caixa pequena; pintadinho de amarello, e tão formoso como você.

Compreende-se bem que cançonetas assim em duas línguas simultaneas pertencem ao periodo em que ellas eram igualmente populares. Pertencem, pois, ao primeiro, ao da juxtaposição e do egual predomínio das duas raças.

- 2 - Pouco a pouco uma língua predomina, e só ficam da outra algumas palavras...

Vamos dar a despedida

Mandú sarará

Como deu o passarinho

Mandú sarará

Bateu aza, foi-se embora

Mandú sarará

Deixou a penna no ninho

Mandú sarará

3- Finalmente, os vocábulos da lingua absorvida desaparecem na lingua absorvente, para não ficarem outros vestígios della sinão o estylo, as comparações, algumas formas grammaticaes e algumas alterações de sons [...] Citarei como pertencendo a este periodo, as duas seguintes quadras, que ouvi em Ouro Preto, em 1861, as quaes, segundo me parece, encerram o mesmo systema de imagens da que fica impressa acima, apenas em um perfodo mais adeantado de cruzamento:

Vamos dar a despedida
Como deu a pintassilva;
Adeus, coração de prata,
Perdição da minha vida!

Vamos dar a despedida
Como deu a saracura;
Foi andando, foi dizendo:
Mal de amores não tem cura.

Notam-se ainda hoje no Brasil estes tres periodos de cruzamento lingüístico.

Ixé, man, guirá mirim!
Xa rekó, man, ce pepó
Xa bebê ne rakaquera
Xá puama ne rekó...

Tradução: Si eu fôra um passarinho, oh quem me dera! Eu teria minhas azas, voaria no teu encaço, e me ergueria ao pé de vós.²⁸

O *logos* indígena se torna, agora – no momento em que o índio empunha os instrumentos da escrita ele mesmo, seu corpo – letra finalmente órfã, em textos de autoria necessariamente coletiva. Desde os primeiros contatos, segundo alguns pesquisadores, os índios julgavam que o papel escrito era quase tão terrível como as armas de fogo que feriam e matavam à distância, porque levava e lançava palavras de vida e de morte a distâncias ainda maiores. O papel escrito era instrumento de grandes e longínquos poderes, através de vozes nunca escutadas, mas que eram vistas no desenho do papel. *Kuatia* é como os guaranis chamam a letra, que designa também o desenho e a pintura com que se enfeitam os homens: *ava ikuatia pyra*, ao enfeitar o papel, torna-se escrita. *Tupa pire* é pele divina ou feiticeira para

²⁸ MAGALHÃES. *O selvagem*.

os guaranis-chiriguanos. *Kanasi* é letra para os yanomamis, quer dizer vestígios, cadáver, restos, sinal ou indício. Após fornecer a seus leitores essas informações, Bartomeu Meliá pergunta a propósito: “Não tem cada livro, inclusive em seu aspecto exterior, a forma de um pequeno caixão, no qual se guardam os ossos da palavra?”²⁹

O pensamento indígena, que aqui se confunde com formas de ser, de ver, de dizer, de ouvir, de fazer, é o novo mito que os índios colocam em circulação, a partir da situação de ter de escrever para garantir a continuidade de suas gerações. Ter uma língua documentada não é ter um corpo morto, mas uma história, um discurso, uma poética. A primeira palavra coletiva dessa poética acaba de ser pronunciada. A escrita da História, pelas mãos dos índios, embaralha-se com a escrita literária, sem deixar também de ser instrumento ou tecnologia de sobrevivência material. O fato de ser produzida num contexto escolar, na sua maioria, com objetivos claramente pragmáticos, como fornecer material de leitura para os educandos, comprova o imediatismo de sua função nas comunidades indígenas:

Durante séculos, nossos antepassados falavam sua língua, mas, do mesmo modo que muitos povos no mundo, não sentiam necessidade de escrevê-la. Hoje é útil dispor de uma escrita para nossa língua, pois assim podemos compartilhar com as nossas crianças que vão nascendo as histórias que os mais velhos contavam e podemos, também, escrever o que estamos vendo hoje e compartilhar com os outros povos que falam a língua que é parente da nossa.³⁰

Mas esse instrumento, há muito descoberto pelos indígenas (desde o Descobrimento do Brasil, pelo menos), permaneceria letra morta se continuasse a não ser pensado por suas comunidades, no processo de se desgarrarem de seus traumas e renascerem por suas próprias consciências. Como diz Edouard Glissant, uma política e uma poética de libertação só podem ser secretadas, não sugeridas. “A linguagem mais energética é aquela em que o signo disse tudo antes que se falasse.”³¹

A escrita sempre esteve presente no contato entre índios e brancos. Trata-se agora de um processo de recuperação, ou melhor, apropriação de seus meios. Recuperação porque os índios já vislumbraram antes seu papel benéfico,

²⁹ Cf. MELIÁ. *Bilingüismo e escrita*, p. 92.

³⁰ COMUNIDADE INDÍGENA PARKATÉJÉ. *Conhecendo nosso povo*, p. 74.

³¹ GLISSANT. *Le discours antillais*.

conquanto pudesse continuar a se desenvolver nas suas mãos. Sobretudo materialmente, como tecnologia. Sabemos que as primeiras tipografias aqui instaladas eram operadas pelos indígenas. Apropriação, porque o controle ideológico das máquinas de escrita sempre esteve nas mãos dos brancos.

A América nasceu com a imprensa: menos de um século após a invenção desta, a nova arte de imprimir já era praticada num continente revelado a menos de cinqüenta anos. Em 1539, imprimia-se o primeiro livro na Cidade do México: *Breve y mas compendiosa doctrina christiana*. Logo após, a tipografia chega ao Peru, em 1584. Essas informações merecem destaque porque significam muito para o resgate da estreita relação que os nativos americanos, desde o começo da sua existência para o mundo ocidental, estabeleceram com o livro. Evangelização: a palavra, mais do que o gesto, estava no centro do trabalho de evangelização. Onde o esforço contínuo para a tradução das Escrituras nas línguas locais.

No Ocidente, para se estabelecer na vida cultural de um país, participar de uma tradição, é preciso se introduzir numa linhagem. É por isso que, como diz Jorge Luís Borges, através da leitura, criamos precursores. Pela leitura, podemos ouvir os antepassados, nossos e dos outros, como sempre fizeram os povos indígenas. Se se pretende contribuir para a inscrição da literatura indígena emergente na historiografia literária brasileira, é necessário buscar as pegadas que os índios deixaram, de uma forma ou de outra, nos livros. Por exemplo, reescutar com José de Anchieta suas diferentes dicções: “Por que os Pitiguáres do Paraíba até os Tamoyos do Rio de Janeiro pronúnciao inteiros os verbos acabados em consoante, vt apâb, acêm, apên, aiûr”, quando ele se dispôs a escrever a *Arte da gramática da língua mais usada na Costa do Brasil*, em 1595, cujas chapas se encontram conservadas na Biblioteca Nacional.

O achamento do Brasil pertence a essa quadra única da existência humana: a epopéia que os portugueses duas vezes escreveram e immortalizaram: nas águas crespas do mar e nas ondas cantantes do Lusíadas. Como as telas de Rafael, as sátiras de Erasmo, as memórias de Comines, o Brasil é fruto do Renascimento. [...] O Rei D. Manuel – os olhos embaçados dos fumos da Índia – mal lobrigou, perdida na distância aquela dádiva do mar. Por que pressentiria nela – uma ilha povoada de arvoredos e de homens pardos e nus, e deserta de pimenta, cravo e canela – a obra suprema do gênio lusitano?³²

³² Cf. RIZZINI. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*, p. 1.434.

Os primeiros livros impressos por aqui o foram em território guarani e pelas mãos dos próprios indígenas, que trabalhavam numa das tipografias instaladas pelos jesuítas, na fronteira entre Brasil e Paraguai, a partir de 1700. Duas obras, das quais não existem mais nem fragmentos, senão notícias, inauguraram essas instalações tipográficas: *Martirologio romano* (1700) e *Flos sanctorum* (1703). O índio Joan Yapari, na missão jesuítica de Santa Maria Mayor, fez 43 estampas e muitas vinhetas, abertas em cobre e madeira, para o livro intitulado *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (1705) do Pe. Eusébio Nieremberg, traduzido para o guarani pelo Pe. José Serrano, que vem a ser o exemplar mais antigo a que os pesquisadores do século XX tiveram acesso.³³ Pode ser considerado, assim, a primeira obra da literatura indígena brasileira esse livro ilustrado e confeccionado por um guarani. O interesse desse dado bibliográfico é o seu potencial metafórico, e a pergunta que ele suscita: se a colonização teve como um dos principais gestos a catequese através do livro, portanto, da leitura e da escrita, o que significa na cultura brasileira a esterilidade desse gesto?

Em 1910, o etnólogo Rodolpho Schuller publica, no Pará, uma notícia bibliográfica sobre *Um livro americano único – o primeiro impresso nas Missões Guarani da SJ*. É sobre o *Manuale ad Vsum Patrum Societatis Iesv Qui in Reductionibus Paraquarie Versantur ex Rituali Romano ac Toletano Decerptum Anno Domini MDCCXXI. Superiorum Permissu Laureti. Typis PP. Societatis Iesv*. (vol. In-8º maior – 266 p. + XL ff. Sem nº).

Esse único exemplar se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid e nos interessa especialmente pela nota manuscrita em francês pelo Mr. A. Renouard: “De todos os livros que vi, este é certamente o pior impresso. Todas as letras estão movidas, e este não é seu menor defeito. É um volume extremamente curioso, e provavelmente o único exemplar que existe na Europa”. Na primeira folha, porém, outra inscrição à mão: “Este defeito, que depreciaria um dos nossos antigos livros, nada significa num volume desta linhagem.” O caráter de obra rara (desde, pelo menos, 1819, notadamente pelo Abade Segurola de Buenos Aires) marca desde o princípio o destino dos livros produzidos pelos índios, ou com os índios.

O estigma do exótico, inusitado, diferente, esquisito, e, sobretudo, precário, que marcou profundamente a produção cultural de povos indígenas, na recepção europeia, paradoxalmente, hoje se reverte em favor desses mesmos povos. A

³³ RIZZINI. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*, p. 95.

economia de mercado, o liberalismo econômico, a democratização dos meios de comunicação pela informática, na prática, têm funcionado como condições de possibilidade para que os índios transformem a falta em suplemento. O que outrora foi digno de nota pela excepcionalidade, não encontrando lugar no comércio da sua época, hoje pode ser tomado como tesouro, numa arqueologia em prol da história indígena. Quando, na tipografia da Missão, um índio de mão grosseira estragou uma letra, ele criou um fato histórico. A contribuição milionária de todos os erros.

Nas missões guaranis, pelo que consta, foram produzidos, no século XVIII, pelo menos quatro livros em língua guarani, sendo dois deles de autoria indígena: *Vocabulário da língua guarani* (1722) e *Arte de la lengua guarani* (1724) do Pe. Antonio Ruiz de Montoya, no pueblo de Santa Maria Mayor; e *Explicación de el catechismo en lengua guarani* (1724) e *Sermones y exemplos en lengua guarani* (1727) de Nicolas Yapuguay, com “dirección de un religioso de la Compania de Jesus”. Desde os primeiros momentos da colonização, o território brasileiro foi campo de uma batalha lingüística, que os historiadores da literatura só fizeram ignorar. Pelos documentos disponíveis, parece que houve uma reação oficial dos portugueses em defesa da supremacia de seu idioma, contra a disseminação das linguagens nativas. Para nivelar as diferenças, substituiu-se o que era considerado inferior e não condizente com a “civilização”, pelo único instrumento entendido como capaz de produzir pensamento: a língua portuguesa.

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos Povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade de seus antigos costumes; e tem mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz nele o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo Príncipe. Observando, pois todas as Nações polidas do Mundo este prudente, e solido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrario, que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua, a que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que ate agora se conservavam. Para desterrar este perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os meninos, e meninas, que pertencerem

as Escolas, e todos aquele Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da Língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na formas, que Sua Majestade tem recomendado em repetidas Ordens, que ate agora se não observaram com total ruína Espiritual, e Temporal do Estado.³⁴

Na época em que Pero Vaz de Caminha visitou o Brasil, existiam aqui cerca de 8 milhões de habitantes (1400 tribos), cujos grupos falavam de 350 a 500 línguas, pertencentes aos seguintes troncos e/ou famílias principais: tupy, a predominante; karib, presente também nas Antilhas e em outros lugares da América do Sul, até o Alto Xingu, onde talvez tenha se originado; aruak, encontrada também nas Antilhas, nas Guianas e na Flórida; jê, no Planalto Central e arredores. Em 1500, no território brasileiro, eram faladas línguas pertencentes a 40 troncos (que continham 94 famílias lingüísticas), e a maior variedade lingüística já existente na terra localizava-se na América do Sul tropical. Foram extintas 90% das tribos existentes à época da Descoberta.³⁵

A tendência para a unificação lingüística se fez sentir, no entanto, desde os primórdios da colonização, quando o tupi passou a servir de linha mestra para os catequistas, por exemplo, Padre Anchieta e Luís Figueira, que logo criaram uma gramática baseada nesta língua, procurando englobar o máximo de dialetos e contribuindo assim para o nascimento do Nhêngatu, “língua boa”, espécie de esperanto indígena. José de Anchieta poderia ser considerado um autor em trânsito, cujo texto poético certamente dialogava com a poesia dos índios guaranis, e por isso poderia ser precursor do que foi produzido por esses índios, escrita e oralmente, no tempo que sucedeu à presença do missionário entre eles. O Indianismo e, mais tarde, o Modernismo, não chegaram, porém, a abrir janelas na torre da elite cultural ou portas no enorme barracão da mídia, criando um possível diálogo mais produtivo entre as sociedades indígenas e a nacional.

Na atualidade, outro momento histórico, os professores indígenas não só trabalham para retomar nas suas mãos o processo de produção da literatura, como introduzem no cenário da literatura mundial um fator novo, que aponta para

³⁴ Directório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará, e Mara nhão enquanto sua majestade não mandar o contrário. Lisboa, na Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo senhor Cardial Patriarca C. DCC. LVIII. Fragmento recortado do site www.Unicamp.br/iel/memoria

³⁵ Cf. NIMUENDAJU. *Mapa Etno-histórico do Brasil*.

outra configuração da escritura: o pai, o autor, sai de cena para dar entrada a outra forma-sujeito da escrita. O signo, na sua materialidade, num ritual antropofágico, substitui a singularidade do homem por um traço e entra no lugar do indivíduo. A diferença agora é que, no lugar do indivíduo, e do sujeito, há a comunidade e o signo da aldeia. Para clarear essa idéia, cito o exemplo dos créditos dados, na maioria dos livros dos índios, a autores não individuais, mas coletivos, designados pelos nomes de aldeias, etnias ou associações.

Não basta dizer que o autor está morto, mas é preciso mostrar o que ocorre precisamente ali no lugar deixado vazio por ele.³⁶ Não se pode dizer que, no caso indígena, se trate da morte do autor, como entidade. Trata-se, porém, da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que querem significar a forma de ser dos grupos ali representados. É a apresentação da comunidade, até certo ponto ritualizada, no sentido que os próprios índios atribuem a esse termo: um grupo de “parentes”, próximos ou distantes, amigos ou inimigos, ligados por laços de sangue ou não, mas que compactuam para determinados fins; sendo assim um grupo político. E sua literatura faz parte da sua política.

Ela é marcada pela necessidade das coisas dizerem como são. Ao invés da dissecação dos cientistas ou da mumificação dos museólogos e folcloristas, as coisas do mundo indígena, nos seus livros, sofrem a transformação simbólica que as permitirá continuar existindo como são, vivas, em constante mudança. Porque, através da escrita, os próprios índios já revêem seu mundo com outros olhos, como leitores. A letra morta da palavra escrita assegura a palavra viva da comunidade, assim como, na leitura, existe a encarnação do verbo. O fato é que, para o pesquisador brasileiro que trata da questão indígena, a política realmente sempre se impõe. Como escreve Eni Orlandi, o índio para nós não é o outro, é o próximo. “Estamos assim mergulhados em um cotidiano em que o político, o identitário e o científico se trabalham continuamente, em suas relações. Separá-los é um custo teórico.”³⁷

Gostaria de retomar a idéia deleuzeana de rizoma, para dizer da presença do livro de autoria indígena nas suas comunidades. A relação oral/escrito nesses livros rizomatiza, em vez de verticalizar, o poder da palavra manipulada pelos escritores dessas comunidades. Os que se calam também se nomeiam nas palavras

³⁶ Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*

³⁷ ORLANDI. *Terra à vista*, p. 164.

dos que escrevem, também concebem seu espaço de existência. Elas não falam por aqueles, mas suas letras esperam sua fala; o que introduz uma errância, embora o anseio da comunidade seja se enraizar.

A língua nacional é a língua na qual um povo produz. As línguas maternas dos povos que recentemente reivindicam seu lugar no contexto global são, pelo condicionamento histórico, línguas orais. Hoje o oral pode se preservar ou se transmitir, mesmo de povo a povo, mais do que pelas tecnologias que permitem a sua conservação (fitas magnéticas, por exemplo), pela criação literária dos próprios falantes. O escrito como traço universalizante do mesmo e o oral como gesto organizado do diverso. Uma literatura nacional coloca todas essas questões. Ela deve significar a nomeação de povos emergentes, o que hoje representa sua luta. Se ela não significa a relação de um povo com outro no diverso, ela permanece regionalista, folclorizante e caduca. Função analítica e política, que não funciona sem se colocar a si mesma em questão.

Quando a ausência de um país/retaguarda cultural anterior preexistente não permite a um povo se emboscar em trincheiras culturais e um sistema autônomo de produção também não é mantido, a língua materna oral é geralmente reprimida ou massacrada pela língua oficial, mesmo e sobretudo quando esta tende a se tornar língua natural. A comunidade fica assujeitada/bloqueada/calada. Essa é a condição cultural e lingüística geral dos índios brasileiros, que, embora presentes em todos os aspectos na vida nacional, tiveram sua existência autônoma recalçada.

E a primeira consequência que podemos tirar desse fato, para pensarmos criticamente nossa formação literária, tem a ver com o que Glissant denomina “teorema básico da Relação”.³⁸ Um povo não suporta muito tempo uma alienação brutal ou insidiosa de seu país cultural anterior, aliada a uma redução sistemática de seu circuito de produção. Sem direito à consciente linha de continuidade entre o mundo autóctone e a vida colonial, os brasileiros ficaram na posição tantas vezes denunciada: uma espécie de entrelugar, entre o ser outro e não ser nada... A literatura nacional é, nesse caso, a evidência desse duplo sofrimento. Na alienação, e com a repressão cultural, um povo se volta contra ele mesmo, vivendo suas pulsões, sem poder elucidá-las coletivamente. Para ele o sagrado é inconservável e o sacrilégio o degrada. Sua força de comunhão volta-se para a prática supersticiosa, e sua força crítica para a mania de gozação.

³⁸ GLISSANT. *Le discours antillais*.

Se esses são traços marcantes na cultura brasileira, heranças do massacre cultural (e físico, com as diversas formas de escravidão e extermínio) impetrado pelos europeus, tanto aos índios quanto aos negros (estes, traficados, tiveram aqui seu país cultural anterior alienado), eles estão inscritos na literatura de diversas formas. Objetivadas em narrativas, personagens e narradores da prosa literária de fundação, como mostram bem os trabalhos críticos de, por exemplo, Roberto Schwarz,³⁹ as marcas da relação entre um gênero literário importado (o romance realista, no caso) e a sociabilidade nacional se reproduzem como negatividade, como errância, gerando uma espécie de vácuo, incongruência.

Assim, a composição de romances como *Ubirajara* (com sua estranha predominância de notas explicativas de cunho etnológico), de José de Alencar, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, além de representarem a versão irrealizada do romance realista, a “comédia intelectual brasileira”, apresentam versões de heróis em cujos caracteres escoo o sangue derramado de seus antepassados indígenas. Na “falta de caráter”, lê-se mais do que superstição ou gozação, ou cordialidade, lê-se a poética da relação, conforme teoriza Glissant e que entendo como sendo a experiência real do contato.

Le problème contemporain des littératures nationales, telles que je les conçois ici, est qu'elles doivent allier ce mythe à cette démythification, cette innocence première à cette ruse acquise. [...] C'est que ces littératures n'ont pas le temps d'évoluer harmonieusement, du lyrisme collectif d'Homère aux dissections sèches de Beckett. Il leur faut tout assumer tout d'un coup, le combat, le militantisme, l'enracinement, la lucidité, la méfiance envers soi, l'absolu d'amour, la forme du paysage, le nu des villes, les dépassements et les entêtements. C'est ce que j'appelle notre irruption dans la modernité.⁴⁰

³⁹ No artigo Criando o romance brasileiro, p. 39, Schwarz percebe a questão nas ficções de José de Alencar e Machado de Assis: “A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição.” Mais adiante, p. 43: “A prosa machadiana como que depende da miniaturização prévia dos circuitos do romance de Alencar, cujo espaço ideológico inteiro, inconsistência inclusa, ela percorre quase que a cada frase. Reduzida, rotinizada, estilizada como unidade rítmica, a desproporção entre as grandes idéias burguesas e o vaivém do favor transforma-se em dicção, em música sardônica e familiar.”

⁴⁰ GLISSANT. *Le discours antillais*, p. 330.

A partir de cada contato com o mundo moderno, e isso não cessa de ocorrer há quinhentos anos, mesmo porque tribos ainda são descobertas na contemporaneidade, os índios passam a viver num ambiente de oralidade segunda, em que a hegemonia do escrito coloca o oral em pauta, inserindo-o na virtualidade de narrativas escritas. A mídia eletrônica reintroduz a voz, substituindo a performance única por um objeto reiterável e portanto abstrato (registro). De outro ângulo, todas as produções culturais significativas no Brasil atual são basicamente orais, mediatizadas e transformadas por registros sonoros, alfabéticos e visuais. A publicação em livro dos textos oriundos das tradições poéticas indígenas, nascidos anteriormente no ambiente da oralidade primária, reitera essa capacidade paradoxal da linguagem: conservar e aniquilar o sujeito falante. Assim, as culturas tradicionais, no território brasileiro, têm agora, quando a oralidade tem chances de se manifestar oficialmente (mesmo que ainda em âmbito escolar), a oportunidade de se colocarem como produtoras de bens para a troca simbólica – base de toda relação.

Marshall McLuhan fez um diagnóstico do desequilíbrio vivido pelo homem contemporâneo na passagem da tecnologia mecânica (escrita e imprensa) à tecnologia elétrica. Além da evolução tecnológica, inscrita em contínuo na história ocidental, interveio também uma acumulação de tradições, nas zonas de civilizações orais, colocadas em contato com o Ocidente e adotando valores deste. Esse é um dos aspectos da chamada globalização. Sendo assim, o caráter hegemônico da escrita se modifica diante das possibilidades sonoras e plásticas dos aparelhos multimídias, e mesmo o livro perde sua sacralidade, tendo então outra relação com a voz e com o sujeito. O livro como que volta às origens pré-industriais, no gesto de retornar às mãos, aos corpos que os produzem. A voz, como emanção do corpo, é o índice de que o sujeito ali esteve. Esta presença, exigida porque o texto eletrônico é uma eterna presença do sujeito, acaba por se denunciar, por extensão, na configuração do livro.

A eletrônica, a informática, são meios que permitem aos índios a apropriação do fazer livresco, antes mesmo do domínio lingüístico. Muitos escritores indígenas estão aprendendo a escrever sua língua e o português, e já o fazem através da criação literária, da produção e publicação de livros. A matéria plástica da escrita, como simulacro, assume uma proeminência de fato do livro como recipiente, onde os escritores indígenas pensam imprimir, como em mosaico, suas imagens e vozes. O Ocidente fica vulnerável, porque existem a esclarecer, nesse processo, fatores incompreendidos, exógenos às civilizações industrializadas.

Uma totalidade não é a soma ou a síntese de tudo o que é. A idéia de totalidade torna o jogo do Ocidente um jogo do mundo. Para todo povo ameaçado de indistinção, um tal jogo parece mortal: “Se eu fosse índio emancipado eu não poderia me colocar aqui na condição de índio. Então, quando é que o índio poderia atingir uma autodeterminação se ele é tolhido pela emancipação?”⁴¹ As grandes sociedades multinacionais são o ser dessa totalidade. Séries não exclusivas, as diferenciações não transcendentais propostas por uma ciência da relação constituiriam as bases logísticas necessárias que se ultrapassariam a si mesmas em dinâmica aberta, e a toda totalidade do mundo. Mesmo hipotética, a totalidade torna-se totalitária quando se dispensa de considerar os estados transitórios.

Por isso é conveniente considerar a existência da literatura indígena escrita como a irrupção transitória do diverso. O diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano para uma relação transversal, sem transcendência universalista. Ele nasceu sob a égide da violência política e armada dos povos, inclusive com as descobertas renascentistas. Assim como o outro é a tentação do mesmo, o todo é a exigência do diverso. O mesmo é a diferença sublimada, o diverso é a diferença consentida.

Com esse pensamento – que se resume numa palavra: Relação (*Relation*) – apreendido dos escritos de Édouard Glissant, quase que literalmente aqui transpostos do seu *Le discours Antillais* (1997), quero chegar ao ponto de colocar que um estilo indígena, na literatura brasileira, significa concretamente a figuração da diferença irreduzível no interior desse sistema literário. Se as formas de ser e de falar dos índios forjaram antes uma subtração, um desvio (um pé-de-página), na prosa literária do branco (ainda que esse fosse mulato ou negro ou descendente de uma índia pega a laço), levando à crise moderna do nosso romance, ou à inventividade maior da poesia romântica (Sousândrade), hoje elas se impõem corporificadas, estrangeiras, através de práticas discursivas que trazem à tona signos de violência (armas, sangue, êxodos), mas também ressignificam antigos emblemas da união entre os povos traficados para uma terra nova chamada Brasil: a natureza tropical pródiga em alimentar indistintamente todos os seus filhos. A literatura de autoria indígena revoga a presença do traço indígena na literatura nacional enquanto negatividade, desvio criativo, e se impõe afirmativamente, como presença positiva.

A literatura indígena, portanto, está nomeando o diverso, para reinsserir o índio no contexto da cultura brasileira. Eni Orlandi, no seu livro *Terra à vista*

⁴¹ Fala de Marcos Terena citada por ORLANDI. *Terra à vista*, p. 231.

(1990), sobre o discurso do confronto entre o Velho e o novo Mundo, fornece-nos uma base de onde partimos para observar a literatura escrita dos índios. Ao analisar as formações discursivas dos indígenas, ela conclui que

encontrar a voz do brasileiro é encontrar a voz capaz de transfigurar em outro o que encontra em seu contato com a cultura colonizadora, com a língua que domestica, com os objetos da colonização que viajam de lá para cá [...] a fala do discurso fundador transfigura o sem-sentido em sentido e assim por diante.⁴²

A aldeia

Um dia me dizia um senhor da aldeia: “Olha, Euclides, eu não tenho, não sei mais com quem falar, meus filhos já não querem mais me ouvir, não têm tempo para história, para conversar, para conversar sobre a língua... é interessante parar para pensar que a gente pode continuar vivendo como povo, mas que de fato a gente vai ser obrigado a sair, a trabalhar e vai ter que falar o português.” [...] E como de fato, então trabalhar essa questão da educação indígena quando você tem uma realidade massacrante como essa? À medida que a gente luta para dizer nós não somos pobres, nós temos cultura, nós temos língua, mas o que nós oferecemos de contrapartida para essa pressão que ainda vem de fora, essa relação que nós temos a cada dia mais próxima? Eu fico pensando aqui no Centro-sul onde as cidades – e eu tenho visto também no Amazonas, ou mesmo em Roraima – que as comunidades, as aldeias fazem limites com bairros das cidades, dos municípios e em outros, a sede do próprio município é a aldeia. E essa relação que se construiu dá para a comunidade uma nova maneira de ver essa realidade. [...] Cria-se novas necessidades e aí fica na cabeça dos nossos pais, das nossas lideranças: “Ó, meu filho, você vai ter que ir para a escola para ser alguém na vida, para melhorar tua vida, para você não ir para o cabo da enxada, para você não ficar aí a noite toda esperando o veado ou a paca lá na mata.”⁴³

Os tuxás, kariris, pankararés, pataxós e pataxós há há hãe, da Bahia, mantêm atualmente (1998) um programa de formação de 70 professores que resolveram organizar um seminário intitulado *A escola e a aldeia*, com a ajuda de seu coordenador, o Professor Sérgio Farias, da Universidade Federal da Bahia. Como uma

⁴² ORLANDI. *Terra à vista*, p. 252.

⁴³ MACUXI. Relatório do II Encontro Nacional de Coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena, p. 57-58.

confirmação às intuições de Oswald de Andrade, um princípio importante para a compreensão da formação brasileira é a relação entre a tradição oral e a escrita, que se torna bem visível na forma em que os professores e as lideranças indígenas conjugam, nas suas manifestações de linguagem, os signos que representam ambas as tradições. É importante ressaltar que o que essas manifestações colocam em pauta é o tratamento dado por eles às novas possibilidades de contatos transculturais, que envolvem maneiras diferenciadas de compreender categorias filosóficas como a de tempo e a de espaço.

No espaço de representação que se configura através do livro, uma imagem que prevalece é a da aldeia. Na maioria dos livros publicados pelos índios, o signo da aldeia, com seus valores implícitos e explícitos, encontra espaço privilegiado de circulação. Esses valores se relacionam com uma convicção, por parte dos índios, de que é na aldeia que se encontra a sua única possibilidade de sobrevivência, quer como grupo, etnia, quer individualmente. Nos textos dos livros examinados, trata-se de uma semente em um campo semântico que inclui palavras como *território, comunidade, nação, povo, tradição, parente*. Palavras ou termos empregados a nível nacional e internacional, tidas como valores universais pelo etnocentrismo europeu, mas que vão servir para significar realidades e valores locais, na boca dos índios.

Jürg Gashé (1998), ao examinar os discursos produzidos no processo de formação de professores da Amazônia peruana, desenvolvido com a AIDSESP,⁴⁴ reflete sobre como os intelectuais indígenas peruanos estão usando certos termos – povo, território, autonomia – advindos da sociedade envolvente, mas de modo a recriar seus significados, dentro de novas relações sociais. Cada palavra emprestada do vocabulário institucional da sociedade branca, vai ressignificar-se na fala indígena para servir de base política.

À titre de peuple, ils revendiquent précisément deux choses: un territoire et l'autonomie. Des exigences concernant le marché, la santé, l'éducation, et la culture, etc. sont formulées également, mais en seconde instance, étant donné qu'elles ne peuvent être satisfaites, au sens plein que veulent leur donner les dirigeants, qu'à condition qu'un territoire soit reconnu et que soit acquis un "certain degré" d'autonomie.⁴⁵

⁴⁴ Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana.

⁴⁵ GASHÉ. Rapports interculturels entre les peuples indiens et la société nationale: portée politique et pédagogique des variétés de discours.

Na verdade, a autonomia, que a inteira adequação de certos termos (se *nação pataxó*, por exemplo, se referisse inteiramente a uma nacionalidade) representa, equivale a uma independência política. Como diz Gashé,⁴⁶ as federações e as lideranças indígenas não aspiram à exclusão do quadro político do seu país (no caso que o autor examina, o Peru). Os índios, ao dizerem *nação*, não estão se referindo a um Estado próprio. A apropriação desse conceito diz mais da necessidade de os professores indígenas – os que estão se dedicando especialmente a sistematizar e a elaborar idéias que possam ser compartilhadas nesse intercâmbio significativo – negociarem sua realidade com palavras do outro e tentarem imprimir à realidade deste palavras indígenas. Assim, *nação e aldeia, povo e parentes* são pares que passam a se corresponder, quando são usados conforme a situação de hibridismo textual. A questão da comunicação é abordada frequentemente nos discursos das lideranças: “Nas aldeias que fazem limite com as cidades criam-se novas necessidades, nova realidade e nova maneira de ver essa realidade. Os meios que são incorporados nas comunidades (internet, telefone) mudam a relação com as outras comunidades.”⁴⁷

O fato é que entra na composição dos livros uma imagem de organização social, representada pelo desenho da aldeia, que se encontra presente sobretudo naqueles elaborados pelos índios que mantêm um vínculo mais forte com a tradição, por exemplo, os maxakalis. A aldeia passa a significar, assim, a imagem do tempo em que as coisas ocorrem de forma justa, e o espaço em que cada coisa se coloca no seu lugar próprio.

Quando os autores indígenas, seguindo a trilha discursiva de suas lideranças, assumem uma fórmula literária clichê, para justamente resumir uma posição política, as palavras *comunidade* e *nação* são chaves para introduzir o leitor no seu universo específico, em que a *etnia* seja talvez o signo abrangente das marcas culturais que se quer ressaltar, as marcas da sua diferença com relação à sociedade brasileira. O direito ao território e à autonomia é precisamente o fundo do discurso reivindicatório que estabelecem através destes textos formulares:

Eu nasci índio, e quero morrer sendo índio.

Eu sou índio, porque sei dançar o ritual do awê.

⁴⁶ GASHÉ. Rapports interculturels entre les peuples indiens et la société nationale: portée politique et pédagogique des variétés de discours.

⁴⁷ Euclides Macuxi, Presidente da Associação Nacional das Escolas Indígenas, em palestra proferida no IIº Encontro Nacional de Coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena.

Eu sou índio, porque sei contar a história do meu povo.

Eu sou índio, porque nasci na aldeia.

Eu sou índio, porque o meu sistema de viver, de pensar, de trabalhar e de olhar o mundo é diferente do homem branco.

Eu sou índio, porque sempre penso o bem para meu povo e todas as nações indígenas.

Eu sou índio, Pataxó, sou brasileiro, sou caçador, pescador, agricultor, artesão e poeta, enfim, sou um lutador que sempre procura a paz.

Sou índio, porque sou unido com meus parentes e todos aqueles que se aproximam de mim.

Sou índio, e tenho orgulho de ser índio.⁴⁸

Como os territórios milenarmente ocupados pelas populações autóctones foram amputados e esfacelados, desde a Conquista, pela penetração dos colonos e pelas sucessivas legislações do Estado brasileiro, a remissão a uma utópica nação anterior, formada por um povo determinado, significa a busca do reconhecimento legal das comunidades indígenas, ou seja, a sua inscrição nos registros civis e a titularização dos seus terrenos. Aliado a essa busca, há o objetivo de se criar um campo de trabalho novo ligado ao manejo dos territórios reconquistados. Daí a introdução de outro discurso, o ecológico, adquirido na convivência com as instituições “brancas” e com políticos e cientistas. A palavra ecologia, com sua companheira obrigatória, a natureza, fazem parte de um repertório literário e poético, cujos sentidos políticos se relacionam com a compreensão, por parte dos índios, de que o mundo ocidental, portanto, os leitores em geral, procuram respostas para os impasses conseqüentes da industrialização.

Com freqüência, ouve-se em reuniões com lideranças e professores indígenas a referência à criação de outras reservas florestais, parques estaduais para preservação ecológica. De posse de informações sobre tais programas, geralmente governamentais, alguns índios reivindicam para seu povo o encargo de tomar conta desses espaços. Com isso, além da defesa de empregos, eles demonstram a consciência de possuir um *savoir-faire* sobre a natureza e o meio ambiente.

O direito à autonomia envolve o controle de cada povo, em seu território, sobre seu modo de vida próprio, ou seja, a exploração dos recursos naturais e sua comercialização, sua saúde, a educação, a vida social em todos os seus aspectos:

⁴⁸ PATAXÓ. *O povo pataxó e sua história*, p.44.

culturais, lingüísticos, religiosos, civis. Assim, os krenaks, por exemplo, dispensaram o auxílio de lingüistas no estabelecimento de sua língua escrita, porque se sentem capazes de transpor os sons da sua língua em letras do alfabeto latino, da forma mais simplificada possível, para que suas crianças sintam facilidade em aprender a escrever, sem necessidade de maiores convenções científicas.

A possibilidade de escrever, a porta aberta da criação literária, para os jovens índios (os escritores que conosco não passam dos 35 anos) imbuídos desta função comunitária, leva-os a um processo intenso de tradução intersemiótica. Eles passam a transitar numa esfera signica em que as “novas palavras que surgem” vão intercambiando seus sentidos, de acordo com o ambiente discursivo, e, no espaço dos livros particularmente, com os termos da tradição. As noções de *povo*, *comunidade*, *etnia*, *território*, *idioma*, por exemplo, aprendidas na convivência com missionários, lingüistas, antropólogos, políticos, são recentes e não possuem expressões correlatas nas línguas indígenas. Elas se baseiam geralmente em critérios tais como parentesco, alianças, ocupação geográfica ou *habitat*, pertencimento clânico e lingüístico ou dialetal, traços culturais específicos relacionados a determinada área geográfica.

Se fosse o caso, poder-se-ia fazer uma pesquisa nas próprias línguas indígenas, sobre como se expressam ali com relação às coletividades e às categorias sociais de cada povo. Segundo Gashé,⁴⁹ não se encontram nos usos indígenas tradicionais nenhum termo que assuma uma função distintiva e de identificação como a que assume os termos genéricos de *povo*, empregado via de regra pelas organizações indígenas, e de *etnia* ou *grupo étnico* ou de *tribo* (este mais empregado pela sociedades envolventes).

Mesmo as denominações étnicas, como krenak, maxakali, kaxinawá, campa, ashaninca, em geral, são recentes e empregadas a propósito do contato com o colonizador. Por exemplo, os povos indígenas se autodenominam em suas respectivas línguas por “nós, humanos” (Tikmun’un em maxakali), “gente verdadeira” (Huni Kui em kaxinawá), “povo verdadeiro” (A’uwê em xavante), e assim por diante. Os povos do grupo *pano* trazem na própria denominação, após o contato, o signo do convívio: Poyanawá, kaxinawá, jaminawá, Yauanawá – nawá quer dizer “o branco” –; o outro é incorporado, como diferença, inscrito no próprio nome.

⁴⁹ GASHÉ. *Rapports interculturels entre les peuples indiens et la société nationale: portée politique et pédagogique des variétés de discours.*

Por outro lado, a aquisição de conceitos e noções como essas que detectamos com mais frequência na perigrafia (apresentações e textos introdutórios em geral) dos textos literários indígenas, e, muitas vezes, compondo os próprios textos, implicam também a aquisição de uma visão histórica, linear, que situa a liberdade, a integridade e a autonomia, no “antes” da colonização, onde se encontrariam as bases dos direitos indígenas, sobretudo do direito à terra. Daí a força da relação entre as escrituras dos documentos e as memórias dos velhos. Essa visão linear, assim como as noções que a trazem, além de recentes, têm a ver com uma concepção ocidental de História, que prevalece nas camadas escolarizadas da sociedade envolvente e que a escola propaga entre os índios, por oposição a uma concepção cíclica, mais condizente com o entendimento do tempo que baseia a maioria das culturas indígenas.

Nesse processo tradutório intensivo, os elementos das sociedades tradicionais indígenas se recolocam, a partir dos textos de seus autores, em termos compreensíveis para as sociedades envolvidas, assim como também alguns outros termos tradicionais permanecem e passam a compor o vocabulário próprio de identificação da alteridade. É o caso do signo *aldeia*. Elementos tradicionais, étnicos, são combinados com os recém-adquiridos, formando constelações socioculturais e políticas originais. Essas constelações se firmam como discursos, na medida em que vão sendo confirmados seus efeitos e seu potencial político – um potencial relacionado à ação política ante o Estado e o mercado.

Nesse sentido, a apresentação do livro bilíngüe *Xanetwa Parageta – Histórias das nossas aldeias* (Comunidade Tapirapé: 1995), escrita pelos caciques Xario Domingos Tapirapé e Kamoriwa'i Elber Tapirapé, da aldeia Tapi'itawa, é exemplar:

Carta de apresentação do Cacique de tapi'itawa

Gostaríamos de informar os motivos pelos quais retomamos no dia 23 de dezembro de 1993 a Área Indígena Urubu Branco, por nós denominada Tapi'itawa, e localizada no município de Confresa, estado do Mato Grosso.

Esta área é de posse do nosso povo e se encontrava em mãos de alguns latifundiários paulistas. A reocupação de parte desta área tradicional foi feita de maneira pacífica. A nossa proposta atinge 157.000 ha.

Os motivos que nos levaram a fazer essa retomada foram os seguintes:

– A atual área indígena Tapirapé/Karajá é insuficiente para nossa sobrevivência física e para a realização do cerimonial cultural, como nos garante o capítulo 231 da Constituição Brasileira.

– A maior parte da atual área Tapirapé/Karajá é constituída por varjão, que é inundada no inverno.

- Que as matas da área indígena Urubu Branco estavam sendo devastadas para formação de pastagem.
 - As sepulturas de nossos ancestrais estavam sendo destruídas.
 - Estávamos sendo impedidos de entrar nesta área.
 - Para que a juventude conheça de perto os locais das antigas aldeias e assim possam saber melhor sua história. Assim como os não índios têm o direito de saber da história do Brasil.
- São esses os motivos pelos quais acreditamos ter total direito a esta área.⁵⁰

Do conjunto de mitos escritos pelos índios Tapirapé, os publicados nesse livro, não à toa, dizem da implantação desse povo na serra Urubu Branco, liderado por Xowawi'i, o que aconteceu aproximadamente em 1850. As aldeias foram fundadas ali nessa ocasião: Aldeia da Arara, Aldeia do Tucano, Aldeia do Jacaré, Aldeia onde se viu o Pênis dos Brancos, Aldeia do Peixe Ipirakwari, Aldeia da Grande Takara ou Casa dos Homens. O livro contém, ainda, histórias passadas entre esse período "originário" do território e 1970. Portanto, são histórias recentes, colhidas pelos escritores da boca dos mais velhos, e os fatos relatados são mais históricos que propriamente mitológicos. Trata-se, portanto, de uma publicação que explicita o processo de escritura como ato de reconquista do terreno vital.

A primeira história se denomina História do Xakarepera, um dos heróis fundadores, e, curiosamente, inicia-se com a imagem do êxodo:

Antigamente os tapirapé moravam no outro lado do mar. Eles moravam perto dos "americanos". Os nossos pais estavam procurando uma outra terra melhor para viver. Então o pessoal falou para o Xakarepera, o capitão deles:

- É bom nós atravessarmos o mar. Mas como podemos atravessar?
 - Vamos atravessar; vou pedir para o meu tio camarão esticar o braço para nós.
 - Só que os namorados não podem olhar um para o outro, senão acabamos tudo e a gente morre. Se alguém não acreditar e olhar, o braço do camarão vai quebrar. Foi por isso que uma moça ficou olhando para baixo e um rapaz também.⁵¹
- [...]

Na composição dos livros indígenas, organizam-se os espaços de emanação de imagens do "quem somos", articulando-se uma linguagem em processo de

⁵⁰ Cf. COMUNIDADE TAPIRAPÉ. *Xanetawa Parageta: Histórias das nossas aldeias*, p. 14-15.

⁵¹ COMUNIDADE TAPIRAPÉ. *Xanetawa Parageta: Histórias das nossas aldeias*, p. 46.

adequação ao mundo do leitor virtual, com uma linguagem em processo de diferenciação. Dessa maneira, os textos publicados em língua indígena, ao lado de textos em língua portuguesa, funcionam antes como signos da alteridade, se seus leitores preferenciais são os brasileiros. As “histórias de hoje e de antigamente”, colocadas parte a parte na maioria das edições, também querem dizer da ambivalência da situação sociocultural dos autores indígenas. No pano de fundo dessas superfícies textuais ambivalentes, resta uma sombra ou um desejo esboçados: o povo pataxó, ou xacriabá, ou qualquer outro, vivendo na aldeia – significativo eleito de uma utopia, até certo ponto, fundadora da literatura indígena, embora resultado de um processo histórico (os aldeamentos são também relativamente recentes).

Essa utopia se relaciona com a necessidade de reformulação das condições de vida impostas aos indígenas e de reavaliação crítica da história que levou suas sociedades à miséria e até à extinção. Quando eles apresentam a “vida na aldeia”, comprovadamente através de uma elaboração estetizante, uma idealização, o que se pode ler, implícito, é uma crítica da História e do progresso. Partindo de uma avaliação das próprias condições de vida atuais e formulando críticas às transformações impostas pelo desenvolvimento, as lideranças fazem um esforço de revalorização do passado, quando os efeitos negativos da civilização moderna ocidental não se faziam sentir.

Suas observações revelam, em geral, a degradação do meio ambiente em razão dos métodos de cultura impróprios e da superexploração dos recursos naturais, como, por exemplo, o impacto das madeireiras e mineradoras; os conflitos internos gerados pelo proselitismo religioso das diferentes seitas e ordens religiosas (por exemplo, a preocupação com o crescimento do número de “crentes”);⁵² a precariedade maior, após o contato com o branco, das condições de saúde e a quase impossibilidade do acesso à medicina moderna;⁵³ as condições desfavoráveis de participação no mercado; a emigração para as cidades de parte da juventude, geralmente a mais dotada e melhor formada para exercer profissões.

Existe uma crítica implícita (às vezes explícita, sobretudo em momentos de falas públicas) ao êxodo rural para as cidades, induzido pela miragem de uma civilização urbana, que sempre resulta numa degradação da população emigrada:

⁵² Maria de Lourdes Guarani: “A nossa reza para os evangélicos é pecado. A dança é pecado. Então como que nós vamos trabalhar dentro de uma escola indígena, com professores indígenas se ele também é um evangélico, como é que ele vai repassar a nossa cultura se ele é contra essa cultura?” II Encontro Nacional de coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena.

⁵³ Sobre a questão da saúde nas comunidades indígenas, existe um filme de animação em vídeo feito pelos índios com Vincent Carelli, criador do projeto “Vídeo nas Aldeias” sobre a aids, e duas publicações dos Yanomamis, sob a coordenação de Cláudia Andujar: *Palavras escritas para nos curar* (1998) e... (1999)

num meio insalubre, ela vai enfrentar cotidianamente condições de existência no último degrau da hierarquia social, exposta ao desemprego, à subalimentação, à prostituição, à doença.

Em face desse panorama negativo do progresso e da modernidade, os escritores e as lideranças indígenas apontam uma alternativa política, através de um modelo de comunidade contrário ao mundo metropolitano. Nos territórios demarcados, e com certo grau de autonomia, os povos poderiam desenvolver-se na própria terra, recuperando e conservando saberes, técnicas e formas de trabalho e de organização social compatíveis com a produtividade natural de cada território. Decorrentes dessa preocupação, temos publicações bem significativas, no sentido da construção de um acervo bibliográfico que sirva de ponto de partida para a discussão e a conscientização de todos os parentes e dos não índios também: *Fábrica do índio*, *Vivendo e fazendo cerâmica*, *Nossa vida no território xacriabá* (no prelo), *Palavras escritas para nos curar*, *Conhecendo nosso povo*, *O livro das árvores*, *Livro xacriabá de plantas medicinais: fonte de esperança e mais saúde*, dentre outros.

A conservação e a recuperação dos saberes tradicionais não devem, entretanto, implicar a renúncia ao enriquecimento de suas possibilidades técnicas, econômicas e sociais, pelo contrário, devem receber os acréscimos trazidos pelo mundo moderno, sobretudo pelas ciências. Daí a importância e o valor inquestionável, por parte das principais lideranças, da educação escolar, conjugada com a educação tradicional. A implantação das escolas nas aldeias e a produção editorial são decorrências diretas dessa concepção:

A gente se constrói aos poucos como um caminho que vai abrindo na mata...

A nossa escola é como uma ponte que vai de um lado para outro, que liga ao mundo do homem branco. Temos que saber olhar o horizonte e buscar o que é bom para nosso povo. A escola deve fazer uma criança ser pataxó, fazendo o cidadão pataxó brasileiro. Os mais velhos são os livros nossos, de nós, professores. Eles é que vão passar a sabedoria para nós construirmos nosso material didático. A gente ensina o ABC para eles, eles ensinam suas histórias.

Antigamente a gente não conhecia isso (a tecnologia). Não usava relógio, não usava sapato. Tudo isso é uma droga, a gente não vive mais sem isso. Não podemos mais virar as costas para isso.

A história (nossa) só poderá ser contada através da nossa escola, dos nossos livros.⁵⁴

⁵⁴ PATAXÓ. In: MACUXI. II Encontro Nacional de coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena.

Nessa fala de Kanátyo Pataxó, entrevemos a dupla mão dos conhecimentos veiculados na literatura indígena, que se denuncia pela mistura do vocabulário usado nos textos. Revalorizar e recuperar os saberes, as técnicas e os valores são expressões que nos indicam que esses não existem, para os índios, de modo idêntico e nos mesmos termos como são conhecidos e veiculados na sociedade nacional brasileira. Os saberes tradicionais indígenas são normalmente tidos como primitivos e selvagens, identificados a um estado de sociedade oposta às sociedades modernas, sendo estas entendidas como as únicas detentoras dos meios de progresso, portanto, superiores. Nessa lógica, a sociedade indígena deveria ser superada. É precisamente dentro desse consenso depreciativo que os colonizadores e os colonizados contribuem para a manutenção da dominação colonial.

Tenho um caso engraçado, quando estive em 1997 na sala de aula. Cheguei numa aldeia e fizemos o primeiro dia de aula que foi o seguinte: eu perguntei para os alunos, quem já viu índio? Quem é índio, quem já viu índios? Os alunos ficaram assim e um disse: Ah! Eu já vi! Duas ou três pessoas que já tinham visto índio: Mas onde que você viu índio? Eu falei. Não, eu vi na revista, alguém tinha ido a Boa Vista, eu vi um dia na televisão. Mas quem é esse índio? É yanomami. Como que esses índios vivem? Esses índios vivem assim, é sujo, não sei o quê. Eu fiquei assim impressionado como que de fato isso é transmitido. Somos indígenas e não nos damos conta de fato de que nós somos.⁵⁵

A publicação dos textos escritos pelos índios, a apresentação ao público leitor de seu pensamento crítico, de sua revisão da História, e, mais ainda, de suas criações plásticas, rompem a solidariedade implícita entre a aspiração de revalorizar e recuperar os elementos culturais e o seu obstáculo, que é essa visão negativa interiorizada, mesmo por uma grande parte de índios. Nisso, o achamento, mesmo que metafórico, do espaço-tempo da aldeia, em que se concentra a maior carga semiótica da diferenciação, constitui para os autores uma possibilidade de reverter a ideologia dominante (em que o prefixo *etno* se conjuga a precário ou menor). Andar devagar, para eles é a oportunidade de apreciar o caminho. Daí se entende a profusão de textos, nos seus livros recém-publicados, sobre “minha vida na aldeia”. Contar o dia-a-dia na aldeia é, para os escritores indígenas, uma forma básica de se estabelecerem no espaço do livro. Intuitivamente, eles fazem a síntese entre a aldeia e a escola, entre o real e o simbólico e criam, no imaginário dos leitores, a própria vida vivida:

⁵⁵ MACUXI. II Encontro Nacional de Coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena, p. 60

Na aldeia Pataxó, nós levantamos bem cedinho. As crianças, quando é quatro e meia, já levantaram para comer banana assada, peixe, mandioca, etc.

Antigamente, às 3:30, já tinha fogo aceso. Fazia jirau em cima onde dormia e fogo embaixo. Quando não dormíamos em jirau, era em esteiras na beira do fogo. Depois de comer, as crianças vão para a escola e os pais para a roça capinar nas culturas e assim continuar trabalhando. O artesanato é o nosso meio de sustento. A terra é acidentada, com muitos morros, difícil de trabalhar. A gente planta mandioca porque a gente gosta e fazemos o cauim, que guardamos num pote para bebermos nos rituais sagrados e serve como remédio. Se o xixi estiver amarelo, clareia, faz o índio ficar mais leve, mais potente, com mais energia.

À noite, na beira de uma fogueira, ou em suas casas, os pais contam histórias para as crianças. Elas podem fazer o que quiserem, e é difícil dar uma cipoada nelas.

As crianças são livres.

Os homens pegam os trabalhos mais pesados, pegam lenha na roça, capinam, ajudam as mulheres na cozinha, que pegam as crianças, lavam roupa, varrem a casa, conversam mais com as crianças.

As meninas conversam mais com as mulheres. As mulheres trabalham na roça e as crianças também ajudam os pais nos trabalhos maneiros, como aprender a colher e a semear milho. A mulher também fia o tucum, que dá fibra forte para fazer colar e rede. A mulher não faz lança, isto é coisa de homem. A casa era feita de marimbu, capim tirado do brejo e oricana, palmeira tirada da mata e biriba (lasca de madeira) ou pati, e fazia uma esteira grande (teto da casa). A parede era feita de folha de chandó. Agora, a casa é de tijolo, telha e alvenaria. Não é assim a casa que a gente queria, mas aqui é frio e por isso agora é assim. Há ainda o risco de doenças, nem convém que seja diferente.

A casa de religião é do jeito dos antigos e temos algumas coisas sagradas, a pedra representa um espírito forte que traz força. A floresta é a nossa vida.

O canto dos pássaros expressa isso, invocando os espíritos bons para nos proteger durante o nosso dia-a-dia. A pedra é uma boa união de família, nossa união.⁵⁶

Histórias de antigamente

O tempo torna-se tempo humano na medida em que se articula de maneira narrativa; em contrapartida, a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal. E o significado do tempo humano, nós o vamos

⁵⁶ PATAXÓ. *O povo pataxó e sua história*, p. 34.

encontrar no que costumamos chamar de História. Narrativa e história são, no fundo, a mesma coisa, quando vistas como significantes, enunciados em que o tempo se dá a conhecer. A forma de conhecimento do tempo é a forma textual. Não importa se se trata de uma inscrição na pedra, de uma gravação em fita, de uma página no livro. Onde o ato narrativo se configura, passou por ali um homem, houve um acontecimento numa situação real ou fictícia.⁵⁷ E todo ato narrativo contém modo e voz. Que ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? Quem vê, quem ouve e quem fala?

A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal: há o tempo da coisa contada e o tempo da narração/narrativa (tempo do significado e do significante). Essa dualidade não é só o que torna possíveis todas as distorções temporais que se encontram nas narrativas; mais importante é que ela nos leva a constatar que uma das funções da narrativa é a de transformar um tempo no outro.⁵⁸

Partindo de uma leitura do tempo em Santo Agostinho e de uma análise da poética de Aristóteles, Ricoeur determina três níveis de mimesis que lhe permitirão seguir o destino de um tempo prefigurado até um tempo refigurado pela mediação do tempo configurado:

A função mimética das narrativas se exerce de preferência no campo da ação e de seus valores temporais [...] Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual nós re-configuramos nossa experiência temporal confusa, desforme e, no limite, muda [...] É na capacidade da ficção de re-figurar esta experiência temporal atormentada, através das aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga.⁵⁹

Quando os índios definem claramente, inclusive através dos títulos dos seus livros, uma divisão do tempo em antes e depois, eles estabelecem duas categorias temporais básicas para classificação de suas narrativas: histórias de hoje e antigamente. As histórias de hoje se referem ao esforço historiográfico que muitos desses livros representam, são as histórias acontecidas, que, no seu conjunto, formariam a História do Brasil do ponto de vista indígena, a partir do contato com

⁵⁷ Cf. GENETTE. *Figures III*, p. 72.

⁵⁸ METZ. *Essais sur la signification au cinéma*, p. 27.

⁵⁹ RICOEUR. *Temps et récit*, p. 13.

os outros povos, os não-índios. As histórias de antigamente, na sua maioria, são referentes à mitologia de cada povo.

A forma mais simples, e talvez a mais clara, de definir o mito é como a representação concreta da concepção do mundo de comunidades humanas. Dessa forma, a tradição mítica de cada povo constitui um esforço no sentido da representação de si próprio, do que é, do que faz, de como vive, e do estabelecimento de toda uma moral, um ritual, uma mentalidade, baseando-se nessa mitologia. A função social do mito, porém, não exclui a sua função poética ou recreativa.

Cada livro de autoria indígena publicado, não importa o grau de elaboração estética, não importa a função que irá exercer diante do público leitor, constitui-se como espaço de figuração de um corte epistemológico que jamais se resolveu e que permanece em aberto na mentalidade dos índios, no Brasil. Pode-se afirmar que o livro é uma representação formal desse corte, em que o tempo resta cindido em duas vertentes, pelas quais os sobreviventes do cataclismo histórico da “Descoberta” devem transitar.

Facilmente, a metáfora da figura pode ser usada para tratar da questão indígena de forma simbólica: a Literatura e a História brasileiras contribuíram para criar uma ficção sobre o índio, figurando-o nas suas páginas como elemento de composição da nacionalidade. Não houve chance para que os próprios índios reconfigurassem sua experiência temporal numa literatura própria, e os escritores “brancos”, evidentemente, só podem mimetizar a sua própria vivência do contato com a alteridade indígena. Através da escrita e publicação de suas narrativas, de seus cantos, de sua poesia, os índios agora ensaiam nova forma de figurar na História, passando pelo processo de desfiguração, como uma revelação da sua realidade existencial, que obedece a princípios diferentes dos modelos ocidentais.

Nesse processo, o que as comunidades indígenas consideram extremamente importante é a escrita de seus mitos. Partindo de um conhecimento milenar sobre os fundamentos da estruturação social, os sábios das aldeias têm deliberado, quase que em cadeia, motivados pelos exemplos que se multiplicam entre os “parentes” de outras tribos, sobre a urgência dos mais novos, os que estão nas escolas, escreverem e publicarem as histórias “verdadeiras” sobre seu povo. As histórias mais verdadeiras são aquelas que só eles sabem realmente, do tempo de antes, quando a escrita não havia determinado que existem histórias falsas:

*Retrouver Homère. Pas notre Homère imprimé, momifié, réduit à l'état de texte, transformé, faute de mieux, en Victor Hugo ou en Balzac de la mer Ionienne. [...] Retrouvons Homère dans les banquets des rois, retrouvons la viande, le vin, les chansons familières et fabuleuses, avec ces histoires de guerriers prodigieux et de navigateurs trop rusés.*⁶⁰

Como reencontrar Homero no texto literário, se não reinvestindo esse texto da sua carga mítica, religando-o pelo laço do imaginário ao real, como pura verdade? Da mesma forma, os contos e lendas indígenas. Quer se trate de mitos, contos ou lendas, todas essas narrativas só existem em situação de serem contadas. É o ato de enunciação que faz o enunciado. O essencial não é o que diz o contador, mas o fato de que profere uma fala diante de um auditório, criando com ele um ser-conjunto. Contar é antes de tudo procurar, instaurar um prazer, o de estar junto.⁶¹

Assim os mais velhos compreendem que o livro – como objeto que pode ser configurado a cada vez novamente como espaço de manufatura artesanal, onde o tempo é mimetizado nas grafias, através dos gestos, do trabalho pelas mãos de “parentes”, que o fazem em nome de todos – é um poderoso instrumento de reconquista espaço-temporal:

Que as palavras, transformadas no papel deste livro, sejam uma forma de fortalecer o espírito criador contra o avanço do lado obscuro. Que vocês possam me ver, que seus filhos possam ver os meus filhos, para que se mantenha viva a força da Criação.

Estou aqui com a verdade, para doar o mais verdadeiro de minha Tradição. E isso dói no meu coração. Me traz dúvida e dor. Porque não sei se vocês vão ser capazes de compreender o que eu trago para compartilhar.

Eu me chamo Sereburã. É assim que vou falar sobre a minha Tradição. Ânê!⁶²

⁶⁰ Cf. DUPONT. *Homère et Dallas*. Introduction à une critique anthropologique, p. 9: Encontrar Homero. Não nosso Homero impresso, mumificado, reduzido ao estado de texto, transformado, na falta de coisa melhor, em Victor Hugo ou no Balzac do mar Jônico [...] Reencontremos Homero nos banquetes dos reis, reencontremos a carne, o vinho, as canções familiares e fabulosas, com aquelas histórias de guerreiros prodigiosos e de navegadores astuciosos. (Tradução minha)

⁶¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*. Especialmente no capítulo sobre a performance.

⁶² Cf. SEREBURÃ, HIPRU, RUPAWË, SREZABDI, SERENIMIRÂMI. *Wamrême Za'ra*. Mito e História do povo Xavante. Nossa palavra, p. 18.

Para Roland Barthes, o mito não é somente uma velha história, é também nossa vida cotidiana tal como é mostrada pela mídia. Para os índios, os mitos permeiam a vida cotidiana, não como criação alheia e alienadora, mas como base sobre a qual se desenvolvem as sabedorias, como se houvesse, desde tempos imemoriais, vozes mestras que, hoje, e em português, denominadas *Tradição*, ensinam, ou contam como as coisas devem ser. Mesmo que exista a compreensão de que tudo se transforma – e a transformação é a grande matéria dos mitos – os sábios das aldeias trabalham com suas memórias para que os novos elementos culturais que surjem incorporem os ensinamentos das vozes dos antepassados e dos espíritos anteriores ao homem :

É assim! É assim que nós vamos continuar vivendo. Eu sou velho e enquanto viver vou seguir transmitindo a Tradição. Mesmo vestindo roupa, mesmo com algumas coisas que aprendemos com os warazu. Vamos continuar essa Tradição. Sempre.

Este espaço, este território é fundamental para continuar nossa Tradição. O território e a Tradição têm que ser respeitados.

É assim que eu estou falando. Vocês, meus netos, têm que tomar cuidado. Têm que cuidar de todo esse ensinamento.

A Tradição deve permanecer. Ela vem de antes de nós e vai seguir em frente.⁶³

Quando me proponho a ler os textos de autoria dos indígenas brasileiros, sinto-me em uma viagem, a caminho da aldeia. Não exatamente a viagem do etnólogo, ou do antropólogo. Sinto-me absolutamente desprovida de conhecimentos prévios sobre as várias formas de ser da maioria dos povos dos quais se originam os textos lidos: “Com muita frequência os observadores da alteridade não descrevem o que vêem, mas vêem o que descrevem.”⁶⁴ Talvez me enquadre nessa malfazeja categoria de observadores que só têm condições de ver o que têm palavras para escrever. Por falta de predecessores nos estudos de literatura escrita indígena, sinto-me, ao escrever este trabalho, como na primeira vez que estive em uma aldeia indígena: em que termos começar o assunto?

Mesmo os quatro povos de Minas Gerais – krenaks, maxakalis, pataxós e xacriabás –, com quem tive uma convivência, inclusive com visitas às suas casas,

⁶³ Cf. SEREBURÁ, HIPRU, RUPAWÊ, SREZABDI, SERENIMIRÂMI. *Wamrême Za'ra*. Mito e História do povo Xavante. Nossa palavra, p. 165.

⁶⁴ ORLANDI. *Terra à vista*, p. 148.

parecem-me estranhos, dotados de um universo cultural para mim cada vez mais complexo, à medida que me aproximava de suas particularidades. Como só os seres humanos sabem ser para os da mesma espécie. Desconfio que a estranheza advenha justamente das diferenças de linguagem. Falamos, logo nos desentendemos.

Muitos estudiosos recusam a incerteza da intuição: temem remontar os fatos particulares, notados em campo, a teorias que possam ser construídas *a posteriori*. Preferem com frequência a dedução arbitrária: com base em uma tese geral, elaborada *a priori*, no conforto do gabinete, para confirmá-la em campo. “O selvagem apodera-se da palavra... E o que diz? Recita livros de etnografia. Ufa! Os antropólogos respiram! O selvagem aprendeu direitinho a lição.”⁶⁵ No caso deste estudo inicial sobre a literatura contemporânea produzida pelos índios, deparo-me com uma situação contrária a essa descrita por Eni Orlandi. Conto somente com uma prática editorial forjada na urgência da implantação das escolas indígenas de Minas Gerais e com os textos e as palavras faladas pelos professores com os quais trabalho. Seria suficiente para começar os estudos? Se teimo em fazê-lo, é por uma forte intuição de que o trabalho acadêmico também é uma ponte entre dois mundos:

Desde os sete anos, lá na aldeia Pakuenra – Terra indígena Bakairi, entrei na sala de aula da escola do Posto Indígena. Não tenho lembrança específica desse primeiro dia. Só mais tarde, quando me dei conta da atividade escolar de todos os dias, meses e anos, foi que pude dar conta e reconhecer, juntamente com meus colegas, que cruzar todas as manhãs o pátio da nossa aldeia e sumir entre os casarões do Posto Indígena era sair de um mundo – o meu mundo – e entrar em outro mundo, estranho e diverso.⁶⁶

A viagem que a leitura dos livros dos índios proporciona me instiga a compartilhar o que vejo com os outros. Como ler uma literatura que não se enquadra nos padrões conhecidos? Como sistematizar essa leitura? Quais categorias poderiam abrangê-la? Se a proposta é levar essa literatura para a Faculdade de Letras, como torná-la objeto de reflexões acadêmicas? Como ver o que ainda não se sabe? Como deixar existir o que ainda não se nomeou?

⁶⁵ ORLANDI. *Terra à vista*, p. 154.

⁶⁶ TAUKANE. Entre dois mundos. A vida acadêmica de Darlene Taukane. In: ALMEIDA. *Bay – A educação escolar indígena em Minas Gerais*, p. 128

Não seria necessário enquadrar os textos indígenas nas clássicas categorias que auxiliam a compreensão da literatura ocidental, por exemplo, o gênero. Como disse Jorge Luís Borges, os gêneros literários dependem menos de si mesmos que do modo como são lidos. O fato estético requer, para se produzir, o encontro do leitor com o texto. O livro começa a existir quando o leitor o abre. Formalmente, é claro que os textos são diferenciados entre si, e os próprios autores sublinham, às vezes, essa diferenciação. Encontramos, em processo de reconhecimento e estudo pelos próprios indígenas (muitas vezes, indivíduos designados pela comunidade para estudar a tradição), mitos (contos), lendas, fábulas, poesia, cantos, teatro, história.

As narrativas e a poesia oral indígenas no Brasil, desde os primórdios da Colonização, foram objeto de curiosidade e registro por parte dos europeus. Para esboçar uma trajetória das publicações que, de qualquer modo, prefiguram uma possível literatura indígena brasileira, é necessário apontar alguns trabalhos de coleta e edição, sobretudo dos mitos, que constituíram importante fonte de informações etnológicas e lingüísticas. Com o surgimento de escritores e historiadores indígenas, essas coletâneas talvez passem a constituir uma protoliteratura de base oral, que muito pode interessar aos índios nas suas pesquisas.

Existem as já clássicas coletâneas de mitos feitas por viajantes, missionários, folcloristas, etnólogos, que os próprios escritores índios consideram parte do seu acervo literário.⁶⁷ Alguns cronistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, ao descreverem aspectos da vida “selvagem”, referiram-se muitas vezes aos mitos ou crenças estranhas que regiam tal modo de vida:

O que mais me admirou foi vê-los narrar tudo quanto se há passado desde tempos imemoriais, somente por tradição, porque tem por costume os velhos contar diante dos moços quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo deles: fazem isto na Casa-Grande, algumas vezes nas suas residências particulares, acordando muito cedo, e convidando gente para ouvi-los, e o mesmo fazem quando se visitam, porque abraçando-se com amizade, e chorando, contam um ao outro, palavra por palavra, quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo em que viveram.⁶⁸

⁶⁷ Por exemplo, Capistrano de Abreu é muito citado pelos Kaxinawás, como referência bibliográfica e pioneiro da literatura escrita kaxinawá.

⁶⁸ Cf D'EVREUX. *Viagem ao Norte do Brasil*. Apud CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, p. 80-88.

Assim, D'Evreux,⁶⁹ Anchieta,⁷⁰ Jean de Léry,⁷¹ André Thevet,⁷² Claude D'Abbeville,⁷³ Hans Staden,⁷⁴ Fernão Cardim,⁷⁵ registraram suas impressões da literatura oral dos índios, sobretudo a dos tupinambás, por habitarem as regiões litorâneas e estarem em aliança com os franceses. Essa literatura compunha-se não só de narrativas míticas, mas de cantos e encenações rituais. Embora contando com os intérpretes, ela não chegou propriamente a ser registrada nas línguas de origem, mesmo porque em geral não havia conhecimento das línguas indígenas por parte dos viajantes. Esse fato é comentado por Câmara Cascudo:

Se houvesse o conhecimento do idioma a dificuldade seria infinitamente menor porque a língua estabelece um parentesco visível entre os indígenas. Mas o indígena contando estórias noutra língua que não seja o próprio, desfalca em grande percentagem os valores reais, anulando as imagens, as comparações, os diálogos, a imitação das cenas. Será um narrador monótono, numa fria mas fiel declamação desinteressada. Falta a excitação verbal do vocabulário habitual.⁷⁶

Por volta de 1555, André Thevet colheu histórias entre os tamoios, na baía do Rio de Janeiro. Assim foi escrito o primeiro conjunto (versão em francês) de mitos tupis. O mito central é o dos Gêmeos divinos, Tamendonare e Ariconte, que pode até hoje ser encontrado, quase idêntico, entre os guaranis.⁷⁷ Em *Do princípio e origem dos índios do Brasil* (Rio de Janeiro, 1881), Fernão Cardim fornece a versão resumida desse e de outros mitos, mas não se trata propriamente de transcrições ou traduções de narrativas orais, mas de descrição de matrizes míticas:

Esse povo parece ter um certo conhecimento do dilúvio, mas como não possui a escrita, esse conhecimento é obscuro e confuso. Eles dizem que as águas afogaram e mataram todos os homens, que só um escapou com vida subindo em um

⁶⁹ D'EVREUX. *Viagem ao Norte do Brasil*, p. 122-123. Apud CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 80-81.

⁷⁰ ANCHIETA. *Auto representado na festa de São Lourenço*. ANCHIETA. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, 1554-1594*.

⁷¹ LÉRY. *Viagem à terra do Brasil*.

⁷² STADEN. *Duas viagens ao Brasil*.

⁷³ D'ABBEVILLE. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão*.

⁷⁴ THEVET. *Singularitez de la France Antarctique*.

⁷⁵ CARDIM. *Do princípio e origem dos índios do Brasil*.

⁷⁶ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 83.

⁷⁷ Cf. CLASTRES. *Le grand parler*.

jenipapeiro junto com uma de suas irmãs, grávida, e é a esses dois que eles atribuem sua origem, a partir daí é que começaram a se multiplicar.⁷⁸

Se até o século XVIII o tupi-guarani, ou *nheêngatu*, era um idioma nacional, a língua geral, a literatura veiculada nesse idioma permaneceu diretamente viva na memória brasileira. Como diz Câmara Cascudo, o tupi foi um denominador comum de histórias. Por sua mobilidade, e intenso contato e uso pelos brancos, acabou se tornando comum também entre povos de outros troncos lingüísticos, mais entranhados no interior do território americano: karib, aruak e jê. Além da disseminação do tupi-guarani, língua geral, ou do *nheêngatu*, língua boa, outro fator concorreu para a permanência dos mitos indígenas na tradição folclórica brasileira: as histórias tupis transitaram em meio aos contos populares portugueses e vice-versa. Os modos de narrar também sofreram mútuas influências. Certamente houve a mesma osmose com as tradições africanas:

Mesmo assim a língua conduzia, boiando, centos de lembranças, de estórias que se insinuavam, como a umidade numa parede, nas memórias brancas dos homens e dos meninos. E essas estórias atravessaram os tempos, guardadas nos ouvidos coletivos como em conchas dizem guardar a sonoridade das vagas.⁷⁹

Realmente, a sonoridade das línguas indígenas é um traço que as diversas formas de apropriação da língua portuguesa guardam entre elas. Assim como os dialetos ou falares regionais, a linguagem de cada povo indígena traz o acento de sua língua perdida. Parece óbvio, mas quando se vai editar seus textos escritos em português, sobretudo no momento de revisá-los, a questão reaparece forte, e constata-se a necessidade de que os lingüistas se debrucem mais sobre o português falado e escrito pelos índios. O fato é que o estabelecimento de uma poética indígena dependeria de maior sensibilidade para perceber as implicações sonoras dos contatos interlinguais.

Sobre essa questão da sonoridade como força expressiva, em experiência recente de ouvir um narrador *zoró* (família lingüística tupi-mondé) contar uma história do jabuti na sua língua, pude verificar que sua narração prendia mais a atenção dos ouvintes (não falantes de *zoró*) do que a narração em português do tradutor intérprete, que também era um *zoró*. Muito se pode deduzir dessa experiência: em

⁷⁸ CARDIM. *Do princípio e origem dos índios do Brasil*, p. 1.

⁷⁹ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 86.

primeiro lugar, que a literatura se identifica pela linguagem e que a narração eficaz de um mito depende do conhecimento da língua em que foi criado.

É no século XIX, porém, que vamos encontrar as primeiras publicações dedicadas à mitologia indígena. Couto de Magalhães, com *O selvagem*,⁸⁰ foi o primeiro escritor a publicar histórias indígenas, com tradução em português: “Fui eu o primeiro que publicou lendas tupis em língua tupi, copiando-as das narrações dos indígenas.”⁸¹

Em 1879, Herbert Smith publicou *Brazil – The Amazons and the Coast*. Essa coletânea foi seguida pela publicação de *Contribuições para a ethnologia do valle do Amazonas* (1885), de Charles Frederick Hartt. Sua última parte trata da “Mythologia dos índios do Amazonas”, que continha contos do jabuti e “Mythos anthropomorphos”, mitos do Curupira, da Oiara, do Paitunaré e de Tupã. Em 1952, apareceu uma versão de seu “Os Mitos Amazônicos da Tartaruga”, com tradução e notas de Câmara Cascudo.

Ermano Stradelli foi um dos que mais contribuíram para o conhecimento da literatura indígena da região amazônica no fim do século passado. Foram as seguintes suas publicações: *Eiara: leggenda tupi-guarani*: versão italiana em versos da lenda amazônica da mãe-d’água, chamada de Yiara, Oiara ou Eiara na língua-geral nheêngatu; *Leggende dell’Jurupary*, *Leggende del Taria*; e *Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatu e nheêngatu-portuguez. Precedidos de um esboço de Grammatica nheêngatu-portuguez-sáua miri e seguidos de contos em lingua geral nheêngatu poranduua*. Os contos no fim desse vocabulário foram colhidos, por diversos “autores”, no Rio Negro, no Solimões e no Pará.

F. J. de Santa-Anna Nery publicou *Folk-Lore brésilien. Poésie populaire – Contes et légendes – Fables et mythes – Poésie, musique, danses et croyances des indiens*. Accompagné de douze morceaux de musique, com prefácio do Príncipe Roland Bonaparte. Trata-se de material literário dos índios da Amazônia, não determinado de acordo com a tribo. Parte desse material foi colhida pelo próprio autor.

João Barbosa Rodrigues escreveu *Poranduba amazonense* ou *Kochiyma uára porandúb*. Contém um quadro lingüístico e notas musicais. São lendas, contos e cantigas em língua geral, colhidas diretamente de narradores indígenas do vale do Amazonas, com tradução interlinear em português.

⁸⁰ Contém 8 partes, sendo a VII e a VIII dedicadas a mitos e lendas: Mythologia zoologica na família Tupi-Guarani e Lendas Tupis. Nas páginas 172-177 o autor transcreve e comenta canções tupis.

⁸¹ MAGALHÃES. *O selvagem*, p.323.

Paul Ehrenreich analisa os mitos sul-americanos, comparando-os aos da América do Norte e da Ásia no *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt*. Outro alemão (diretor do museu de Stuttgart, morto de malária nas margens do rio Branco, Amazonas), Theodor Koch-Grünberg, forneceu a Mário de Andrade o mito taulipáng e arekuná de Makunaíma.⁸² Escreveu duas obras importantes a partir de suas pesquisas no extremo Norte do Brasil: *Von Roroima zum Orinoco* e *Indianermärchen aus Südamerika*. Nesse, encontram-se 117 lendas indígenas do Brasil e outras partes da América do Sul extraídas das obras de diferentes pesquisadores e comentadas pelo autor.

Antonio Brandão de Amorim é o autor de “Lendas em Nheêngatu e em Português”, publicadas na *Revista do Instituto Geográfico Brasileiro*. São histórias colhidas nos rios Negro e Branco, nas tribos tukano do Uanana, aruak dos Manau, Baré e Tariana, karaíb dos Makuxi, com textos em língua geral amazônica, e suas traduções para o português.

Capistrano de Abreu foi o primeiro autor a publicar textos em língua kaxinawá: *Rã-txa hu-ní-ku-i. A língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluente do Murú*. Esse estudo realizado com a ajuda de dois rapazes kaxinawás, contém textos com tradução literal em português: vida na aldeia, alimentação, festas, vida sexual, vida, morte, feiticeiros, anedotas, kaxinawás transformados em bichos, bichos encantados em kaxinawás, bichos entre si, kaxinawás e bichos, kaxinawás entre si, feiticeiros e espíritos, astronomia, o fim do mundo e o novo mundo, a dispersão.

Curt Nimuendaju é um dos autores mais importantes para a etnologia brasileira, em cujas obras, muitas em alemão, inglês e francês, encontram-se histórias colhidas nas suas pesquisas junto a índios cranjês, tembés, xipaias, ticunas, xerentes, botocudos, apapokuvás. Nos seus numerosos escritos sobre os índios brasileiros, vale a pena ressaltar, como fontes para estudos literários: *Sagen der Tembé-Indianer (Pará und Maranhão)*, com versão em português publicada na revista *Sociologia* (São Paulo 1951; *Vokabular und Sagen der Crengêz-Indianer, Bruchstücke aus Religion und Ueberlieferung der Sipáia-Indianer, Serente Tales*.

⁸² Herói trickster: Makunaíma, herói tribal dos Taulipang, e Arekuna, das proximidades do monte Roraima. Sintetiza uma visão realista do mundo, com seus perigos e dificuldades. Makunaíma é uma personificação das condições de vida naquela região. É ele quem faz a raia venenosa, quem produz as doenças, etc. Personificação da experiência humana com suas tentativas e erros e com a esperteza indispensável para superar as forças adversas da natureza.

Desse autor, interessa mais de perto, por constituir etnografia pioneira dos botocudos de Minas Gerais (os atuais krenaks), o ensaio “Social Organization and Beliefs of the Botocudo of Eastern Brazil”, publicado em 1946. Os mitos e lendas aí reproduzidos foram recolhidos em 1939, entre os remanescentes botocudos que viviam em Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia, os de Santa Catarina e outros, habitantes do Paraná, também chamados botocudos, embora falantes de um dialeto guarani.

The Tukuna, de 1952, é a última das monografias de Nimuendaju sobre os índios brasileiros e contém um grande número de lendas e mitos. O pesquisador faleceu entre os tikunas, em 1945, antes da publicação desse livro.

Além de Nimuendaju, outro estrangeiro, Alfred Métraux, integra o rol dos que mais contribuíram para o registro escrito, em línguas européias (francês e inglês) das narrativas mitológicas. Dentre os que as publicaram visando ao público de língua portuguesa, Luís da Câmara Cascudo destaca-se porque também realizou importante análise da contribuição indígena à literatura oral no Brasil. Publicou narrativas indígenas nas seguintes obras: *Antologia do folclore Brasileiro*; *Lendas Brasileiras*; *Geografia dos mitos brasileiros* e *Literatura oral no Brasil*.

Herbert Baldus contribuiu imensamente para o desenvolvimento da lingüística, na busca do conhecimento em línguas indígenas, com seus vocabulários e análises. Além disso, é o autor de *Lendas dos índios do Brasil*, que contém 21 lendas selecionadas e comentadas, e de *Tereno-Texte*. Trata-se de textos em língua terena, com tradução interlinear. Ali as narrativas orais não recebem do escritor tratamento literário; elas vêm dissecadas pela presença de um vocabulário dessa língua aruak, uma lista de designações de parentesco, um parágrafo sobre os números e o modo de contar e um comentário à monografia Gauná, de Max Schmit. Desse modo, Baldus contribui também para o avanço das Ciências Sociais.

Aos olhos de hoje, sua maior contribuição à literatura talvez tenha sido a publicação dos textos, inclusive de uma página em *fac-simile*,⁸³ de Tiago Marques Aipobureu, professor índio bororo, educado pelos padres salesianos. O procedimento do etnólogo vai gerar precioso material para o estudo da literatura indígena, porque se trata da primeira experiência de publicação de histórias literalmente escritas por um índio, em língua portuguesa:

⁸³ Cf. BALDUS. *Ensaio de etnologia brasileira*. Página anexa, dobrada em 4, entre as páginas 176 e 177.

Pedi a Tiago Aipobureu que me escrevesse algo da mitologia da sua tribo. O que, de noite, na sua cabana, à pressa registrou no papel, está reproduzido aqui, sem se alterar uma única letra do seu português:

A legenda do homem com o veado

Aroe Gacoma-Pó

A legenda do homem com Veados provém de uma grande tempestade que, inundou, cobriu toda a terra e assim pôz termo a todos os habitantes da terra.

Certo tempo depois que parou a inundaçãõ da terra só havia um homem que escapou; eis que andando em campos e florestas, encontrou-se com Veados matreiro (femea). Foram os unicos salvos pela agua.

O homem encontrando-se só com este animal, o homem teve a idéia de povoar outra vez a terra, por meio deste animal; e assim começou a dar criaçãõ. Porém, as primeiras crias, foram totalmente animaes e elle as matou todas. Continuando, eis que finalmente as crias foram perdendo o pello em todo o corpo e finalmente um homem perfeito e uma mulher perfeita. E, assim começou outra vez a povoaçãõ da terra.⁸⁴

Além das quatro histórias escritas por Tiago Aipobureu, Baldus publicou no *Ensaio de etnologia brasileira* um capítulo dedicado à mitologia karajá, com textos narrados (e escritos em karajá) pelos karajá Dyuasá e Nuerehí, na Ilha do Bananal, e à mitologia tereno, narrada pelo chefe Naliki (cujos originaes em tereno saíram na revista *Anthropos*):

Dyuasá e Nuerehí contaram-me os seguintes textos de mitos no portuguez usado nos sertões do Araguaya, colorindo a dicçãõ com as tintas de sua mentalidade índia. Recebi de Dyuasá, além disso, textos originaes em karajá. Eles têm forma fixa. Quando pedi a Dyuasá que os repetisse, êle falou sempre em ordem; e, ainda que não soubesse ler, conhecia o significado de uma palavra no meio do texto escrito por mim, quando contava as palavras desde o começo. Os textos representam um esqueleto do mito em poucas palavras, e talvez sirvam de apoio ao narrador passando, dessa forma, de geraçãõ a geraçãõ.⁸⁵

⁸⁴ BALDUS. *Ensaio de etnologia brasileira*, p. 174

⁸⁵ Os mitos karajás colhidos por Baldus, nessa ocasiãõ, são: Rãrãresa ("Dyuasá relatava assim: Karajá saiu da terra. Embaixo da terra só ha Karajá. Embaixo da terra não há Tapirapé, não há Chavante, não há tori (brancos). Quando Karajá morre, vai para baixo da terra. Quando tori morre, vai para o céu." BALDUS. *Ensaio de etnologia brasileira*, p. 190); Nãxivé (sobre o roubo do fogo pelo sapo); O dilúvio; O incêndio universal; Aventura de dois irmãos; O jacaré e as mulheres guerreiras; As flechas mágicas. O mito tereno é da vida dos antepassados (um mito da origem do povo tereno).

Baldus publicou também, na *Revista do Museu Paulista*, as “Lendas dos índios Tereno”. Na primeira parte, o autor faz um sensível relato sobre seus informantes e a maneira de obter o material mitológico contido na segunda parte. Os textos dos mitos mantêm, na versão do escritor, as particularidades do português sertanejo do intérprete. Contêm mitos dos “heróis gêmeos”, da origem do fumo, da mulher antropófaga.

Em artigo de 1951,⁸⁶ Herbert Baldus escreve suas impressões de viagem, de quando visitou alguns pueblós e navajos, nos EUA. Esse artigo traz uma contribuição para a discussão sobre as relações interculturais e, particularmente, abre caminho para nossas atuais hipóteses sobre o assunto: o autor chega à conclusão de que os pueblós e os navajos “aceitam e digerem, na sua cultura, a educação em escolas primárias e secundárias, revistas ilustradas, rádio e automóvel, conservando melhor, ao mesmo tempo, as tradições dos antepassados, do que os Kaingang, Tereno e outras tribos brasileiras tuteladas pelo Serviço de Proteção aos Índios.”⁸⁷

Para o estudo da mitologia indígena, sem dúvida, é de fundamental importância a obra de Egon Schaden, que colheu parte da mitologia kaiowá, em língua portuguesa, da boca de índio da aldeia de Dourados, e publicou sob o título “Fragmentos da mitologia Kayuá”. Importantíssimo para os estudos da literatura krenak é “Mitos e contos dos Ngúd-Krág”.⁸⁸ São sete textos em português narrados por um botocudo (aimoré), vindo do Posto do Pancas (rio Doce).⁸⁹ Segundo esse índio, Ngúd-Krág é o nome que sua tribo se dá, o que confirma a informação de professores krenaks que trabalham na Escola Estadual Indígena Krenak, que dizem *gut Krak* para designar seus parentes mais antigos. Dois textos de Egon Schaden trazem perspectiva diferente para o conhecimento dos mitos indígenas: “A origem dos homens, o dilúvio e outras histórias kaingang”, que contém dados colhidos de um velho kaingang em Xapécó e o livro *Ensaio etno-sociológico sobre a mitologia heróica de algumas tribos indígenas do Brasil*. Trata-se de sua tese de doutoramento e é considerada uma das mais importantes obras da etnologia brasileira moderna, porque trata os mitos do

⁸⁶ BALDUS. *Entre índios norte-americanos*, p. 224-241.

⁸⁷ BALDUS. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*, p. 112.

⁸⁸ Egon Schaden. In: BALDUS. *Sociologia IX*, p. 257-271.

⁸⁹ Futuramente, pretendo fazer um estudo comparativo desses textos com a literatura atual dos krenaks. Este é um projeto em conjunto com os cinco professores com os quais trabalho na aldeia situada justamente onde habitava o narrador dos mitos editados por E. Schaden.

ponto de vista sociológico, quando servem para a compreensão das sociedades kaduveo, bororo, kaingang, apapokuva e munduruku.

As publicações de literatura mitológica indígena mais recentes (depois de 1950), baseadas em relatos orais, mas redigidas por não-índios, continuam a obedecer à tradição de, na maioria, ser fruto do trabalho de etnólogos e lingüistas. Existem, porém, as exceções, que se transformam em publicações de alta importância para os estudos literários, como, por exemplo, os *Mitopoemas Yānomam*, obra de 1978, realizada com a ajuda do poeta Mário Chamie e organizada pela artista plástica Cláudia Andujar.

Em 1960, a Livraria Literart Editora, de São Paulo, editou uma coleção denominada Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro, com fins provavelmente didáticos, que contou com alguns volumes que incluem literatura indígena (nem sempre de fonte primária): *Estórias e lendas da Amazônia*, de Anísio Mello, *Estórias e lendas de Goiás e Mato Grosso*, de Regina Lacerda, *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*, de Luís Carlos Barbosa Lessa, *Estórias e lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina*, de Alceu Maynard Araújo, *Estórias e lendas de Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro*, de Mary Apocalypse, *Estórias e lendas do Norte e Nordeste*, de Paulo Dantas e, finalmente, *Estória e lendas dos índios*, do próprio Herbert Baldus. Há uma segunda edição dessa coleção, de 1963, pela Edigraf, de São Paulo.

Numa época em que o nacional e o popular eram intensamente debatidos (inclusive com a criação dos CPCs), essa coleção representa um marco com relação a uma estratégia editorial vinculada a finalidades didáticas e educacionais, visando à promoção do mito da nacionalidade, que se tornará cada vez mais produtivo, no sentido em que culminará com a indústria do livro didático.⁹⁰ Essas publicações, no entanto, pouco contribuíram para um conhecimento das realidades lingüísticas e literárias dos índios, o que se daria na perspectiva da diferenciação e não, como normalmente praticado pelas editoras, num esforço de globalização.

No entanto, em 1967, Manuel Nunnes Pereira, biólogo e etnólogo maranhense, publicou uma obra de grande valor etnográfico e literário, cuja importância maior reside no fato de inscrever as narrativas orais indígenas na série literária

⁹⁰ A título de curiosidade, dos 320 milhões de livros publicados anualmente no Brasil, 70% são didáticos. (FNLIJ, 1999)

ocidental: *Moronguetá – Um Decameron Indígena*, em 2 volumes. Monronguetá é uma palavra tupi-guarani que significa “conversa bonita” e Decameron é uma referência às andanças do autor, e dos narradores das histórias, e ao seu herói devasso Poromina Minare (ou Poronominare), comparável ao personagem de Boccaccio e a Macunaíma.

Nunes Pereira foi conhecedor da vida e da obra de Alexandre Rodrigues Ferreira (naturalista, pesquisador da Amazônia do séc. XVIII), Curt Nimuendaju e Koch-Grünberg, autores que lhe serviram de referência. Por sua vez, o autor de *Moronguetá* serviu de referência, com o seu *Baira e suas experiências*, a Claude Lévi-Strauss, em *Le Cru et le cuit*, obra que também contém versões de mitos indígenas brasileiros (principalmente referentes à plumagem das aves). Os mitos, lendas, estórias e tradições, narrados no *Moronguetá* foram colhidos em Roraima (taulipanques, macuxis, uapixanas, xirianas) e Amazonas (barés, tucanos, tarianos, jibóia-tapuias, cobéuas).

É a partir dos anos de 1970, porém, que a perspectiva da diferenciação começará a se fazer sentir no âmbito da literatura propriamente dita, como se uma lente fosse aos poucos aproximando os olhos do objeto focado. Cada vez mais, escritores e editores passam a deixar que os próprios índios se manifestem nos textos escritos. Essa mudança tem a ver com as discussões em torno da História, suas relações com a ficção e com a vida cotidiana. A escrita da História torna-se ato consciente de sua literalidade, e, por isso mesmo, volta-se para a escuta. Reescrever a História assume o caráter de transposição, tradução. Ouvir de novo, pela primeira vez, a palavra da memória. Assim é que se fez o fundamental *Canto de morte Kaiowá*, de José Carlos Sebe Bom Meihy, uma “História oral de vida” que traz 15 depoimentos transcritos, com o máximo de respeito à fala original.

No Brasil, na década de oitenta, um dos mais importantes acontecimentos editoriais no sentido da divulgação dos mitos indígenas, embora não se trate nem de registro da literatura oral, nem de literatura indígena escrita, mas de adaptação para a chamada literatura infantil brasileira, é a coleção de autoria de Ciça Fittipaldi. A consagrada autora de livros para crianças publicou, em 1986, em São Paulo, pela editora Melhoramentos, *A linguagem dos pássaros: mito dos índios Kaimaurá*, *O menino e a flauta: mito dos índios Nhambiquaras*, *A lenda do Guaraná: mito dos índios Satere-Mawe*, *Bacurau dorme no chão: lenda dos índios tukano*, *A árvore do mundo e outros feitos de Macunaíma*, *Nar – o Gambá: mito dos índios Yanomami*, *Subida pro Céu*.

Nesses mesmos moldes, saiu, em 1990, pela editora Kuarup de São Paulo, a coleção dos Irmãos Villas Boas, Cláudio e Orlando: Morená – A praia sagrada, O menino e o jacaré, Pachachá e o peixinho, O Tamoin e a onça, Coeviacá – O índio incendiário, O rei e o menino índio, A conquista do fogo, Kanassa – O grande pajé, e a primeira edição de Xingu: os índios, seus mitos.

Outra coleção estrangeira dedicada ao registro da literatura oral, incluindo a de alguns índios do Brasil é a Colección 500 Años, publicada no Equador, com Orlando e Claudio Villas Boas: *Xingu: los indios, sus mitos*; Bartolomeo Giaccaria e Adalberto Heide: *Mitologia xavante: mitos, leyendas, cuentos y suenos*; Jacques Lizot, Luís Cocco e Juan Finkers: *Mitologia Yanomami*.

Na linha da busca da fidelidade ao discurso oral dos informantes, provocando inclusive revisões nos conceitos de autoria literária e nas relações entre oralidade e escritura, houve, já em 1988, uma importante publicação: *Mantere ma kwe tinhin: histórias de maloca antigamente*, cujo diferencial começa na capa do livro, pela colocação do nome de Pichuvy Cinta-Larga, narrador oral considerado autor por quem realmente escreveu o texto (Ivete L. Camargos Walty, Leda Lima Leonel e Ana Leonel Queiroz):

Enquanto mediadoras destes textos somos conscientes de nossas contradições, mas queremos que outros possam também “ouvir” Pichuvy e “escutar” seus conselhos, isto é, participar das experiências de seu povo, refletindo sobre elas. Pichuvy não pode escrever; nós, atrevidamente, gravamos sua fala e a transcrevemos. [...]

É importante lembrar que procuramos manter a oralidade da narrativa, o registro lingüístico utilizado pelo narrador, que reflete a estrutura de sua língua nativa, tentando apenas tornar mais claras as passagens que se mostravam obscuras para o leitor. Isso ocorre porque quem ouve a fita gravada e, mais ainda, quem lê as histórias impressas não conta com as mesmas condições de quem as ouve, em tom baixo, ao pé do fogo na penumbra, partilhando espaço e tempo com os outros ouvintes, todos da tribo Cinta Larga, podendo interromper, perguntar, comentar, em seu papel de interlocutor. O contar lento e monótono, repetitivo e detalhado é parte do dia-a-dia daquele povo. As histórias, retiradas de seu espaço e de seu tempo, perdem características essenciais, por isso é que, algumas vezes, interferimos no texto. Juntamos nossos nomes ao de Pichuvy e aos de outros Cinta Larga, mas o fizemos para que nossa voz se junte à deles para engrossar o coro de resistência: há outras formas sociais, há outras culturas, há outros povos.

Pichuvy, em seu papel de contar e recontar, quer reconstruir a cadeia de gerações quebrada pelo branco e, ao mesmo tempo, ao permitir o registro gráfico de suas histórias, fazer sobreviver a memória de seu povo no seio dessa cultura que a sufoca, e esta foi a maneira encontrada para se alcançar tal objetivo. Eis o livro e as *Histórias de Maloca Antigamente*. Com a palavra, Pichuvy.⁹¹

A antropóloga Betty Mindlin desenvolveu um trabalho de pesquisa mitográfica entre os suruí e os tuparis, do Estado de Rondônia. Em 1993, publicou *Tuparis e Tarupás*. Trata-se de uma edição bem cuidada, com tratamento gráfico que parece desejar mais a arte do que a ciência, contendo ensaios fotográficos (alguns da década de 1950) de Franz Caspar e Lúcia Mindlin Loeb, cuja composição já denota uma mudança no olhar etnográfico e aproximação entre o documentário e o poético. Na capa do livro, a fotografia p&b de um rosto de criança tupari, com um jogo de luz (metade da figura está na sombra) que mais diz das nuances e da parcialidade das visões possíveis, sempre tudo em dependência do foco, da posição do observador, dos objetivos dos observados, da luz disponível.

Com esses comentários, gostaria de chamar a atenção para o fato de que trabalhos de pesquisa e coleta sobre as tradições orais indígenas, a partir do momento em que se deixam contaminar pela presença (pode-se dizer física) dos índios, tornam-se cada vez mais, intencionalmente, produções literárias. Para figurar ao lado de textos saídos do próprio punho indígena, os autores não-índios, no seu trabalho de registro (para fins historiográficos ou etnográficos) da literatura indígena, optam cada vez mais pela parceria com seus informantes. Assim, sobretudo na década de 1990, surgem publicações de grande valor artístico-literário, cuja autoria às vezes se confunde entre branco e índio, como é o caso do livro de histórias dos xavantes.

Na introdução às histórias transcritas em *Tuparis e Tarupás*, Betty Mindlin escreve que a documentação das tradições indígenas deveria transmitir o “caráter cultural”, inimitável, de cada grupo indígena. A autora, além das informações históricas, chama a atenção para as particularidades das histórias narradas pelos tuparis e, já nessa introdução, prenuncia a força imagética dos textos que se seguirão: “A mãe transformada em cachoeira, que os filhos buscam sem cessar, ou a árvore do amendoim, segurando os céus e ameaçada de cair pelos irmãos matreiros que querem roubar o fruto desconhecido, evocam lendas

⁹¹ PICHUVY Cinta Larga. *Mantere Ma Kwé Tinhin – Histórias de maloca antigamente*.

gregas ou até bíblicas, mas têm um jeito único de ser contadas ou inventadas.”⁹² Os narradores das histórias dominam bem o português, ao qual a autora procurou ser fiel, fazendo questão de colocar, em seguida ao título de cada história, seu nome e a data da narração.

Ao lado de algumas histórias narradas pelos tuparis (Konkuat, Mainjuari, Alfredo Macurap e Alfredo Kempé são os nomes dos narradores), Betty Mindlin colocou versões do antropólogo e fotógrafo Franz Caspar, tipo: “A árvore do amendoim, ou o fruto proibido”, narrada por Konkuat (p. 48-52), e “A história do amendoim, Contada por Caspar” (p. 53-57). Isso torna a edição interessante do ponto de vista da reprodução literária dos mitos, que são assim colocados na sua potencialidade de circulação, como texto legível, mutável, exógeno, por isso escrito como literatura. Tanto os narradores indígenas quanto o etnógrafo narrador rendem o peso de suas existências socioculturais ao peso maior da narrativa; ela garante o estar juntos, porque projeta, para uns e outros, o espaço de vidas já vividas, do caos organizado – o prazer do texto.

Em *Vozes da origem*, Betty Mindlin já divide a autoria, formalmente, com os narradores suruí, figurando na capa do livro desta forma (Betty Mindlin e narradores Suruí): “Estas estórias são sem escrita só por mais algum tempo. O povo dos seus narradores quer ler e escrever – para conhecer e dominar melhor a sociedade dos colonizadores, de que, agora, quer queiram ou não, também fazem parte.”⁹³

A entrada do livro inclui fotos dos suruí e da sua vida cotidiana, onde se vê a importância da pintura corporal como arte desse povo. Além da introdução escrita por Betty, o livro contém três partes: Estórias (25 histórias), Guerreiros Famosos (Ibaom, Xamiá, Waioi, O Invulnerável Amomanguiu, Paiterei Omai, Ari), Pajés (Iniciação de Dikboba, Nibama, A visita dos pajés, Nibá: o espírito das águas, Cantos de pajés (quatro cantos, com suas versões em tupi-mondé), Gani – o Céu, O caminho dos mortos: o Maramepeter. Todos os narradores são discriminados em relação ao que narrou, o que denota mais uma vez a preocupação da antropóloga em marcar o espaço do livro como campo de manifestação das vozes indígenas. Os dois narradores principais, Dikboba e Perpera, ambos pajés, talvez tenham influenciado na organização do livro, incluindo a grande parte sobre os pajés e seus cantos.

⁹² MINDLIN. *Tuparis e Tarupás*, p. 15.

⁹³ MINDLIN. *Vozes da origem*, p. 17.

No texto introdutório, Betty Mindlin dá muitas pistas de que existe um processo de transformação no trabalho de constituição da literatura indígena, numa passagem francamente desvelada nesse livro. Passa-se, quase que ritualmente, do livro de registro etnográfico, da “coletânea de mitos”, para a criação literária, partindo de uma escuta dos mitos cada vez mais a cargo dos próprios índios. Os escritores indígenas seriam aqueles que, ao invés de falar, escutam e escrevem as vozes dos seus. Assim entende Lévi-Strauss:

Je suis depuis longtemps convaincu que l'ethnologie, pour survivre, devra se transformer en histoire des idées, philologie, création artistique exercées dans et sur chaque culture par ses propres membres Qui la redécouvriront et lui insuffleront une vie nouvelle; un peu comme les savants, penseurs et artistes de la Renaissance vis-à-vis de leur héritage gréco-romain.⁹⁴

Os suruí (cerca de 700 pessoas) habitam hoje uma área demarcada de 240 mil hectares e foram contatados pela primeira vez em 1969, quando alguns dos narradores já tinham trinta anos. Eles começaram a contar suas histórias para a antropóloga apenas dez anos depois. Parte do trabalho de escritura de *Vozes da origem* (traduções e revisões) foi feita em São Paulo, com a presença de intérpretes suruí, como Idiaraga e Ipokará, que também trabalharam nas transcrições: “Os verdadeiros autores, assim, são os narradores, enquanto a pesquisa e a escrita são minhas.” É o que diz a responsável pela publicação. Sobre a tradução dos textos (do suruí para o português), ela ainda comenta, acentuando o caráter coletivo do processo de construção do livro, no caminho de se tornar concretamente literatura indígena:

A tradução não é literal, nem totalmente livre. Tentei transmitir o contexto cultural – acrescentando vez ou outra frases explicativas – e manter um português fluente. A linguagem de Ipokará e de outros tradutores ocasionais em português influenciou-me bastante. [...] Espero que, no futuro, os índios, ou outras pessoas, façam outras traduções, a partir do original.

Não conseguimos traduzir todos os nomes de plantas e animais, o que exige, em si, uma pesquisa extensa, capaz de cobrir os vastos conhecimentos que os índios

⁹⁴ LÉVI-STRAUSS. Paris, 23 de junho de 1998. (Correspondência inédita) Estou convencido há tempos de que a etnologia, para sobreviver, deverá transformar-se em história das idéias, filologia, criação artística exercidas dentro e em cada cultura por seus próprios membros, que a redescobrirão e nela insuflarão uma vida nova; um pouco como os eruditos, pensadores e artistas da Renascença ante a sua herança greco-romana. (Trad. minha)

têm da floresta. Muitos nomes em português os índios já conheciam na região; outros, obtive indo ao zoológico com eles, usando dicionários ilustrados de plantas, pássaros e animais, sempre verificando se vários informantes tinham a mesma opinião, se o que diziam correspondia às áreas geográficas apropriadas, aos hábitos dos pássaros e animais.⁹⁵

Pela observação de como os índios se referem aos seus textos escritos, sobretudo na perigrafia desses próprios textos (prefácios, notas, introduções), pude constatar que existe certo consenso em torno do conceito de mito: nem lenda, nem conto, mas uma história verdadeira que explica, no plano religioso (mas nem por isso não-lógico ou não-racional), as origens do mundo ou de um dos seus sentidos constituintes. A função do mito, para os índios, seria a de explicação e de organização do mundo, o que seria sempre transmitido às novas gerações em forma de crenças, valores, leis – garantias da vida em comunidade. Contar o mito é batalhar pela sobrevivência do próprio povo. Superior à História, o sentido do mito existe na utilização repetitiva por grupos sociais que fundam sua unidade através de ritos que reencenam, de maneira intangível, o acontecimento da origem.

Muitas experiências de criação conjunta entre índios e não-índios revelam que a questão do mito, colocada à tona pelas recentes publicações indígenas, envolve uma retomada na questão da representação, o que pode significar o surgimento de novas idéias no campo da teoria literária. Uma experiência interessante nesse sentido é a de Dominique Gallois e Vincent Carelli com a produção de vídeo nas aldeias, principalmente junto aos waiãpis:

Muitos Waiãpi perguntavam a Dominique: “*é anga?*” – *é falso? Ou aconteceu realmente?* Suas explicações – de que era um fato histórico, que tinha acontecido, mas que as pessoas que estavam lá estavam “brincando”, fazendo de conta, recontando história – criaram confusões e acentuaram a dúvida. Então a opção foi, em seguida, mostrar filmes de ficção “históricos” (como *Guerra do fogo*), em que ficava claro que se tratava de um acontecimento tão antigo que era impossível que alguém tivesse filmando o “real”. A partir daí, alguns começaram a entender, num processo que levou no mínimo um ano e meio. Até hoje, segundo Gallois, muitos da platéia waiãpi (principalmente os mais velhos) não distinguem um filme documentário de um filme de ficção.

Um outro viés de entendimento se deu pela idéia de representação: após ter ouvido muitos comentários entre os waiãpi relacionando a ficção ao mito, Dominique

⁹⁵ MINDLIN. *Vozes da origem*, p. 19-20.

tentou explicar a questão do falso ou do verdadeiro de um filme de ficção, associando-o ao real mítico. Tomou o exemplo da festa dos peixes, onde os waiãpi também agem como se fossem peixes, ou seja, eles também estão representando como atores. Muitos entenderam essa associação como um mito que para eles não é falso, uma vez que assumem que de fato os peixes eram gente, que só depois foram transformados em peixes, representando desta forma algo que aconteceu antigamente.

Não entra no parâmetro a idéia de representar uma coisa falsa, que não aconteceu antigamente e que é uma invenção, pois não faz sentido criar do nada uma situação falsa: é falsa a idéia do falso.⁹⁶

As religiões monoteístas, principalmente o Cristianismo, quiseram desacreditar as antigas crenças incompatíveis com um Deus único e portanto inscrito na História, em oposição à fixação repetitiva do mito. Então, pouco a pouco, as histórias verdadeiras serão consideradas como falsas, ou mentirosas. Agora, com a reapropriação dos seus mitos, pelo ato de escrevê-los, os encarregados (legítimos transmissores) dessa escrita restituem outra verdade a essas histórias. A verdade que se perpetua no jogo literário – compactuada entre narrador e leitor – fruto do pacto ficcional. Assim, o tempo mítico, ao ser fixado no papel, transforma-se em tempo histórico, e os escritores indígenas, de certo modo, fundam sua Literatura e sua Ciência, como conhecimentos sistematizados, pelo ato da escrita.

Pelo que se percebe, há grande proximidade entre mito, conto e lenda, na tradição oral dos povos indígenas. Alguns autores consideram que os contos seriam mitos degradados, evocações de rituais primitivos. Para outros, eles coexistem em todos os lugares do mundo com as narrativas sagradas, sob a forma de simples divertimentos. O conto, diferente do mito, seria uma narrativa profana, em que os homens e animais estariam onipresentes. O mito tem a amplitude coletiva da explicação das origens do mundo ou do povo. O conto seria uma narrativa circunstanciada de um percurso iniciático individual. O mito implica uma crença, manifestada em ritos, situado fora do tempo humano. A lenda está no domínio do conhecido, do sabido, mais que do acreditado.

No entanto, para a literatura indígena contemporânea, da forma como está surgindo através dos seus livros publicados, essas distinções não são importantes. O que parece mais significativo para sua compreensão é a importância que os autores dão aos mitos, como veículos da sabedoria dos antepassados, e à História,

⁹⁶ SCHULER. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência waiãpi do “VÍdeo nas aldeias”, p. 37-38.

como possibilidade de se refazer, em termos menos desfavoráveis, o percurso dos que vivem na terra:

A palavra mito tem vários significados, mas basicamente é uma referência simbólica, para explicar fatos do universo cultural de um povo.

Todo povo procura, por exemplo, explicar o ambiente em que vive. Assim, cada povo conta histórias sobre o começo do mundo: dos animais, das plantas, dos estrangeiros com quem entra em contato e do próprio povo e seus costumes. Neste sentido, pois, os mitos são narrativas que parecem fantásticas e que falam de um tempo muito antigo, para dar exemplos às pessoas do tempo atual. Geralmente busca-se nos mitos, principalmente quando vistos pelo prisma religioso, outros mitos, como a possibilidade de viver em harmonia como no começo do mundo.

O povo parkatêjê também conta histórias desse tipo. Para eles, no começo do mundo, só havia o Sol e a Lua, que eram companheiros. Tudo era diferente do que é hoje. O líder Krôhokrenhum conta, do mesmo modo que os antigos, mostrando o ponto de vista de seu povo de ver o mundo, o que aconteceu para que a natureza e a sociedade fossem mudando até chegarem ao que são hoje.

É inquestionável a importância de conhecer essas histórias na Escola, para reafirmar e sempre reconstruir a identidade do povo parkatêjê, a fim de enfrentar as lutas da sociedade atual.⁹⁷

“O mito morre, torna-se alegoria. A função do escritor é impedir que o mito torne-se alegoria”.⁹⁸ A literatura retoma por jogos de transformação, repetição, deformação, os grandes cenários míticos, mas também fabrica seus próprios mitos, como a figura de D. Juan. A literatura desenvolve os sentidos e as virtualidades do mito, ela assegura sua perenidade, sob suas formas ampliadas.

O romance, desde a Renascença, é obra pessoal de um indivíduo, o que implica um texto único, primeiro, situado historicamente. Não é o caso do mito do qual se ignora a versão primitiva, se é que essa existe. O romance vai se basear em recursos de análise psicológica, pouco presentes no mito, que coloca em cena figuras e não personagens, utilizadas como motores das ações e não como sensibilidades individuais. O romance compreende uma dimensão estética, entendida como vontade de fazer obra de arte, com todos os efeitos que ela supõe, no plano

⁹⁷ COMUNIDADE INDÍGENA PARKATÊJÊ. Conhecendo nosso povo. Brasília: MEC; Belém: SEE PA, 1997, p. 10

⁹⁸ TOURNIER. *Le vent paralet*, p. 192-193.

da forma, da estrutura, da escritura. Entretanto, os mitos são conhecidos por nós por intermédio de mitólogos, alguns poucos sendo escritores, e são já colocados como relatos formalizados, narrativizados.⁹⁹

Com o movimento de constituição da literatura indígena, deverá acontecer uma transformação nesses parâmetros teóricos, como a que foi ensaiada por Mário de Andrade, em *Macunaíma*. Escrevendo seus mitos, os índios assumem justamente sua dimensão estética, entendida como vontade de fazer obra de arte, embora continuem a colocar em cena figuras e não exatamente personagens, embora continuem a fazer peças literárias que, diferentemente do que os teóricos pressupõem sobre o romance, não são obras individuais:

No início de 1985, começamos Pichuvy e eu, a gravar histórias. Direta e indiretamente, toda a aldeia colaborou: no mato, no posto, na maloca, sempre havia gente por perto, escutando, lembrando passagens, desenhando, participando.

Enquanto eu pesquisava a habitação, Pichuvy também fazia sua pesquisa: procurou os mais velhos, resgatou histórias, sanou dúvidas, informou-se sobre os primeiros contatos com os brancos, gravou depoimentos.

Pichuvy começa falando de Ngurá – o criador – e vai nos contando do mundo Cinta Larga até a chegada dos brancos. Reflete sobre as consequências do contato, as reações dos índios, suas expectativas.

Embora não haja uma ordem cronológica definida, as histórias se organizam em função de um plano interno irreversível – da harmonia mítica à desintegração histórica.

O que conseguimos gravar e reunir neste livro é uma pequena parte do universo Cinta Larga, mas acredito que ainda possui, como deseja Pichuvy, a força de um Mberewá – o canto tradicional – que preserva a cultura transmitindo o saber.¹⁰⁰

Historicamente, ocorre que a figura do herói central, reforçada pela própria presença do narrador tradicional, certamente é enfraquecida nas transcrições ou traduções dos estudiosos “brancos”, pela objetivação do olhar etnográfico. Os heróis,

⁹⁹ Existem estudos notáveis, no sentido de discutir a posição clássica da antropologia com relação aos mitos, por exemplo, os de Pierre e Hélène Clastres e os de León Cadogan sobre a mitologia guarani. Enquanto Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale deux*), por exemplo, analisa como os mitos se transformam e morrem no espaço, tornando-se atemporais, os autores citados levam a crer que os mitos permanecem, apesar das transformações espaço-temporais. Isso significa que mito e história são gêneros (?) complementares e não antagonicos.

¹⁰⁰ PIXUVY. *Mantere Ma Kwé Tinhin – Histórias de maloca antigamente*, p. 9.

em torno dos quais os mitos se organizam, vivem geralmente aventuras e etapas que são identificáveis de uma narrativa para outra, e de uma cultura para outra. Os mitos têm em comum o fato de apresentarem histórias fortes, ações encadeadas com vivacidade pelo narrador, sem divagações inúteis, sem grandes descrições, mas com figuras e situações tão contrastantes que asseguram um real fascínio do auditório. Ao serem registrados e passados para a forma escrita, a carga lúdica, o jogo prevaletente nos usos da voz e da audição, são na prática abafados pela observação. O olho clínico do etnógrafo, do folclorista, ou do lingüista, opera uma dissecação do corpus mítico, em vez de transformar em escrita a poética da oralidade. Daí a não capturação ou a não sedução do leitor comum pelas coletâneas mitográficas. Para os antípodas do logos e da História, o mito aparece como um instrumento ultrapassado, confuso. O que foi uma história absolutamente verdadeira torna-se ficção falsa, vista como manipulação. “É um mito” é uma sentença que comumente é usada querendo dizer “É literatura”, confinando-se a proposição ao puro domínio verbal e a privando da referência à realidade.

Os mitos indígenas, histórias sagradas, passaram a existir como signo no mundo impresso, no chamado universo de leitura dos brasileiros, através da escritura de intermediários: mitográficos ou mitólogos. Originalmente, os mitos deveriam ser contados, ou seja, aparecerem sob a forma de narrativas estruturadas segundo certas regras, como toda narrativa oral o é. A não disposição de instrumentos e espaços sociais, instâncias de relação, até fisicamente falando, de instituições votadas á circulação do texto oral, impediu a constituição do narrador indígena como categoria literária.

Mesmo que pertença à esfera da religião, o mito, como forma literária, estabelece um pacto ficcional com o leitor. Essa afirmação de Eni Orlandi¹⁰¹ é bastante pertinente para auxiliar na compreensão das transformações intrínsecas ao processo de escritura de mitos, cuja vigência na base da organização social e religiosa dos índios é inegável. No caso da produção literária, interessa a forma como o mito é produzido, seu veículo de transmissão, seu modo de se constituir como ficção.

Quando seu interlocutor ou leitor virtual é branco, a relação do escritor indígena com o mito inclui sua relação com as formas das narrativas ocidentais, ou melhor, com as formas conhecidas ou imaginadas por sua maior ou menor

¹⁰¹ Cf. ORLANDI. *Terra à vista*.

prática livresca. Na narrativa “para o branco”, para efeito retórico, não há repetições. Os índios distinguem, como já foi dito, entre a narrativa de valor histórico para o leitor não-índio e sua narrativa de valor mítico-cultural. Assim, o escritor indígena sente-se coagido a operar com a diferença das estruturas das narrativas nas duas culturas diferentes. O contexto tradicional (marcado pela oralidade) e o contato intercultural (marcado pela escrita) jogam na própria estrutura do mito, produzindo outros sentidos. Embora os mitos sejam melhor compreensíveis dentro da configuração cultural em que nasceram, podem passar de um grupo a outro sem que haja ao mesmo tempo a transmissão dos significados e das funções que lhes correspondiam antes. Integrando-se na nova comunidade assumem significados e funções novas ajustando-se aos interesses predominantes no novo meio social:

Por contato entre culturas diferentes dá-se o fenômeno da migração dos mitos, caso de difusão cultural. A função de mitos assim difundidos na nova comunidade é a princípio simplesmente literária ou recreativa. Aos poucos porém os motivos podem se ligar aos existentes na tradição tribal e confundir-se com eles. Exemplo; a difusão da festa dos homens e da instituição da casa dos homens. Desde a América tropical até a Terra do Fogo.¹⁰²

Segundo Egon Schaden,¹⁰³ a filosofia primitiva não atua independente da fantasia poética. Liga-se à representação alegórica dos fenômenos naturais que a mentalidade indígena facilmente relaciona com as tradições históricas. O que é tradição? Estoque imutável fielmente transmitido de pai para filho ou tesouro em que se bebe, em que se seleciona, e que se reinterpreta em cada geração? Um dos ângulos necessários para se tratar a questão da nova produção literária dos índios é do ponto de vista das gerações, ou do conflito de gerações. Quando os jovens escritores se debruçam sobre o texto oral de seus mais velhos, fazem-no conscientes do papel transformador de seu trabalho de escritura, tanto que denunciam, de forma metalingüística, não só o questionamento sobre as formas e gêneros literários, como também sobre a função de certos dados, ou ditos do narrador:

Os velhos desse tempo, fazendo comparações com a religião católica, dizem que o Bisneto do Mundo deve estar lá agora. Este, que foi criado por Yebá Buró no Quarto de Quartzo Branco, não tinha corpo. Era espírito. A religião católica diz

¹⁰² Cf. SCHADEN. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*.

¹⁰³ Cf. SCHADEN. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*.

que Deus é um espírito que não tem corpo. A este trecho, meu pai que está contando, está comparando as histórias dos Antigos com a religião católica.¹⁰⁴

Aí talvez tenhamos um bom exemplo de como a escrita atua sobre o mito e a sociedade indígena. Ela põe em relevo o caráter conflitivo provocado pela coexistência entre europeus e índios. A justaposição ou superposição de concepções históricas, cosmológicas e religiosas de origem das diversas culturas. O núcleo mínimo irredutível das culturas autóctones encontra seu sítio privilegiado nos mitos, que, ao se escreverem, requisitam de novo as tradições lingüísticas e religiosas de cada povo. As concessões outrora feitas aos missionários, agora, com a posse da escrita, vão se desvelando e tornando sem efeito. Não que se tornem inexistentes, mas passam a dado histórico, consciente e passível de reflexão crítica.

Assim como no caso das línguas, a dicotomia religiosa fez surgir uma espécie de diglossia: diante do poder colonial, falava-se cristão, e, na aldeia, praticava-se o idioma ancestral. De qualquer modo, a clássica ambigüidade da postura indígena ante os valores colonizadores constituiu uma estratégia generalizada de resistência, segundo a maioria dos estudiosos do processo colonial. Parece que o “nepantlismo” – termo cunhado por León Portilla¹⁰⁵ para designar o fato de se ter perdido o antigo sem se ter assimilado o novo – na maioria dos casos, não passa de aparência. Nem se perdia o antigo nem se deixava de assimilar parte do novo. O que, na verdade, ocorreu com freqüência foi uma ressemantização, o que, pela leitura dos textos produzidos atualmente, se comprova facilmente, já que os próprios autores indígenas explicitam tal processo.¹⁰⁶

Embora escritos, os mitos publicados pelos autores indígenas, quase sempre resultado de sua escuta junto aos mais velhos, não perdem seu vínculo essencial com a tradição oral. O que ocorre, e talvez traga conseqüências seriamente transformadoras para as sociedades indígenas, é que sua versão escritural introduz a dimensão crítica, de tal forma que representa as contradições históricas pelas quais passaram essas sociedades.

¹⁰⁴ UMUSI PÄRÖKUMU, TÖRÄMU KEHÍRI. *Antes o mundo não existia*. Mitologia dos antigos Desana-Kehripörä.

¹⁰⁵ Apud LIENHARD. *La voz y su huella*, p. 158.

¹⁰⁶ Sobre essa questão Cf. LIENHARD. *La voz y su huella*, p. 159. Zezinho Maxakali, um dos autores do livro que conta histórias de antigamente, contou-me um mito do herói padroeiro do povo maxakali que, como pude notar, e como foi confirmado pelo narrador, trata-se do São Sebastião dos cristãos.

Mariana Kawal Ferreira, na introdução a *Histórias do Xingu – Coletânea de depoimentos dos índios Suyá, Kayabi, Juruna, Trumai, Txucarramãe e Txicão*, aponta algumas idéias (mais desenvolvidas na sua dissertação de mestrado *Da origem dos homens à conquista da escrita sobre a relação de complementaridade dos mitos com a História*). Basicamente, ela mostra que os depoimentos indígenas transcritos (ou mesmo escritos pelos próprios índios), nesse livro, contêm histórias que representam uma seleção de estratégias de ação, pensadas e situadas segundo a percepção política e consciência histórica de cada povo, que tornam viável sua sobrevivência física e cultural. Lendo as histórias, abandona-se a idéia de que os índios foram assujeitados e aculturados, como mostra este depoimento de Kuiussi Suyá:

Antigamente a gente lutava com os espíritos, com os bichos, com os índios bravos. A gente queria ser índio Suyá e morar num lugar bom para criar os nossos filhos e netos. Depois que a gente chegou no Xingu apareceram os brancos. E agora a gente tem que aprender outras coisas, aprender a brigar com a boca, com papel e lápis, para ser respeitado.¹⁰⁷

Este *Histórias do Xingu* contém 72 histórias, muitas das quais são narrativas “de antigamente”, outras são “acontecidas” em tempos recentes; 64 foram contadas oralmente – seis em língua indígena – e depois todas foram escritas em português. Oito relatos foram produzidos já por escrito por alguns kayabis, trumais e txucarramães. Portanto, trata-se de uma publicação a caminho de se tornar literatura indígena escrita. Mesmo na organização, os narradores participaram, o que ensejou, inclusive, outra reflexão fundamental da organizadora:

Em 1990, quando expus a grupos xinguanos a possibilidade das histórias serem finalmente publicadas, solicitaram a inclusão de novas versões [...]. As evidências reunidas nesta coletânea mostram, como já tive ocasião de demonstrar, que a escrita não perpetua necessariamente versões da história através do tempo. O fato de Canísio Kayabi, por exemplo, ter escrito a ‘História dos Kayabi’ em 1981 e esta ter sido datilografada, mimeografada e distribuída em todo o Parque do Xingu, não fez com que Canísio se baseasse nela para narrar sua nova versão em 1990. Os acontecimentos vão integrando as versões.¹⁰⁸

Outra questão importante colocada na introdução do livro é sobre a função da escrita nas sociedades indígenas: ela não é usada em detrimento da comunicação

¹⁰⁷ Cf. FERREIRA. *Histórias do Xingu*, p. 10.

¹⁰⁸ FERREIRA. *Histórias do Xingu*, p. 12.

oral. Seu uso é pragmático e intelectual, com o sentido de “valorizar as maneiras pelas quais tais sociedades constroem o universo e pensam sobre si mesmas.”¹⁰⁹ Existe, além disso, o fato de a escrita ser como um teatro, uma representação teatral da língua. Esse me parece um aspecto dos mais relevantes do movimento literário dos índios brasileiros, agora que eles, quase que em cadeia, põem-se a escrever e a publicar suas histórias. Eles não precisam da escrita para contar ou conservar seus mitos, mas precisam dela para representá-los para o mundo além da aldeia.

Quando se instaura dentro de uma sociedade a função do escritor, coloca-se a ambigüidade da palavra escrita, representante da fidelidade ou traição à palavra. Por isso, nas sociedades indígenas contemporâneas, a máxima do escritor não é dizer de si mesmo, de seus interesses, vontades e propósitos, mas recriar e fazer viver no papel a língua do seu povo em nova forma. Assim, os mitos – palavras originais – não serão propriamente melhor preservados ou transmitidos na escrita, apenas se tornarão fonte de mais escrita, terreno para o crescimento da literatura, da poesia, a ponto de fortificar também a língua falada.

Um povo que um dia opta por escrever seus mitos, as belas palavras de suas origens – palavras originais – não estará provavelmente em melhores condições de tê-los sempre presentes na memória do que nos tempos em que os mitos eram palavra recriada nas circunstâncias mais ordinárias da vida. Há inclusive indícios de que o povo que escreve seus mitos é um povo que sente sua morte próxima, ao menos a morte do modo de vida originado no mito; a morte da palavra em que se dizem suas origens como memória de futuro. O mito, quando não é falado, deixa na realidade de ser mito; volta a sê-lo quando entra de novo na palavra viva de uma comunidade.¹¹⁰

De todo modo, o que penso ser mais importante ressaltar neste trabalho conjunto de escritura, no livro *Histórias do Xingu*, é que ele explicita, até por sua própria forma de organização, que não existe, formalmente, nas edições da literatura indígena contemporânea, uma diferenciação entre mito, lenda, fábula e História. Sempre em transformação, existe a dimensão textual das histórias. Cada história se apresenta em duas ou mais versões, e as escritas, freqüentemente, são menos extensas, talvez pela menor fluência dos autores nessa modalidade.

¹⁰⁹ FERREIRA. *Histórias do Xingu*, p. 12.

¹¹⁰ MELIÁ. *Bilingüismo e escrita*, p. 89-104.

Outro livro de histórias indígenas escrito e publicado pelas mãos de não-índios, que consideram seus narradores orais os verdadeiros autores, é o *Wamrê-mé za'ra. Mito e história do povo Xavante*, narrado em língua xavante pelos homens mais velhos da aldeia Etêñiritipa: SEREBURÃ, HIPRU, RUPAWÊ, SEREZABDI, SEREÑIMIRÃMI (cujos nomes figuram na capa), com tradução para o português de Paulo Supretaprã Xavante e Jurandir Siridiwê Xavante.

São 11 mitos e 20 episódios históricos contados e depois escritos e ilustrados. O conjunto de textos é apresentado por eles como a verdadeira história, “nossa palavra”.¹¹¹ Para os velhos xavantes, que mantêm vivo, através de suas narrativas, o pensamento dos *wahirada* (heróis das lutas desse povo), é preciso reconhecer que os tempos mudaram, que o melhor é usar os conhecimentos e as tecnologias dos *warasu* (brancos) a favor da afirmação da cultura xavante. Daí o empenho na produção, com o Núcleo de Cultura Indígena – NCI, Organização Não-Governamental de São Paulo –, do seu livro de histórias, e, indo mais longe ainda, a produção discográfica (*Etêñiritipa* e participação no *Txai* de Milton Nascimento e no *Roots*, do Sepultura).

Ao dizerem sobre a produção do livro, as coordenadoras e transcritoras, Ângela M. Pappiani e Cristina M. Simões Flória, expressam toda a complexidade de um fazer literário fundamentado na diluição da autoria no trabalho de equipe, calcado no compromisso com uma coletividade. Penso que esse livro de histórias dos xavantes representa, ainda que nele os índios ainda não empunhem propriamente os instrumentos da escrita, um resultado de alta elaboração estética (pela precisão da linguagem verbal e pictórica) da criação literária coletiva via processo editorial:

A história deste livro tem pelo menos doze anos, o tempo dessa amizade. O trabalho mais organizado para se chegar no livro aconteceu ao longo dos últimos três anos. Um tempo de conversar, buscar caminhos, decidir, registrar, traduzir, escrever, pesquisar arquivos, imagens, criar desenhos e mapas... Muito trabalho! A pequena equipe do Núcleo fez, nestes três anos, nove viagens entre São Paulo e a aldeia. Quase 40 mil quilômetros rodados nas estradas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso. [...] Esse período de gravações em campo gerou cerca de quarenta horas de material, entre relatos, mitos e histórias antigas. Nesse tempo, os velhos aproveitaram para fazer muitas críticas, chamar a atenção dos jovens, cobrar seu compromisso com a tradição. Cobraram também de nós, a

¹¹¹ Ver resenha de MINDLIN. Novas histórias da antiga tradição literária indígena. *Estado de São Paulo*.

equipe do Núcleo de Cultura Indígena, compromisso e responsabilidade na condução do trabalho: “É assim, é assim que eu estou falando. Agora vocês levem essas palavras para os warasu. Falem a verdade. Vocês agora conhecem nosso povo. Falem a verdade!”¹¹²

O surgimento da literatura indígena

As histórias de antigamente estão na base da literatura indígena, e, como princípio, sustentam o pensamento nas suas várias sociedades, constituindo o que poderia se identificar com o espírito dessas civilizações. Mesmo a historiografia indígena, que, nos últimos anos e graças à conquista da escrita, passou a existir, encontra seu fundamento na palavra dos antepassados – como dizem os índios – seus livros mais preciosos.

Nesse sentido, uma das edições mais significativas, dentre as realizadas por não-índios a partir da mitologia indígena, é o livro *Mitopoemas Yānomam* feito sob os auspícios da Olivetti do Brasil. Esse livro foi composto valendo-se da experiência e da pesquisa da fotógrafa Cláudia Andujar com os yanomamis. A ficha técnica traz nomes conhecidos nacionalmente nos meios artísticos e literários como Mário Chamie e Pietro Maria Bardi, além dos narradores e desenhistas yanomamis Koromani Waica, Marmokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri. A pesquisa e as fotos foram realizadas por Cláudia Andujar. O livro contém, além da transcrição em yanimami, versões em inglês, italiano e português (a transcrita da tradução falada pelos índios e a escrita pelo poeta Mário Chamie, baseando-se no textos transcritos).

Em 1974, Cláudia Andujar realizou um trabalho fotográfico em Roraima, na região do médio e na do alto rio Catrimani, e os índios desenharam seu *habitat*. Até então, os yanomamis ignoravam o uso de lápis, caneta hidrográfica (com que passaram a desenhar) e papel. “Diante do estímulo visual e adestramento elementar”, três deles passaram a projetar visualmente personagens e situações de seu espaço mítico. À medida que terminavam seus desenhos, descreviam-nos verbalmente. Essas descrições reconstruíram aspectos e fragmentos fundamentais da cosmogonia yanomami. As descrições orais foram gravadas e traduzidas pelo missionário Carlo Zacchini, que vivia entre os yanomamis havia mais de dez anos.

¹¹² PAPIANI e FLÓRIA. Primeiras palavras. In: SEREBURÁ et alii. *Wamrémé Za'ra*. Nossa palavra. Mito e história do povo Xavante, p. 10

A fusão da palavra oral e do desenho resultou em poemas e mitos, ou o que foi chamado, pelos realizadores do livro, mitopoemas.

Com esses mitopoemas, “uns mais acabados que outros”, segundo seus organizadores/editores, não se pretendia representar uma visão completa da mitologia yanomami. Não foram consideradas as divergências, nem cotejadas versões entre, por exemplo, os mitos do alto Orinoco e do rio Catrimani. Os responsáveis pela edição preferiram observar a “personalidade própria” de cada narrador.

As descrições dos desenhos, gravadas, receberam tradução literal para o português. Sobre essa tradução foram feitas “transcrições literárias”, apresentadas, nessa edição, nas versões em português, italiano, inglês.

O texto introdutório, “O desenho dos mitos e poemas da memória”, assinado por Pietro Maria Bardi (que também traduz os poemas para o italiano), faz referência à coleta de literatura dos índios do Orenoco feita por Jacques Lizot, para, em seguida, diferenciar o trabalho de Cláudia Andujar sobre os yanomamis, com as seguintes palavras:

Esta contribuição tem uma distinta particularidade: a coleta foi realizada através da expressão gráfica, complementada com comentários e informações prestados pelos índios. Pacientemente, Koromani Waica, Mamokè Rorowe e Kreptip Wakatautheri foram ensinados a usar lápis coloridos para desenhar o que contavam, servindo as figurações como base da reconstrução mítica. Experiência certa e curiosa.

[...]

Aos antropólogos é reservada a conclusão, aliás, as conclusões, pois conhecidas são as divergências interpretativas deste tipo de indagações; a quem se dedica aos problemas de linguagem e expressão, em que se visa fatos definíveis como arte, é atribuído o costumeiro julgamento estético. Neste caso, um julgamento que não é difícil. Os índios interpelados, improvisando as figurações em sínteses essenciais, usaram a espontaneidade comparável à ingenuidade das crianças, quando traduzem um conceito de coisas no papel: a mesma intenção, o mesmo resultado. Desenhar, para eles, é expressão da escritura, o fazer saber através de signos, o mesmo que se dá quando produzem formas de artefatos ou quando constroem sua maloca. Pode ser que o psicólogo tenha explicações menos corriqueiras, porém a realidade, aqui, está contida nestes princípios: achar sem procurar, vontade aberta, naturalidade.

Os três índios, oportunamente estimulados, revelaram tudo quanto sabiam de sua ‘bíblia’, ignorando em absoluto a de seus proponentes. [...]

Os três rapsodos [...] narraram os seus mitos valendo-se da sua biblioteca que é a memória herdada. Acredita-se que as transcrições sejam fiéis às respectivas ilustrações: uma autêntica produção dadá, maravilha que, sem dúvida, teria desconcertado os agitadores reunidos no Café Voltaire em Zurique, quando se encaularam na busca do primitivismo, para rejeitar o progresso demasiado; o mesmo ocorreu com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que, no Brasil dos anos 20, propuseram o movimento da Antropofagia.

Apesar de longa, a citação tem razão de ser, pelo fato de o crítico de artes plásticas se lembrar dos movimentos da vanguarda européia e do modernismo brasileiro. Isso denota a intenção dos realizadores do projeto editorial de colocar a mitologia yanomami, transformada em poesia escrita, no caudal da tradição moderna ocidental. O leitor já receberia o livro, até pelo fato de haver traduções para quatro línguas (yanomami, português, inglês, italiano), na sua perspectiva “universal”. A tentativa de “elear” e atualizar a poesia contida nos mitos yanomamis é patente. Em português, temos duas versões, a dos índios e a do poeta Mário Chamie:

Começo do mundo

Choram todos.

Buraco fundo muito.

Alguns deitados pendurados (a um cipó Ambé-coroa)

Adultos, adultos deitados pendurados,

Crianças deitadas.

Céu desce, se aproxima; céu baixo, fundo longe.

Árvore não. Saiu muito sangue, o sangue todo.

Aqueles deitados baixo,

Aqueles deitados alto, perto, longe.

Cipós, mato emaranhado (cheio de espinhos,
arbustos e cipós)

Põem-se agachados aqueles, longe, perto.

Lá, lá no céu cheio de rachaduras,

céu rachado, xamãs.

Começo do mundo (adaptação literária de Mário Chamie)

Todos os yanomami choram.

O buraco é muito fundo.

Alguns estão agarrados a um cipó.

Os adultos e as crianças estão agarrados.
O céu cai;
O céu está em baixo e fundo.
Não existem mais árvores.
Todo o sangue dos yanomami se espalhou.
Alguns yanomami permanecem morando sob a terra;
Outros aqui em cima
Espalhados por perto e por longe
Outros ainda se agacham espalhados
Entre cipós e mato emaranhado.
Lá, lá o céu cheio de rachaduras;
Está rachado e os xamãs o seguram.

As primeiras mulheres

Mulheres duas.
Irmãs duas.
Eu nome sei não.
Os piolhos cata.
A menor piolhos cata,
A maior os cata.
Mulheres duas.
Irmãs duas.
Vão para longe.
A maior come os piolhos que cata.
Antigamente mulheres não mesmo.
Mulheres Oman não gerou.

As primeiras mulheres (adaptação literária por Mário Chamie)

Duas mulheres.
Duas irmãs.
Não sei o nome delas.
Catam piolhos.
A caçula cata os piolhos
e a mais velha os cata.
Duas mulheres.
Duas irmãs.
Se afastam.

A maior come os piolhos que cata.
Muito tempo atrás não havia mesmo mulheres
Oman não teve filhas.
(As primeiras mulheres foram tiradas de uma pedra).

Um aspecto interessante desses mitos feitos poemas são os traços que os aproximam da poesia contemporânea: as palavras se colocam, com toda a sua materialidade, nos seus extratos óticos e sonoros: poesia verbivocovisual. Cada palavra assume todo o peso significativo da fala que a gerou. Por isso, uma só palavra pode constituir um verso, um universo:

A grande fome

Antigamente.
(Yanomami) adulto
tinha fome de carne
muito habitualmente.
Antigamente adulto fome de carne muita,
fome de carne chorava.
Adulto com fome de carne era muito,
antigamente.
Antigameeeeeente, fome de carne muito chorava.
Chorava muito.

Paisagem

Árvore, a árvore, papagaio lá.
Arara sentada.
Arara amarela,
Arara somente.
O guariba, o mutum, mutum somente.
O papagaio, arara, coatipuru,
Cairara novo, coatá, guariba,
O tatu, o tatu-canastra,
inambu-galinha, inambu-tona,
inambu-tona novo, o jacu,
o guariba, coatipuru filho novo.
Adulto, adulto yãoman
mora espalhado. A arara.

História dos antigos kaxinawás

Na primeira orelha do livro dos kaxinawás, *Shenipabu Miyu: História dos antigos*, os trechos a seguir, que um leitor brasileiro comum não saberia dizer se se correspondem, apresentam textualmente o teor do livro:

Nete Beku puibe hiweará, hawe kenarā Nawa Paketāwānā. Nawa Paketāwābe hiwea, habe hiweke hatu hene atxinikiaki. Hatu hene atxiki, ui heneama ushe besti ui iki, ui kāyā kawana txairi, kawani. Neseama barikai mexumerā bei, ui heneamaske huni, shane ibuā, txanatu nesewanu iwanā ui pakari aka neseama. Heneamaske yunu bishu pitima, yuinakai maniabu. Bai mata txakayama kirāki hatu atxibirāki...

Vamos contar uma história dos antigos. Em nossa fala chama-se Nete Beku, nome de uma mulher cega. Diz que chegou de um repiquete e alagou tudo. A água carregou essa mulher, que não teve por onde escapar. A alagação cobriu mato, terra, tudo. Terra alta também cobriu. Quando estava passando um pau bem grosso carregado pelas águas, essa mulher conseguiu sentar em cima dele. Lá sentada, esperou a alagação baixar. Depois o rio começou a baixar, baixar, até que findaram as águas... Com nossos antepassados aconteceu assim.

Os créditos, na ficha técnica, são divididos entre narradores, escritores e ilustradores kaxinawás. Entre os assessores na pesquisa de campo, os revisores, os digitadores, e a coordenação geral, encontram-se sete índios kaxinawás.

A primeira edição, apoiada pela UNICEF e pela Assessoria de Educação Indígena do MEC, foi realizada pela organização não-governamental C.

PI-AC (Comissão Pró-Índio do Acre), sediada em Rio Branco. Em 2000, os direitos de reedição foram adquiridos pela Editora UFMG, numa tiragem inicial de 10.000 exemplares, quando o livro foi inserido no programa de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do vestibular de 2001.

O texto inicial de *Shenipabu Miuyi* é uma apresentação escrita por Nietta Lindenberg Monte, uma das coordenadoras do projeto editorial e da CPI-AC. Inicia-se com um breve histórico do povo kaxinawá: “Habitantes da Amazônia Ocidental peruana e brasileira, os Kaxinawá constituem a população indígena mais numerosa do Estado do Acre, com cerca de 4.500 indivíduos...”. A história conhecida desse povo tem como eixo o contato com as frentes extrativistas da seringa. Assumidamente, a história kaxinawá começa com o contato entre civilizações.

Quando, na apresentação de *Shenipabu Miyui*, a questão da escrita é abordada, ela é referida como a “escrita do contato”:

Até os finais do século passado, os Kaxinawá eram uma sociedade de tradição predominantemente oral [...] Desde os primeiros anos de contato, a escrita esteve relacionada à produção econômica da borracha e às relações de troca comerciais entre os índios seringueiros e o barracão dos patrões. O livro de conta corrente, documento de importância vital para a sobrevivência do seringueiro, não só constituiu, como foi a expressão material de sua primeira relação com a escrita alfabética e numérica: tal livro, presente nos seringais amazônicos desde finais do século XIX, era considerado escrita de valor incomparável, geralmente guardado com extremo cuidado pelo gerente aviado, aquele que mediava as relações entre o patrão e seus fregueses.¹¹³

A abordagem da questão da literatura kaxinawá como “conquista da escrita” mostra, nessa apresentação, o valor da escrita e o papel da educação escolar na tentativa de reversão de um quadro insustentável de exploração do seu trabalho: “O estudo serve para muitas coisas. Saber ler e escrever e tirar contas para não ser roubado pelo patrão branco, para saber como levar para frente nossa cooperativa.” Para os kaxinawás, a escrita é mais um instrumento a ser alcançado, mas não só para um uso imediato. Eles percebem, daí sua deliberação em fazer um livro de histórias, para além do livro de contas, outra função, mais sutil: “O estudo (que traz a posse da escrita) serve para ler as escrituras passadas de uma hora, uma semana, 20, 80, 100 anos atrás.”¹¹⁴

Como é observado por Nietta L. Monte, os aspectos lingüísticos, estéticos e históricos têm tanto valor educativo quanto o fato de o livro ter sido elaborado coletivamente. Em 1989, o professor Osair Sales Siã realizou uma pesquisa nas aldeias kaxinawás do lado peruano. Por três meses, viajou registrando (munido de gravador) aspectos da cultura tradicional. Gravou histórias dos antepassados, *Huni Kui*, e canções rituais. Trouxe consigo, de volta ao Brasil, o professor bilíngüe Armando Purixo, que o auxiliaria a transcrever as vozes dos velhos Leôncio Salomão e Grompes Purixo. O trabalho durou seis meses. Em 1990, as transcrições foram lidas, adaptadas e ilustradas pelos professores em formação no IX Curso, em Rio Branco. Questões como a adaptação da grafia convencional pelo

¹¹³ MONTE. *Shenipabu Miyui*, p. 10.

¹¹⁴ Siã Kaxinawá apud MONTE. *Shenipabu Miyui*, p. 10

SIL (Summer Institut of linguistics) no Peru à grafia convencionalizada no Brasil foram resolvidas com o auxílio de lingüistas (Ruth Monserrat e Adair Palácio).

De 1989 a 1995, portanto, foi realizado o trabalho de escrita e aprimoramento estilístico da obra, com a participação de uns 20 professores e alguns velhos kaxinawás. Todo esse trabalho foi coordenado pelo professor Joaquim Maná Kaxinawá.

Doze mitos foram escritos, não sem antes terem suas versões peruana e brasileira confrontadas. Em cada caso, buscaram uma versão legitimada para a difusão via escrita, com critérios discutidos e escolhidos coletivamente. Com mais um ano de trabalho, verteram os mitos para o português, visando ao seu conhecimento pelos outros índios acreanos e pelo público brasileiro em geral. As traduções em português foram primeiro feitas oralmente e gravadas, e só depois trabalhadas em escrita, sob a coordenação de Nietta L. Monte, que diz sobre esse processo:

Decisões sobre cortes ou manutenção de alguns tipos de marcação discursiva característica das narrações orais, definição das convenções gráficas e gramaticais envolvendo pontuação, concordâncias nominais e verbais, uso de vocabulário regional, etc, constituíram o trabalho de reformulação dos mitos, segundo certas regras textuais próprias da escrita. Mais uma vez, enfrentamos o delicado trabalho de co-autoria e parceria índios e não-índios, constitutivos de nosso papel de assessores do conjunto de professores acreanos, na elaboração interativa e intercultural de nosso programa educativo.¹¹⁵

A revisão final – implicando decisões sobre grafias, pontuação, segmentação de palavras, divisão dos longos mitos em partes, formulação de subtítulos e ilustrações – foi feita sob a coordenação de Joaquim Maná. Na apresentação, os coordenadores expressam a convicção de que essas questões deverão continuar entre leitores e autores após a publicação do livro. A editoração eletrônica foi realizada sob a responsabilidade de um jovem professor Yawanawá, Tashkã Peshaho Yawanawá, usando o computador na Comissão Pró-Índio do Acre.

Assim como em outros projetos editoriais, a equipe envolvida demonstra plena consciência do caráter pioneiro da experiência. No caso de *Shenipabu Miyui*, o fato de ser escrito em *Hatxa Kui*, língua falada pelos kaxinawás e só agora em estado de escrita, leva à compreensão de que ele estaria até contribuindo para o estabelecimento e a padronização da língua e para a construção de sua escrita:

¹¹⁵ MONTE. *Shenipabu Miyui*, p. 17-18.

Não são os próprios índios escritores os principais e legítimos autores de sua língua escrita? [...] Desta forma, o projeto de construção, edição e difusão do livro *Shenipabu Miyui* já vem possibilitando e ainda possibilitará a transmissão e a recriação contínua de aspectos valiosos da cultura kaxinawá e sua história das origens, contada pelos antepassados. Tal história, agora memorizada neste livro, poderá continuar a ser narrada e interpretada continuamente pelos jovens kaxinawá, por meio de novos circuitos orais e escritos, não só na escola como fora dela.¹¹⁶

As *shenipabu miyui*, ou histórias dos antigos, chamadas também de mitos pelos próprios kaxinawás (eles se autodenominam *Huni Kui*, gente verdadeira), fazem parte da sua tradição literária e foram escritas numa das nove línguas da família Pano. Na organização do livro, a versão em *hãtxa kui* se antepõe à tradução em português, e essa constitui provavelmente um relato da história, já que foi feita, primeiro, oralmente. De fato, os textos em kaxinawá são bem mais extensos, sendo, para facilitar a leitura dos falantes da língua, divididos em partes com subtítulos.

O que um leitor não especializado, o público, e a crítica literária poderiam dizer dessas histórias kaxinawás (aqui já me refiro ao estilo kaxinawá)? Certamente os leitores kaxinawás merecem um olhar especial, já que verão, nos textos, uma forma de transmissão bem diferente da tradicional, mas ainda assim inscrita na tradição. Reconheceriam a voz dos narradores orais, já que ela continua a se exercer concomitante ao livro? Essa é uma importante questão a ser pesquisada. Os primeiros grandes textos escritos no Ocidente são reprises de tradições orais perpetuadas no correr dos séculos: a Bíblia, a Odisséia, os Nibelungos, a Canção de Roland. Ao lado desses primeiros escritos literários, continuam também por muito tempo suas existências como narrativas orais.

Mesmo através de uma leitura inicial, já surge a primeira questão a ser abordada. Vejo 12 narrativas, primeiro em língua kaxinawá, incompreensíveis, mas legíveis na sua diferença. Sabe-se que alguém pronunciou um dia aquelas palavras. Existe uma forma-sujeito que se impõe na letra, cuja opacidade faz dela mais letra ainda. Não posso confundir a voz de alguém com a minha, mas posso ver no papel uma forma à espera do seu espírito. Se os textos estão ali com suas letras deslocadas, é a circulação que vai recolocá-las, nas traduções que virão.

¹¹⁶ MONTE. *Shenipabu Miyui*, p. 21.

A começar pela própria tradução dos kaxinawás, que, justamente por serem bilíngües, e por desejarem o leitor de fora da sua comunidade, resolveram publicar suas histórias fundamentais também em português. Para quem já ouviu um kaxinawá contando histórias, a tradução em português parece querer respeitar o ritmo, a entonação da narrativa oral:

Tua Yuxibi é o sapo que mais existe, o canoeiro. Ele sempre canta no verão. Vai desovar na praia e as pessoas comem este sapo.

A história começa assim: tinha um homem que ficava encantado de Tua Yuxibu. O nome desse homem era Ixã.

Nietta Lindenberg Monte, ao analisar a escrita dos diários de classe de três professores kaxinawás, mostra como eles expressam “cada um deles de forma única, o potencial expressivo/comunicativo da escrita”.¹¹⁷ O uso da *fórmula* – característico das condições de produção de um discurso escrito imerso numa cultura milenarmente oral – denuncia a manutenção dos padrões orais de comunicação.

No texto literário, escrito com base na audição do oral, a memória se apoia em fórmulas (seqüências de elementos, esquemas de organização: “Vou contar para vocês como surgiu a arara nova misteriosa. Um dia, o homem foi fazer tocaia. Fez comida de uricuri para esperar alguns bichos, embaixo da terra alta, onde tinha mata limpa de jarinas. Então, o homem viu que tinha arara nova no pau do mulateiro e pensou que viria buscar no dia seguinte.”¹¹⁸), mas, assim como nos textos dos diários analisados por Nietta, não corresponde palavra por palavra ao texto original, a tradução não é uma rememorização exata, é construção criativa, transcrição. As histórias de *Shenipabu Miyui* perfazem um estilo narrativo baseado em algumas fórmulas mnemotécnicas, porém, o que mais chama a atenção é a elaboração textual, o trabalho da escritura. As frases, ao mesmo tempo que são construídas com um ritmo bem próximo do oral, denotam a busca da clareza, e da padronização, próprias da linguagem escrita.

As regularidades são visíveis nos diferentes campos semióticos (nos desenhos, por exemplo) e resultam em uma prática discursiva que podemos caracterizar como kaxinawá. A produção dos sentidos na sociedade kaxinawá se organiza, valendo-se da escrita, em torno de um possível efeito estético. Desde a primeira

¹¹⁷ Cf. MONTE. *As escolas da floresta. Entre o passado oral e o presente escrito*.

¹¹⁸ MONTE. *Shenipabu Miyui*, p. 81.

publicação dos kaxinawás que me chegou às mãos, justamente a que me despertou, em 1994, para o fato de estar existindo uma literatura indígena escrita no Brasil, percebi que uma textualidade própria e diferenciada começava a se delinear no contexto das literaturas nacionais. Mais que pelo texto verbal escrito, pela configuração da página, em que a escrita e o desenho se nivelam na ordem da prática discursiva, sobretudo no sentido de formar imagens totalmente inusitadas, levando o leitor a um deslocamento cultural bastante significativo, que, certamente, influenciaria todo o processo de leitura.¹¹⁹

O fato de oito escritores terem participado da elaboração escrita dos textos leva-nos à constatação de que a escrita coletiva é o resultado de um processo de reflexão e discussão sobre a linguagem, em que critérios, tais como a legibilidade, o leitor modelo, a densidade poética, são decididos em grupo e em bloco, na composição do texto escrito, de modo que os textos façam um conjunto estilístico, independentemente de quem tenha narrado ou escrito. Prevalece o estilo kaxinawá, criado coletivamente. O sujeito, não sendo individual nessa experiência, não apaga, porém, o potencial expressivo da escrita, trabalha-o em favor de deliberações conscientes do processo de criação.

As 12 histórias de *Shenipabu Miyui* formam, portanto, um conjunto, um livro, em cujo interior as narrativas ilustradas com desenhos mantêm um padrão narrativo, um nível coerente de legibilidade, uma sistemática textual, própria da organização livresca. Os temas são variados, os desenhos são figurações da variedade de situações e personagens, mas o fato de serem elaborados e organizados em conjunto, com a intenção de configurarem um livro, coloca-as definitivamente no âmbito da cultura letrada, na perspectiva do mundo editorial contemporâneo. Mesmo que o dado fundamental dessa literatura seja sua interseção na tradição oral kaxinawá, a sua presença em livro desloca-a para o campo da história da literatura brasileira, mesmo porque os seus textos tiveram seu momento de criação em língua portuguesa. O bilingüismo explícito dos autores kaxinawá, por estar escrito nas páginas do livro, garante o começo da história da literatura kaxinawá, ainda que essa se insira na brasileira.

¹¹⁹ Trata-se de uma “cartilha” de Geografia, editada pela CPI-AC em 1993, cujos textos são de autoria de professores em formação, pertencentes a mais ou menos nove etnias da família lingüística Pano. Soube que era um trabalho de co-autoria com assessores do programa acreano de implantação das “Escolas da floresta” (denominado “Uma experiência de autoria”). Os desenhos (muitos mapas) e a escrita (incluindo textos em versos) pertenciam aos índios, o projeto gráfico e a organização, aos assessores “brancos”.

Enfim, o leitor brasileiro se sente contemplado pela dupla (ou múltipla, se se considera todo o texto, inclusive, os desenhos) visão: a ambivalência textual, o texto como produtividade, não se resolve em nenhuma síntese, e as diferenças continuam a existir. O texto como um triângulo semiótico: significado, significante, referente: cada signo reenvia a uma realidade extralingüística (ligada não diretamente ao mundo dos objetos reais, mas ao mundo percebido no interior das formações ideológicas de dada cultura).

A mitologia sagrada dos Desana-Wari

Os kehíripōrās fazem parte da cultura desana, situada na bacia do rio Negro, Amazonas. Nessa região, habitam 18 povos indígenas, cujas línguas pertencem às famílias arawak, tukano oriental e maku. São 400 aldeias, com cerca de 25.000 pessoas. A língua desana é da família tukano oriental, assim como a dos povos tukano, tuyuka, karapanā, makuná, siriano, miriti-tapuyo, pirá-tapuyo, arapaço, uanano, cubeo, bará e barasana. O rio mais perto é o Uaupés, importante referência nas suas narrativas.

Os desanas ou umukomahsās, cerca de mil pessoas, são as “gentes do universo” e, curiosamente, os kehíripōrās são os “filhos do sonho (ou do desenho)”. Talvez, pela sua própria concepção da origem do mundo e da humanidade, os kehíripōrās sejam tão dedicados à literatura. As suas duas publicações principais: *Antes o mundo não existia* (1980/1995) e *A mitologia sagrada dos Desana-wari (Dihputiro Pōrā)* (1996), constituem até agora os mais volumosos e substanciais textos mitológicos, dentre os escritos pelos indígenas brasileiros:

O mundo não existia

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtāboho taribu, o “Quarto de Quartzo Branco”. Ela se chamava Yebá Buró, a “Avó do Mundo” ou, também, “Avó da Terra”.

Como ela apareceu

Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma cuia de ipadu, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca

e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso, ela se chama a “Não Criada”.

Foi ela que pensou sobre o futuro do mundo, sobre os futuros seres. Depois de Ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo.

A criação do Universo

Enquanto ela estava pensando no seu Quarto de Quartzo Branco, começou a se levantar algo, como se fosse um balão e, em cima dele, apareceu uma espécie de torre. Isso aconteceu com seu pensamento. O balão, enquanto estava se levantando, envolveu a escuridão, de maneira que esta toda ficou dentro dele. O balão era o mundo. Não havia ainda luz. Tendo feito isto, ela chamou o balão Umukowi'i, “Maloca do Universo”. Ela o chamou como se fosse uma grande maloca. Este é o nome que ainda hoje é o mais mencionado nas cerimônias.¹²⁰

A primeira edição de *Antes o mundo não existia* foi organizada em 1980 por Berta Ribeiro, e constituiu um marco, um dos fatos mais importantes para o surgimento da literatura indígena no Brasil. Essa edição, pela Livraria Cultura Editora de São Paulo, teve tiragem de 5.000 exemplares. Com 239 páginas e em formato de livro de bolso, foi destinada ao público em geral e está esgotada. A segunda edição, de 1995, pertence à Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, e tem como fomentadoras duas ONGs: a União das Nações Indígenas do Rio Tiquié – UNIRT –, sediada no povoado de São João Batista, e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN –, sediada em São Gabriel da Cachoeira.

O escritor do livro e presidente da UNIRT, cujo nome de registro brasileiro é Luiz Gomes Lana, decidiu reeditar o livro, para “ver as narrativas míticas, contadas por seu pai há cerca de 25 anos, circulando nos povoados indígenas, sobretudo entre os jovens estudantes nas escolas espalhadas por todo o Noroeste do Estado do Amazonas”. Daí também a idéia da coleção dos Narradores do Rio Negro.

Há três décadas, os índios da região têm registrado em fitas magnéticas, e também por escrito, as histórias de antigamente, aproveitando o conhecimento da escrita ali trazido pelos missionários salesianos. A escrita dos mitos dos kenhirípõ-rãs começou em 1968. Em 1992, o escritor de *Antes o mundo não existia* iniciou a

¹²⁰ KEHÍRI e PĀRÔKUMU. *Antes o mundo não existia*, p. 19, 20.

construção de uma maloca-museu, em estilo desana tradicional, no povoado de São João, para abrigar exposições de arte e sediar a formação cultural dos jovens:

A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado. Aí ele também pensou... Mas meu pai não queria dizer nada, nem ao padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele só dizia umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu. Quando estava na metade, aí eu escrevi uma carta ao padre Casemiro. Ainda não era amigo dele, mal o conhecia, mas disse que iria escrever tudo direito. Ele me respondeu e mandou mais cadernos. Fiquei animado... Não escrevia todo dia não, fui perguntando a meu pai. Às vezes passava uma semana sem fazer nada. Quando terminei, quando enchi todo um caderno, mandei o caderno ao padre Casemiro, o original em desana, a história da criação do mundo até a dos Diloá. Continuei trabalhando, fazendo outro original, já em português. Aí pedi ao padre Casemiro para publicar, porque essas folhas datilografadas acabariam se perdendo, um dia podiam ser queimadas, por isso eu pedi que fosse publicado para ficar no meio dos meus filhos, que ficasse para sempre.¹²¹

O apoio do escritor Márcio Souza e da antropóloga Berta Ribeiro foram fundamentais para a primeira edição; a segunda foi feita com base no manuscrito original revisado, aumentado e organizado pela antropóloga Dominique Buchillet, orientada pelo escritor Luiz Lana. Este, ou melhor, Tōrāmu Kehíri, nasceu em 1947, e pertence ao clã Kehíripōrā. Seu pai, Umusi Pārōkumu, é o narrador oral das histórias que escreveu:

Eu fiquei pensando, já que eu comecei a trabalhar, de pegar todas as histórias que meu pai sabe, até terminar. Quero continuar. Enquanto eu viver, quero fazer isso. Agora vou pegar as histórias que os antigos contavam para as crianças. Quando terminar tudo isso quero escrever algumas rezas que os velhos têm, escrever em minha língua mesmo e traduzir ao português. Essas rezas são muitas, e vai dar mais trabalho que este livro. Eu não quero que elas se percam. E meu pai, que é

¹²¹ KEHÍRI e PĀRŌKUMU. *Antes o mundo não existia*, apud RIBEIRO. Os índios das águas pretas, p. 11-12.

kumu, é dos poucos que ainda se lembram, agora só tem kumu, não tem mais pajé. E quero publicar também, publicar esse livro. São as rezas que se faziam quando davam nome às crianças, quando as moças tinham a primeira menstruação, reza da defesa antes da vinda dos pajés invisíveis, rezas contra dores de cabeça, febre, para as plantas crescerem, para se acalmar os inimigos, contra mau olhado.¹²²

A capa da segunda edição de *Antes o mundo não existia* traz um desenho de Maurício Teles Lana, representando um homem de tanga, com pinturas no rosto, sentado em banquetas de madeira, com uma lança na mão. O guerreiro em posição de contar a história. Como ocorre frequentemente nas edições de literatura indígena, o livro inicia-se, já nas páginas 8 e 9, com um mapa da região onde vivem seus autores. Os desenhos, agrupados em três cadernos (16 páginas cada) no interior do livro, são dos irmãos Luiz e Feliciano Lana. Esses desenhos são acompanhados de legendas que explicam seus conteúdos, que representam trechos dos mitos narrados. Alguns são desenhos sem profundidade, só contornos das figuras, sem cor, esboços esquemáticos, mapas, com os nomes dos lugares escritos com letra miúda; os outros são pinturas de cores fortes, densas, quase abstrações.

O livro contém 13 mitos, os mais importantes da cultura desana, na versão dos kehíporãs ou “filhos do sonho ou dos desenhos” e está organizado em 22 partes, a começar pela apresentação e prefácio: Origem do mundo e da humanidade, A viagem por terra dos Pamurimahsã, As andanças pelo mundo de Umukomahsu Boreka, A divisão dos Umukomahsã, História de Umukomahsu Boreka no tempo dos Portugueses, A dispersão dos Umukomahsã e a localização dos kehíripōrã, Mito de origem da noite, Mito dos três cataclismos, O roubo das flautas sagradas pelas mulheres, Três mitos sobre Buhtari Gōamu – o Demiurgo Indolente, Mito de origem da mandioca, O mito de Gāipaya e a origem da pupunha, O mito de Āgāmahsāpu seguido do mito dos Dīroá e dos Koáyea, Funeral dos Antigos dos Umukomahsã, Mito da morte de Boreka, Profecia dos Antigos, Mito dos Ñamakuru, Mito de Wahtipepuridia-poaku – o Espírito de Dois Rostos, Mito de Wahsu “Avental de Turiri” e de Wahti Gurabemani, o Espírito Sem Cu.

A mitologia Sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Pōrã, de autoria de Diakuru (Américo Castro Fernandes) e Kisibi (Dorvalino Moura Fernandes), reúne os

¹²² KEHÍRI e PĀRŌKUMU. *Antes o mundo não existia*, p. 14

mitos mais importantes dos desanas wari dihiputiro pōrā, os “filhos de cabeça chata”. O livro foi narrado por Américo e escrito por Dorvalino, moradores da comunidade Cucura, na margem do rio Tiquié. O ancestral dessa comunidade foi o chefe dos grupos de avós, rezadores ou sacerdotes (kumu) e dos guardiães dos enfeites e instrumentos cerimoniais sagrados. As narrativas míticas contidas no livro vão desde a formação do mundo, passando pela transformação da humanidade até a época atual.

Lévi-Strauss (*Mitológicas*), Antonio B. Amorim (*Lendas em Nhêngatu e em Portuquez*), Brüzzi Alves da Silva (*Crenças e lendas do Uaupês*) e Stradelli (*La leggenda del Jurupary e outras lendas amazônicas*) já haviam apresentado versões de alguns dos mitos agora escritos pelo desanas. Na versão dos desanas, os mitos se apresentam com riqueza de detalhes, incorporando fragmentos de rituais. As informações sobre rezas colocadas pelo autor são aquelas que ele próprio experimentou como kumu ou rezador. Para a maioria dos povos da região do rio Uaupês, as doenças são resultado de ações dos heróis míticos.

Esse livro foi redigido em português por Dorvalino, filho maior de Américo. Cada noite, Américo ia contando em desana para seu filho os mitos que este traduzia e escrevia diretamente em português durante o dia, em pequenos cadernos de escola, após o trabalho de caça ou de pesca. Quando um caderno estava pronto, Dorvalino traduzia tudo de novo para seu pai que, então, corrigia, desmentia um ponto particular, concordava ou pedia para que Dorvalino recomeçasse tudo. Dorvalino fez vários rascunhos, sempre submetendo a tradução a seu pai e jogando no lixo os caderninhos que ‘não prestavam’ na avaliação de Américo. Eles demoraram cinco anos para chegar a esta versão final que cabia em quatro pequenos cadernos de escola.¹²³

Além dos mitos da criação do universo, da origem do fogo, da origem das flautas sagrada e do caapi, de como os umuri mahsā (os desanas) se transformam em seres humanos, o livro contém as histórias de seus heróis fundadores (A vida de Abe, A vida de Deyubari Gōāmu, A vida de Baaribo, A vida de Buhsari Gōāmu). As narrativas, embora divididas em subtítulos, segundo as aventuras, seguem-se na ordem dos acontecimentos, encadeadas. Até pelo parentesco, os heróis se ligam uns aos outros, e os episódios formam uma rede narrativa semelhante à do romance moderno.

¹²³ DIAKURU e KISIBI. *A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihiputiro Porā*, p. 11. Apresentação.

No entanto, para considerar a contribuição indígena à formação da literatura brasileira, os historiadores teriam que, primeiro, perceber que essa literatura não forma um conjunto. Ela é plural e mais vasta que a língua portuguesa: quando escrita, não só do ponto de vista da variedade de estilos e inflexões dialetais, mas também pela variedade de línguas que, desde os primeiros missionários jesuítas, cada vez mais encontram sua expressão no alfabeto. Quando orais (imensa maioria de textos), as práticas poéticas no Brasil são fruto de uma diversidade de tradições. Sua análise demandou antes o trabalho dos antropólogos, etnólogos e lingüistas. Os cientistas foram realmente os encarregados até agora de estudar o mito – gênero narrativo sempre encontrado entre os indígenas.

Ocorre que os índios, ao criarem seu sistema escolar, introduzindo fortemente a escrita em suas aldeias, alfabetizando as crianças nas suas próprias línguas, estão criando as condições para o desenvolvimento de novas formas literárias, suas poéticas da escrita. Os meios de produção intelectual que são forçosamente introduzidos na composição do que agora chamamos escola indígena são: papel, lápis e canetas, tintas industrializadas (utilizadas às vezes junto com as de uso e fabrico tradicional, como as de urucum e jenipapo), gravadores e fitas cassetes, computadores (*personals computers*) *softwares*, inclusive internet, filmadoras e fitas de vídeo, microfones, máquinas fotográficas, e textos nas mais variadas linguagens e mídias.



Figura 22 – Professores maxakali produzindo o livro que conta histórias de antigamente. In: ALMEIDA (Ed.). Bay – *Educação escolar indígena em Minas Gerais*, p. 97.

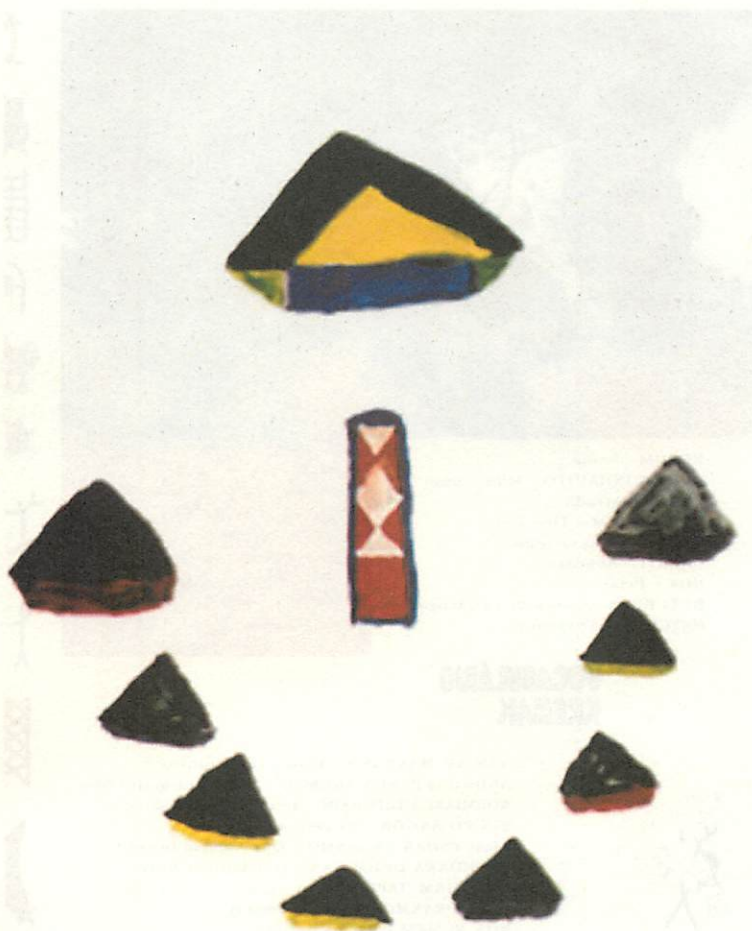


Figura 23 – Aldeia maxakali representada em livro.



BURUM - Índio
 BURUM INHAUITO - Muito índio
 BRÓN - Estrada
 BACANA RIM - Tico Tico
 BACANA - Passarinho
 BAKATÍ - Abacaxi
 BOK - Peixe
 BUTI KRAK - Casco de tartaruga
 BATCHOK - Vassoura

Os professores Krenak estão elaborando, de acordo com suas próprias convenções, a escrita de sua língua. E também um dicionário Krenak/Português com a ajuda de três mulheres mais velhas, filantes de Krenak: Maria Julia, Maria Sonia e Laurita.

VOCABULÁRIO KRENAK



NÂN AM MANRANO - Vamos falar juntos ?
 ÂNDHICO PANDÂ ARERRÉ - Você está muito bem.
 NORMIANCA TUPURAIM - A lua está entrando.
 NIN PÓ ANGÓN - Já está amanhecendo.
 KRAÍ YNHAK YNHANMO - Que homem bravo !
 RYNHONRA DHUM NAN - Que mulher brava !
 IRMINHAM IAPÉ - Beber água
 THEA PRANMO - Vamos namorar.
 NON RUMEM - Vamos dormir.
 AM GOM AM GOM - Balancear
 PÓ RINHOK - Fica quieto.
 CONÓ RERRE - Abençoar



Figura 24 – Professores krenak. In: ALMEIDA (Ed.). Bay – Educação escolar indígena em Minas Gerais, p. 17.



Figura 25 – As duas edições do livro Txopai e Itôhã.

Referências

Bibliografia teórica

- ALMEIDA, Maria Inês de (Coord.) *Bay – Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*. Belo Horizonte: SEEMG, abr. 1998.
- ANCHIETA, José de. *Auto representado na festa de São Lourenço*. Museu Paulista, Boletim I, Documentação Lingüística, 2. Ano I. São Paulo, 1948.
- ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, 1554-1594*. Publicações da Academia Brasileira. Rio de Janeiro, 1933.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Revista do Livro*: Rio de Janeiro, I.N.L., n. 16, dez. 1959.
- BALDUS, Herbert. *Ensaio de etnologia brasileira*, v. 101 da Col. Brasiliana. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1937.
- BALDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*. São Paulo: Missão do IVº Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- BALDUS, Herbert. *Sociologia IX*, n.3, São Paulo 1947, p. 257-271.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BELMONT, Nicole. *Paroles paiennes: mythe et folklore. Des Frères Grimm à Saint-Yves*. Paris: Imago, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- BOUDREAU, Diane. *Histoire de la littérature amérindienne au Québec. Oralité et écriture*. Montréal: L'Hexagone, 1993.
- CARDIM, Fernão. *Do princípio e origem dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro, 1881.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CHARTIER, Roger. *Le livre en révolutions* (entretiens avec Jean Lebrun). Paris: Textuel, 1997.
- CLASTRES, Pierre. *Le Grand Parler*. Paris: Seuil, 1974.
- D'ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- DE CERTEAU, Michel. *Une politique de la langue*. Paris: NRF/Gallimard, 1975.

DERIVE, Jean. Le jeune menteur et le vieux sage. Esquisse d'une théorie littéraire chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). In *Graines de la parole*. Paris, Editions du CNRS, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Forcener le subjectile, préface aux dessins et portraits d'Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, 1986.

D'EVREUX, Frei Ivo. *Viagem ao Norte do Brasil*. Trad. César Augusto Marques. Rio de Janeiro, 1929. p. 122-123. Apud CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984, p. 80-81

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura do conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DUPONT, Florence. *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*. Paris: Hachette, 1991. (Coll. Les essais du XX siècle).

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados. Pajelanças, feitiçarias e religiosos afro-brasileiros na Amazônia. A constituição de um campo de estudos, 1870-1950*. (Dissertação inédita) Campinas, 1996.

FLAHAULT, F. *L'interprétation des contes*. Paris: Denoël, 1988.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1972.

GASHÉ, Jürg. Rapports interculturels entre les peuples indiens et la société nationale: portée politique et pédagogique des variétés de discours. *DiversCité Langues*. En ligne. VIII, 1998. Disponível em <<http://www.Uquebec.ca/diverscite>>

GLISSANT. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KRENAK, Ailton. *Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas*. Brasília: MEC, 1998. p. 23

LE QUELLEC, Jean-Loïc. *Collecter la memoire de l'autre*. Vociellé: Geste Editions, 1991.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Americas, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Paris, 23 de junho de 1998. Correspondência inédita.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon, 1973

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*; edição comemorativa do centenário da 1ª edição (com fac-símile da 1ª ed.). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

MAINGUENEAU. *Pragmática do discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATO, Daniel. *El arie de narrar y la notion de literatura oral. Protopanorama intercultural y problemas epistemologicos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEANS, Russel. Marxismo e as tradições indígenas. *Religião e Sociedade*, São Paulo, Cortez, n. 7, p. 49, jul. 1981.

MELIÁ, Bartomeu. Bilingüismo e escrita. D'ANGELIS, Wilmar; VEIGA, Juracilda (Orgs.) *Leitura e escrita em escolas indígenas*. Campinas: ALB, Mercado de Letras, 1997, p. 89-104.

MELIÁ, Bartomeu. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena. EMIRI, MONTSERRAT (Org.). *A conquista da escrita*. Encontros de educação indígena, p. 14.

MENEZES, Djacir. *Evolução do pensamento literário no Brasil*. 1954.

MESCHONNIC, Henri. L'oralité, poétique de la voix. In: REVEL, Nicole; REY-HULMAN, Diana. *Pour une anthropologie des voix*. Paris: L'Harmattan, 1993, p. 83-107.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.

MIELLENTINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MINDLIN, Betty. Novas histórias da antiga tradição literária indígena. *Estado de São Paulo*, sábado, 21 nov.1998. Cad. 2.

MONTE, Nietta. *As escolas da Floresta. Entre o passado oral e o presente escrito*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.

MONTE, Nietta. Uma experiência de autoria. *Shenipabu Myui*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), 1997.

NIMUENDAJU. *Mapa etno-histórico do Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1987.

ORLANDI, Eni. *Terra à vista*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

PAPPIANI, Angela; FLÓRIA, Cristina M. Simões. Primeiras palavras. SEREBURÁ et alii. *Wamrê-mé Za'ra. Nossa palavra. Mito e história do povo Xavante*.

PINHEIRO. *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba: Unimep, 1994.

PRICE, Richard. *Les Premiers Temps*. Paris: Seuil, 1994.

POZUELO, José Maria. *La lengua literaria*. Málaga: Libreria Agora, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhte. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RELATÓRIO do II Encontro Nacional de Coordenadores de Projetos na Área de Educação Indígena. Brasília: MEC – Coordenação Geral de Apoio às Escolas Indígenas, p. 57-58. Brasília, de 24 a 27 de novembro de 1998. Texto inédito fotocopiado.

REY-HULMAN, Diana. *Les bilinguismes littéraires. Signification sociale de la littérature orale Tyokossi (Togo)*. Paris: SELAF, 1981.

RIBEIRO, Berta. Os índios das águas pretas. Introdução a *Antes o mundo não existia* (1980), p. 9-10.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, t.1. Paris: Ed. du Seuil, 1983.

RIZZINI. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*.

ROSTKOWISKI, Joëlle. *Le Renouveau indien aux Etats-Unis*.

SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1989. (1ª edição: 1945)

SCHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência waiãpi do “Vídeo nas aldeias”. *Sexta feira*,

SCHWARZ, Roberto. Criando o romance brasileiro. *Argumento*, n. 4, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

SOUZA, Lynn-Mário. Voices on paper: literacy discourse in indigenous education in Brazil. Texto inédito fotocopiado.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1972.

THIESSE, Anne-Marie. *Ecrire la France*

THEVET, André. *Singularitez de la France Antarctique*. Paris, 1878.

TOURNIER, Michel. *Le vent paraclet*. Paris: Gallimard, 1977. (Coll. Folio, n. 1138)

TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja, [s.d.]

VERÍSSIMO, José. A poesia popular brasileira (1884). *Estudos Brasileiros*. 1ª série. Belém: Tavares Cardoso, 1889. p. 154-155.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC; EDUC, 1998.

Literatura de autoria indígena com base em mitos

A maioria dos livros escritos e publicados pelos indígenas brasileiros baseia-se explicitamente em mitos. Em minhas pesquisas até o presente, pude conhecer os seguintes títulos dedicados total ou parcialmente ao gênero:

ANDUJAR, Cláudia (Org.). *Mitopoemas Ianomami*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1978.

- BITTENCOURT, Circe Maria ; LADEIRA, Maria Elisa. . MEC, 2000.
- BURUM, Martinho (Ed.). *Ajojouyu'um'um ekawen: lendas munduruku*. 3.v. Brasília: SIL, 1980;
- COMUNIDADE TAPIRAPÉ. *Xanetawa Parageta: histórias de nossas aldeias*. São Paulo/Brasília: MARI/MEC/PNUD, 1996.
- CURSO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX. *Textos em língua Ikpeng*. São Paulo: ISA, 1996;
- DERBYSHIRE, Desmond C. *Textos Hiskaryana*. Belém: MPEG, 1965.
- DIAKURU e KISIBI. *A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Porã*. Cucura do Igarapé Cucura – São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1996.
- ESCUELA INTERCULTURAL BILÍNGÜE YANOMAMI. *Yohiwe*. São Gabriel da Cachoeira: Diocese de S. G. C./ ISMA, 1993.
- FRANCESCHINI, Dulce (Org.). *Satere-mawe*. Manaus: MEC/PNDU/OR, 1997.
- GRUBER, Jussara Gomes (Coord.). *Torü Duu'ugü: nosso povo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1985.
- GRUBER, Jussara Gomes (Org.). *O livro das árvores*. Benjamin Constant: OGPTB, 1998.
- GUARANI, Professores. *O casamento do Leão com a filha do veado e outras lendas*. Rio de Janeiro: SIL, 1996.
- GUARANI, Professores. *Karai Mbarakaja*: Artemis, 1990.
- KAINGANG e GUARANI. *Rimy Ty Ném Gre Han*. Porto Alegre: MEC, 1998.
- KAINGANG e GUARANI. *Kāgran Fã to rá*. Porto Alegre : MEC, 1998.
- KAINGANG e GUARANI. *Inh Kóneg Kāme*. 2. ed. Porto Alegre : MEC, 1998.
- KANAMARI, Professores. *Histórias de kanamari*. Projeto Kanam, 1997.
- KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros. *Shenipabu Miyui*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1995.
- KAXIANWÁ, Povo. *Nuku Mimawa*. Rio Branco: Ed. Kene Hiwe, [s.d.].
- KEHÍRI, Tõrämu. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana*. São Gabriel: FIORIN, 1995.
- KIRIRI, Povo. *Histórias Kiriri*. Brasília: MEC/SEF/UFBA, 2000.
- KIRIRI, Povo. *História da reconquista de Mirandela*. Bahia, 2000.
- LEAL FERREIRA, Mariana Kawall (Org.) *Histórias do Xingu: coletânea de depoimentos dos índios S(?)*. São Paulo: NHII/USP/FAPESP, 1994.

- LEONEL, Mauro. *Etnodicéia Uruéu-au-au*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MAGUTA/CDPAS. *A lágrima ticuna é uma só*. Benjamin Constant: Maguta/CDPAS, 1988.
- MAXAKALI, Professores. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEEMG/PNDU, 1998.
- MAXAKALI, Professores. *Geografia da nossa aldeia – Uxuxet Ax, Hãm Xeka Āgtux*. Belo Horizonte: SEE -MG/MEC, 2000.
- MONTE, Nietta Lindenberg (Org.). *Estórias de hoje e de antigamente dos índios do Acre*. Rio Branco: CPI-AC, 1984.
- MOREIRA, Ismael Pedrosa; MOREIRA, Angelo Barra. *Mitologia Tariana*. Manaus: IBPC, 1994.
- MUNDURUKU, Daniel. *Histórias de índio*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda. Companhia das Letrinhas, 1997.
- MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos Deuses – Conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Angra, 2000.
- MUNDURUKU, Povo. *Aypapayu'um'um ekawen – História dos antigos*. Brasília: Summer institute of Linguistics, 1978.
- NICOLELIS, Giselda La Porta. *Histórias verdadeiras*. São Paulo: Scipioni, 1990.
- PANGYJEJ, Povo. *Pangyjej Kue Sep – A nossa língua escrita no papel*. Boa Vista: MEC/SEF/NEI-RO, 1994.
- PATAXÓ, Anghthichay et alii. *O povo Pataxó e sua história*. Parque estadual do rio Doce: MEC/UNESCO/SEEMG, 1997.
- PATAXÓ, Kanátýo. *Txopai e Itôhã*. Belo Horizonte: MEC/UNESCO/SEEMG, 1997.
- PATAXÓ, Kanátýo. *Txopai e Itôhã*. Belo Horizonte: Formato, 2000.
- PROFESSORES INDIGENAS DO PIX (5º: 1996). *Textos kayabi*. São Paulo: ISA, 1996.
- PROFESSORES INDIGENAS DO PIX. *Textos em mehinaku*. São Paulo: ISA, 1996.
- PROFESSORES INDIGENAS DO PIX. *Textos na língua Ikpeng*. São Paulo: ISA, 1996.
- PROFESSORES INDIGENAS DO PIX. *Textos em Waura*. São Paulo: ISA, 1996.
- PICANÇO, Francisca (Org.). *Livro de leitura kheuól*. Belém: Edições Mensa, 1996.
- RUFFALDI, Nello; SPIRES, Rebeca (Coord.). *No liv ixtuá: livro de histórias*. Belém: CIMI Norte II/M, 1996.
- SATERE-MAWE, Professores. *Sateri- awe e a arte de construir*. Amazonas, 1998.
- SATERE-MAWE, Professores. *Sateri-Mawe Seres vivos, nossas árvores o Guaraná*. Amazonas, 1998

- SATERE-MAWE, Professores. *Wemahara Hap Ko'i*. Manaus: SEDUC/IER, 1998.
- SATERE-MAWE, Professores. *Tupana Ewowi Urutuwepy*. Manaus: SEDUC/IER, 1998.
- SEREBURÃ, HIPRU, RUPAWÊ, SREZABDI, SEREÑIMIRÃMI. *Wamrêmé Za'ra. Mito e História do povo Xavante. Nossa palavra*. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- SILVA, Abel. *Madijadenicca ima: histórias Kulina*. Rio Branco: CIMI-AC.
- SPIRES, Rebeca (Org.). *Ixtua ki no fe la no lekol: histórias que fizemos*. Oiapoque: CIMI/APIO, 1997.
- SPIRES, Rebeca (Coord.) *Histórias de ontem e de hoje*. Oiapoque: CIMI/APIO, 1997.
- TARENO, Tamu Inponopi Panpira. *Mitos dos índios Tiriyo em sua própria língua contados pelos próprios Tiriyo*. 2 v. Leusden: Keisi, s.d.
- TAUKANE, Estevão Carlos; TAUKANE, Darlene Yaminalo. *Ega kura waunlo xina: veja nosso povo, somos assim*. Brasília: FUNAI, 1993.
- TENÊ. *A estrela*. São Paulo: Ática, 1988.
- TIRIYÓ, Povo. *Serö nai sarataimö iwehtopompö – História do peixe-tesoura*. São Paulo: MARI e NHIL – USP/SEF-MEC, 2000
- TORAL, André Amaral de (Org.). *Eg jamen ky um: textos kanhagág*. Brasília MEC/PNUD, 1997.
- TORQUATO, Eusébio José; GUIMARÃES, Ocivaldo Batista. *Tupana ewowi urutuwepy*. Manaus: SEDUC/IER/A., 1998
- TRONCARELLI, Maria Cristina; WURKER, Estela (Org.). *Histórias de hoje e de antigamente*. São Paulo: ISA, 1997.
- TRONCARELLI, Maria Cristina. *Textos nas línguas karib: kalapalo, kuikuro, matipu, nahukwa*. São Paulo: ISA, 1996.
- UMUSI PÄRÖKUMU e TORÄMU KEHÍRI. *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kehíriporã*. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.
- WAIÄPI, Professores. *Livro do artesanato Waiäpi*. Brasília: MEC, 1999.
- WÜLKER, Estela. *Livro de História* (v.1). Parque indígena do Xingu: ISA/RFI/MEC, 1998.
- WÜLKER, Estela. *Tisakisú (Nossa palavra): Parque indígena do Xingu*. São Paulo: ISA, 1996.
- YANOMAMI, Povo (Watooriki theri pë.). *Yama Ki hwërimamouwi thë ã oni – Palavras para nos curar*. São Paulo: MEC/SEF/CCPY, 1998.
- ZWETSCH, Roberto. *Maronahuacodedenicca ima madija atti – Histórias dos mortos*. Rio Branco: IECLB/CIMI, 1987.

Coletâneas de mitos de autoria não-indígena

ABREU, Capistrano de. *Rã-txa hu-ní-ku-i. A língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluentes do Murú*. Rio de Janeiro, 1914. Primeiro autor a publicar textos em língua kaxinawá.

AMORIM, Antonio Brandão. Lendas em Nheêngatu e em Português. *Revista do Instituto Geográfico Brasileiro*, tomo 100, v.154. Rio de Janeiro, 1928. Histórias colhidas no rio Negro e Branco, tribos tukano do Uanana, aruak dos Manau, Baré e Tariana, karaib dos Makuxi. Textos em língua-geral do Amazonas, com versões em português.

BALDUS, Herbert. *Lendas dos índios do Brasil*. São Paulo, 1946. Vinte e uma lendas selecionadas e comentadas.

BALDUS, Herbert. *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo, 1937.

BALDUS, Herbert. Entre índios norte-americanos. *Anhembi*, I, n. 2, São Paulo 1951, p. 224-241.

BALDUS, Herbert. Lendas dos índios Tereno. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, IV, São Paulo 1950, p. 217-232.

BALDUS, Herbert. *Tereno-Texte*. *Anthropos* XXXII. Wien 1937, p. 528-544.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. *Canto de morte Kaiowá*. São Paulo: Loyola, 1991.

CADOGAN, Leon. *Ayvu rapyta: textos míticos de los Mbya-Guarani del Guaira*. São Paulo: USP, 1959.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Livr. Martins Ed., 1944.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Coleção Documentos Brasileiros, 52, Rio de Janeiro: 1947.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: L. J. Schidrowitz, 1945.

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

COSTA E SILVA, Alberto da. *Antologia de lendas do índio brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1957.

D'ANS, Andre-Marcel. *Le dit des vrais hommes: mythes, contes, legendes et traditions des indiens Cashinaua*. Paris: Union Generale d'Editions, 1978.

EHRENREICH, Paul. *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt*. Berlim, 1905. Análise os mitos sul-americanos, comparando-os aos da América do Norte e da Ásia.

FERREIRA, Mariana Kawal. *Histórias do Xingu – Coletânea de depoimentos dos índios Suyá, Kayabi, Juruna, Trumai, Txucarramãe e Txicão*. São Paulo: NHII/USP, FAPESP, 1994.

FITTIPALDI, Ciça. *A linguagem dos pássaros: mito dos índios Kamaiurá*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *Nar – o Gambá: mito dos índios Yanomamis*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *O menino e a flauta: mito dos índios Nhambiquaras*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *A árvore do mundo e outros feitos de Macunaíma*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *A lenda do Guaraná: mito dos índios Satere-Mawe*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *Bacurau dorme no chão: lenda dos índios tukano*, São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. *Subida pro céu*. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

GIACCARIA, Bartolomeo; HEIDE, Adalberto. *Mitologia xavante: mitos, leyendas, cuentos y sueños*. Quito: Abya-Yala; Roma: MLAL, 1991, n. 37 da Colección 500 Años.

HARTT, Charles Frederick. *Contribuições para a ethnologia do valle do Amazonas*. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro VI, Rio de Janeiro, 1885.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Von Roroima zum Orinoco*. Berlim, 1916-17.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena, 1920. Nesta, encontram-se 117 lendas indígenas do Brasil e outras partes da América do Sul extraídas das obras de diferentes pesquisadores e comentadas pelo autor.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'homme nu (Mythologiques)*. Paris: Plon, 1971.

LIZOT, Jacques; COCCO, Luís e FINKERS, Juan Finkers. *Mitologia Yanomami*. Quito: Abya-Yala; Roma: MLAL, 1991, n. 39 da Colección 500 Años.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*; edição comemorativa do centenário da 1ª edição (com fac-símile da 1ª ed.). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

MAYER, Alcuin. Lendas Macuxis. *Journal de la société des américanistes*, N.S., XL, Paris 1951, p. 67-87. Trata-se de textos colhidos pelo autor, com tradução portuguesa interlinear e seguidos de versão livre.

MÉTRAUX, Alfred. *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*. Bibliothéque de l'École des Hautes Études, Sciences Religieuses, XLV, Paris, 1928.

MÉTRAUX, Alfred. *The native tribes of Eastern Bolivia and Western Matto Grosso*. Smithsonian Institution, Bureau of American ethnology, Bulletin 134, Washington, 1942.

MÉTRAUX, Alfred. Myths of Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco. *Memoirs of the American Folklore Society*, XL, Philadelphia, 1946.

MÉTRAUX, Alfred. South american indian Literature. *Encyclopedia of Literature*, edited by Joseph T. Shipley, II: New York, 1946.

MINDLIN, Betty. *Tuparis e Tarupás*. São Paulo: IAMA; Brasiliense: EDUSP, 1993.

MINDLIN, Betty. *Vozes da origem*. São Paulo: IAMA; Ática, 1996.

MINDLIN, Betty. *Moqueca de maridos*.

MINDLIN, Betty. *Terra grávida*.

NERY, F. J. de Santa-Anna. *Folk-Lore brésilien. Poésie populaire – Contes et légendes – Fables et mythes – Poésie, musique, danses et croyances des Indiens. Accompagné de douze morceaux de musique*. Paris, 1889.

NIMUENDAJU, Curt. *Sagen der Tembé-Indianer (Pará und Maranhão)*. Berlim, 1915. Versão em português publicada na revista *Sociologia*, v.13, n.2 e 3, São Paulo 1951, p.174-182 e 274-282.

NIMUENDAJU, Curt. Social Organization and Beliefs of the Botocudo of Eastern Brazil. *Southwestern Journal of Anthropology II*, n.1, Albuquerque 1946, p. 93-115. Constitui etnografia pioneira dos botocudos de Minas Gerais (os atuais krenaks).

NIMUENDAJU, Curt. *The Tukuna*. Berkeley and Los Angeles: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, XLV, 1952.

NIMUENDAJU, Curt. Bruchstücke aus Religion und Ueberlieferung der Sipáia-Indianer. *Anthropos*, XIV-XVII, Wien 1921-1922.

NIMUENDAJU, Curt. Serente Tales. *The Journal of American Folk-Lore*, Wisconsin, 1944.

NIMUENDAJU, Curt. *Vokabular und Sagen der Crengéz-Indianer*, Berlim, 1914.

PICHUVY, Cinta Larga. *Mantere Ma Kwé Tinhin – Histórias de maloca antigamente*. Belo Horizonte: SEGRAC/CIMI, 1988. Organização Ana Leonel Queiroz, Ivete Lara Camargos Walty, Leda Lima Leonel.

PEREIRA, Adalberto Holanda. *Os espíritos maus dos Nambiquara*: quinze lendas dos Rikbaktsa. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, 1973.

PEREIRA, Manuel Nunes. *Moronguetá – Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba Amazonense ou Kochiyma uára porandúb*. Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro, 1890. XV, 338 páginas.

RONDON, Cândido. *Esboço gramatical e vocabulário da língua dos índios Borôro*. Algumas lendas e notas etnográficas da mesma tribo. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, n. 77, 1948;

RONDON, Cândido. *Esboço gramatical; vocabulário; lendas e cânticos dos Índios Ariti (Parici)*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, n. 78, 1948.

SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamaura: mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayura (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro: Lidador, 1991.

SCHADEN, Egon. Fragmentos da mitologia Kayuá. *Revista do Museu Paulista*, N.S., I, São Paulo, 1947, p. 107-123. Parte da mitologia kaiowá, em língua portuguesa, narrada por um índio da aldeia de Dourados.

SCHADEN, Egon. A origem dos homens, o dilúvio e outras histórias kaingang. *O Estado de S. Paulo*. 3 de janeiro de 1950. Contém dados colhidos de um velho kaingang em Xapecó.

SCHADEN, Egon. *Ensaio etno-sociológico sobre a mitologia heróica de algumas tribos indígenas do Brasil*. Sociologia, VII, n.4, São Paulo 1945. 172 p. Trata-se de sua tese de doutoramento e é considerada uma das mais importantes obras da etnologia brasileira moderna, porque trata os mitos do ponto de vista sociológico, quando servem para a compreensão das sociedades kaduveo, bororo, kaingang, apapokuva e munduruku.

SCHADEN, Egon. Mitos e contos dos Ngúd-Krág. *Sociologia* IX, n. 3, São Paulo 1947, p. 257-271. Importante para os estudos da literatura krenak.

SCHULTZ, Harald. Lendas dos índios Krahó. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, IV, São Paulo, 1950, p. 49-164. Textos de mitos fiéis à linguagem sertaneja, na qual foram ditados por um informante.

SMITH, Herbert. *Brazil – The Amazons and the coast*. London: Sampson Low, Marston & Co, 1879.

STRADELLI, Ermano. *Eiara: leggenda tupi-guarani*. Piacenza, 1885.

STRADELLI, Ermano. *Leggende dell'Jurupary*. *Bolletino della Società Geografica Italiana*. Roma, 1890.

STRADELLI, Ermano. *Leggende del Taria*. *Memoria della società Geografica Italiana*, VI, Roma, 1896.

STRADELLI, Ermano. Vocabulários da língua geral português-nheêngatu e nheêngatu-português. Precedidos de um esboço de Grammatica nheêngatu-português-sáua miri e seguidos de contos em língua geral nheêngatu poranduua. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, t.104, v.158, Rio de Janeiro, 1929, p. 5-768.

VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Morená – A praia sagrada*. São Paulo: Kuarup, 1990.

- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *A conquista do fogo*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *O rei e o menino índio*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *O Tamoin e a onça*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Pachachá e o peixinho*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Xingu: los indios, sus mitos*. Quito: Abya-Yala; Roma: MLAL, 1991, n. 34 da Colección 500 Años (Equador).
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Xingu: os índios, seus mitos*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *O menino e o jacaré*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Coeviacá – O índio incendiário*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- VILLAS BOAS, Cláudio e Orlando. *Kanassa – O grande pajé*. São Paulo: Kuarup, 1990.
- WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin. Ucla Latin American Studies (coleção) n. 57, 58, 71 e 73. Los Angeles: Univ. of California: *Folk literature of the Bororo indians* (1983), *Folk literature of the Ge indians* (1984), *Folk literature of the Caduveo indians* (1987) e *Folk literature of the Yanomami indians* (1990).

Anexo A

SOCIEDADES INDÍGENAS E POPULAÇÃO POR ESTADO

Estado	População	Tribos
Acre	6.610	Arára, Asheninka, Huniquin, Katutina do Acre, Manitenéri, Poyanawa, Yaminawá, Yawanawá, Makuráp, Apurinã, Katukína, Kulina, Amawáka (Peru), Kaxinawá (Peru)
Alagoas	4.917	Jeripancó, Karapotó, Kariri-Xocó, Tingui-Botó, Wassú, Xucurú-Kariri
Amapá	5.095	Galibí Marworno, Karipuna, Palikur, Waiápi, Galibí (Guiana Francesa)
Amazonas	89.529	Bonavá-Jafi, Caixana, Corvana, Dení, Diahói, Himarimã, Hixkaryana, Issé, Jarawára, Juma Kambéba, Kanamatí, Kanamari, Katawixi, Kokáma, Korubo, Marúbo Matis, Mayorúna, Miranha Múra, Múra-Pirahã, Nukuíni, Parintintin, Paumarí, Sateré-Mawé, Taríana, Tenharín, Tikuná Torá, Tshom-Djapá, Tukano, Wamiri, Yamamadí, Yabaána, Zuruahã, Maku, Baníwa, Warekéna, Baré, Karafawyána Vitotó, Sakiribar, Atroari, Apurinã, Katukína, Kulina, Makú (Colombia), Baníwa (Colombia), Baré (Venezuela), Karafawyána, Katuena, Mawayana, Munduruku, Xeren, Vitotó (Peru), Atroari, Yanomámi, Waiwai
Bahia	8.561	Aricobé, Gerén, Kaimbé, Kantaruré, Kiriri, Pankararé, Pankaru, Pataxó, Pataxó ha hã hãe, Xucurú-Kariri, Pankararú, Tuxá
Ceará	4.650	Calabassa, Jenipapo-Kanindé, Kariri, Paiaku, Pitaguari, Tapeba, Tabajara, Tremembé
Espírito Santo	1.347	Tupiniquim, Guarani M' Biá
Goiás	142	Tapuia, Avá Canoeiro
Maranhão	14.271	Canela, Guajá, Guajajára, Kokuiregatejé, Kreye, Krikatí, Urubu-Kaapor, Gavião
Mato Grosso	17.329	Apiaká, Arára do Aripuanã, Arára do Guariba, Awetí, Bakairí, Bororo, Enawené-Nawé, Irántxe, Kalapálo, Kamayurá, Kuikúro, Maripú, Mehináhu, Ofayé, Panará, Paresí, Rikbatsa, Suyá, Tapirapé, Tapayuna Trumai, Txikão, Umutína, Waurá, Xavante, Yawalapití, Kadivéu, Jurúna, Kayabí, Kayapó, Cinta-Larga, Zoró, Itogapúk, Nambikwára, Suruí

Estado	População	Tribos
Mato Grosso do Sul	45.259	Camba, Guató, Kadiweú , Guarani-Nhandeva
Minas Gerais	6.200	Kaxixó , Krenak , Maxakali , Xakriabá , Pataxó
Pará	15.715	Amanayé, Anambé, Apalaí, Arára do Pará, Araweté, Assurini do Trocará, Assurini do Koatinemo, Kaxuyaná, Parakanã, Suruí do Pará, Tiryó, Turiwára, Warikyána, Wayána, Xipáya, Zo'é, Tembé, Karafawyána, Katuena, Mawayana, Munduruku , Xeren, Jurúna, Kayabí, Kayapó, Gavião, Waiwai
Paraíba	6.902	Potiguára
Paraná	7.921	Guarani-Nhandeva , Guarani-M'Biá , Kaingáng
Pernambuco	19.950	Atikum, Fulniô, Kambiwá, Kapinawá, Truká, Xururú, Pankararú, Tuxá
Rio de Janeiro	271	Guarani-M' Biá
Rio Grande do Sul	13.354	Kaingáng
Rondônia	5.573	Aikaná, Ajurú, Akuntsu, Arára, Arikapú, Arikém, Aruá, Awaké, Gavião , Jabutí, Kanoé, Karipúna do Goaporé, Karitiána, Koaia, Mekém, Pakaánova Paumelenho, Tupari , Uarí Urueuwauwau, Urubú, Urupá, Cinta-Larga , Zoró, Itogapúk, Nambikwára , Suruí , Sirionó (Bolívia)
Roraima	37.025	Ingarikó, Makuxí, Mayongóng, Taulipáng, Wapixána, Atroarí, Yanomámi , Waiwai
Santa Catarina	6.667	Xoklém , Guarani-M' Biá , Kaingáng
São Paulo	1.774	Guarani-Nhandeva, Guarani-M' Biá , Kaingáng
Sergipe	230	Xocó
Tocantins	6.360	Apinayé, Javaé, Krahó , Xambioá, Xerente, Avá-Canoeiro
Total	325.652 indivíduos	

Fonte: Serviço de Informação Indígena - DINE

OBS. Os nomes em negrito designam os povos que, até 1997, publicaram livros.

Anexo B

POPULAÇÃO INDÍGENA DO BRASIL (1500-1950)

Ano	População total	População indígena	% de índios sobre a pop. total
1500	1.000.000	1.000.000	100
1570	850.000	800.000	94
1650	950.000	700.000	73,6
1825	4.000.000	360.000	9,14
1940	41.236.315	200.000	0,40
1950	52.645.470	200.000	0,37

Anexo C

SITUAÇÃO DA EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA NO BRASIL, EM 1998

		Escolas	Professores
REGIÃO SUL			
	RS	39	166
	ST	25	45
	PR	27	107
REGIÃO SUDESTE			
	SP	6	18
	RJ	2	5
	ES	5	12
	MG	23	63
REGIÃO CENTRO-OESTE			
	MS	103	107
	MT	140	275
	GO	2	2
Região Nordeste			
	MA	117	107
	CE	23	23
	PB	27	98
	PE	66	141
	AL	13	40
	SE	1	4
	BA	37	117
REGIÃO NORTE			
	AM	632	716
	TO	56	117
	PA	72	138
	RR	129	294
	RO	41	83
	AP	32	77
	AC	75	102
TOTAL		1.646	2.997

Índice remissivo de figuras

- p. 108- **Figura 1** – Na vanguarda da Lingüística aplicada, a coletânea de Couto de Magalhães publica quatro escritas para cada narrativa oral em nhengatu.
- p. 109- **Figura 2** – Na edição brasileira, Sílvio Romero liberta sua coletânea dos “desconchavos” praticados por Teófilo Braga na edição portuguesa.
- p. 109- **Figura 3** – O galo português, ícone da “raça superior”, está no topo de todas as páginas de abertura da divisão étnica defendida por Sílvio Romero.
- p. 110- **Figura 4** – Na edição da Minerva, a única imagem visual do Barão de Münchhausen compartilha espaço com o soldado grego, marca da editora, na folha de rosto.
- p. 110- **Figura 5** – Na edição da Itatiaia, de 1963, o nome do adaptador, pouco prestigiado, está no verso da folha de rosto, e o nome do ilustrador é omitido.
- p. 111- **Figura 6** – A escrita está presente na adaptação de Jannart Moutinho Ribeiro, publicada pela Itatiaia, que edita as *Aventuras do Barão de Münchhausen* entre os Clássicos da Juventude.
- p. 111- **Figura 7** – Edição da Melhoramentos no início da década de 1960 – ilustrações coloridas de página inteira, letras grandes e serifadas, texto verbal condensado: adaptação ao leitor em idade escolar.
- p. 112- **Figura 8** – No Círculo do Livro, o Barão de Münchhausen conta, dois escritores, também alemães, escrevem. O francês ilustra, o brasileiro reconta.
- p. 112- **Figura 9** – O Barão de Münchhausen, na edição do Círculo do Livro, é “personagem histórica”, com nome e sobrenome, data de nascimento e morte, um célebre contador de mentiras.
- p. 113- **Figura 10** – Editora Villa Rica, 1990: um autor alemão, traduzido através da edição francesa. Uma das Grandes Obras da Cultura Universal.
- p. 113- **Figura 11** – Karl Friedrich Hieronymus, o Barão de Münchhausen. Um Clássico de Sempre, um monumento. Ilustração de Doré, reproduzida na edição da Villa Rica.
- p. 114- **Figura 12** – Na edição publicada pela Ediouro na década de 1970, Orígenes Lessa ocupa o lugar do autor, desde a capa, onde está inscrito que é dele o texto em português.
- p. 114- **Figura 13** – Nas ilustrações de Gerhard Oberländer, publicadas pela Ediouro no início da década de 1970, o Barão conta suas aventuras numa tela de TV.
- p. 115- **Figura 14** – Edição comemorativa dos 100 anos dos *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel, pioneiro, no Brasil, das edições de contos populares destinadas ao público infantil.

- p. 115- **Figura 15** – Viriato Padilha: historiador e tradutor de histórias populares, partilha com Figueiredo Pimentel a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, desde 1897.
- p. 116- **Figura 16** – Na segunda edição, os *Contos populares* de Lindolfo Gomes se desdobram em dois volumes: o primeiro reúne “contos episódicos, cíclicos e sentenciosos” e o segundo, “narrativas maravilhosas e lendárias, seguidas de cantigas de adormecer”.
- p. 116- **Figura 17** – No final da década de 1950 e nas duas décadas seguintes, editoras brasileiras investem em traduções e adaptações dos “clássicos do conto oral popular”.
- p. 117- **Figura 18** – O estudo de Basílio de Magalhães desloca para o subtítulo a coletânea de contos orais recolhidos por João da Silva Campos.
- p. 118- **Figura 19** – Salvador, 1954: Câmara Cascudo publica contos orais, agora em três volumes, ilustrados para as crianças do Brasil. Na capa das *Histórias de encantamento*, um homem seminu mata a pauladas uma enorme serpente, diante da mocinha amedrontada. *No tempo em que os bichos falavam*, uma onça, assustada, foge dos caçadores. Na capa dos *Contos exemplares*, cena de performance doméstica: a avó conta histórias às crianças.
- p. 119- **Figura 20** – As ilustrações de Jô de Oliveira para as *Estórias da boca da noite* trazem à página do livro narradores, ouvintes e personagens mulatos.
- p. 119- **Figura 21** – Capa dos anos de 1990 explicita os processos de fragmentação e recomposição dos contos orais.
- p. 278- **Figura 22** – Professores maxakali produzindo o livro que conta histórias de antigamente. In: ALMEIDA (Ed.). *Bay – Educação escolar indígena em Minas Gerais*, p. 97.
- p. 279- **Figura 23** – Aldeia maxakali representada em livro.
- p. 280- **Figura 24** – Professores krenak. In: ALMEIDA (Ed.). *Bay – Educação escolar indígena em Minas Gerais*, p. 17.
- p. 281- **Figura 25** – As duas edições do livro Txopai e Itôhã.

Lista de gráficos, quadros e tabelas

- p. 125- Gráfico 1** – Distribuição geocronológica das edições de contos de encantamento: coletâneas de contos orais populares coletados no Brasil.
- p. 67- Quadro 1** – O conto nos concursos Mário de Andrade e Sílvia Romero.
- p. 126- Quadro 2** – Distribuição das coletâneas de contos orais que incluem contos de encantamento, segundo a região da coleta e a data da publicação.
- p. 130- Tabela 1** – Editoras e instituições públicas brasileiras que publicaram maior número de títulos de coletâneas de contos orais.
- p. 130- Tabela 2** – Editoras brasileiras que mais reeditaram coletâneas de contos orais.
- p. 132- Tabela 3** – Autores brasileiros que publicaram maior número de coletâneas de contos orais.
- p. 132- Tabela 4** – Autores brasileiros que publicaram maior número de edições e tiragens de coletâneas de contos orais.
- p. 133- Tabela 5** – Coletâneas brasileiras que reúnem maior número de contos orais.

As autoras

MARIA INÊS DE ALMEIDA

Licenciada em Letras e doutora em Comunicação e Semiótica, nasceu em Carmo do Paranaíba/MG. É escritora e ensina literatura na UFMG, com ênfase em experiências tradutórias. Nos últimos dez anos, tem trabalhado na produção de literatura com alguns grupos indígenas do Brasil. No núcleo de pesquisas “Literaterras: escrita, leitura, traduções”, desenvolve um projeto de laboratórios interculturais, em que representantes de comunidades indígenas e da comunidade universitária se encontram no texto.

SÔNIA QUEIROZ

Natural de Belo Horizonte, fez a graduação e o mestrado em Letras na UFMG, onde é professora de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. No doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, desenvolveu pesquisa sobre as edições do conto oral no Brasil, com ênfase no processo de transcrição e transcrição das narrativas orais. A tese, defendida em 2000, intitulada *Transcrição e escritura: metamorfoses do conto oral no Brasil*, aborda o processo de tradução intersemiótica e intercultural, da performance oral ao livro impresso e aos produtos multimidiáticos.

Como poeta, além de poemas esparsos em jornais e revistas, Sônia Queiroz publicou, entre outros, o livro *O Sacro Ofício* (Prêmio Cidade de Belo Horizonte, 1980). Como contista, publicou o livreto *Madrinha* (Ed. Dez Escritos, 1987; 2. ed. Edições Bichinho Gritador, 1998), em que divulga uma experiência literária realizada com a língua da Tabatinga.

1947-1948
1949-1950
1951-1952

1953-1954

1955-1956
1957-1958

1959-1960

1961-1962

1963-1964

1965-1966
1967-1968

1969-1970

1971-1972

1973-1974

1975-1976
1977-1978
1979-1980

Qualquer livro do nosso catálogo não encontrado nas livrarias pode ser pedido por carta, fax, telefone ou pela Internet.

Autêntica Editora

Rua São Bartolomeu, 160 – Nova Floresta

Belo Horizonte-MG – CEP: 31140-290

Telefone: (31) 3423 3022

Fax: (31) 3446 2999

e-mail: vendas@autenticaeditora.com.br

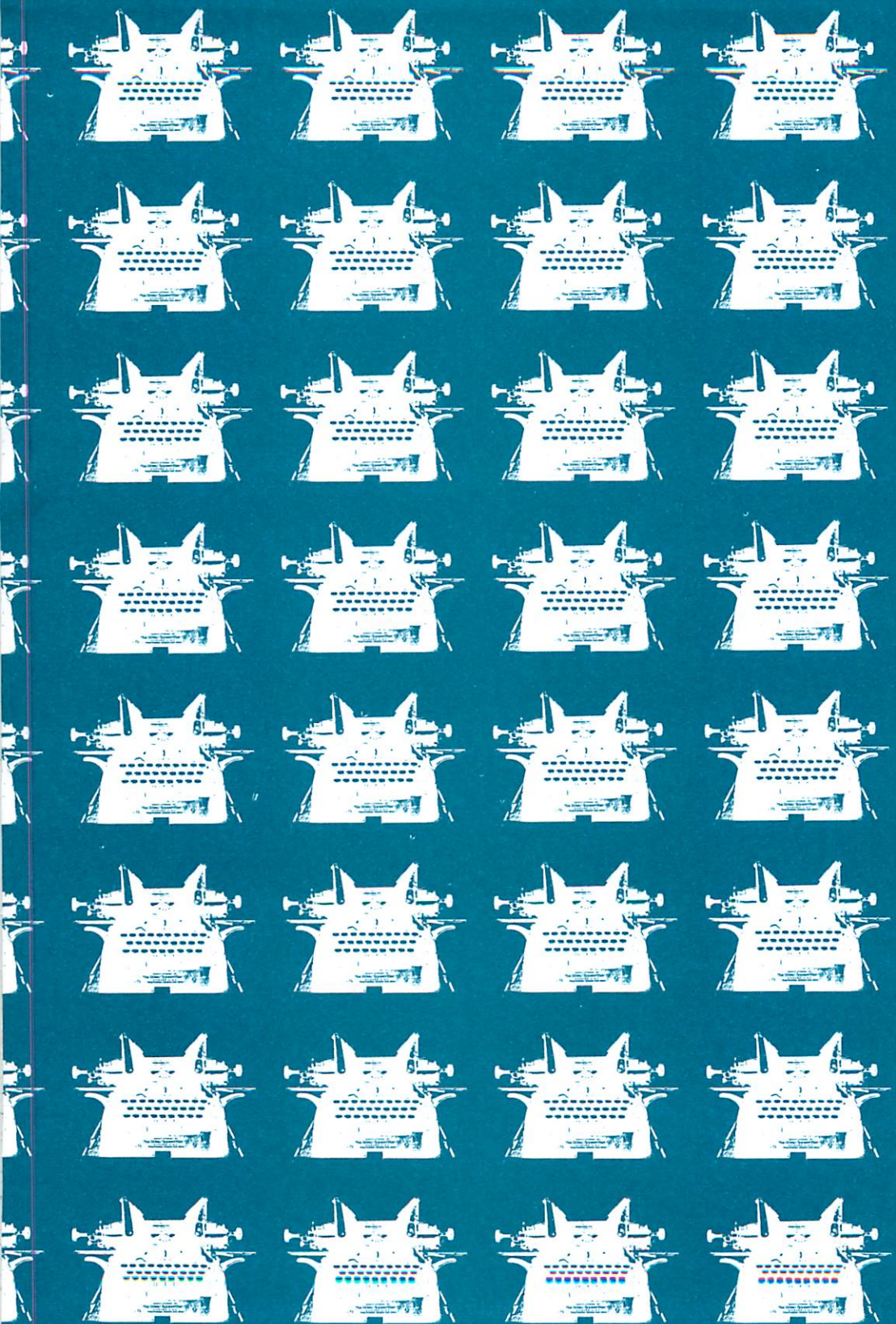
Visite a loja da Autêntica na Internet:

www.autenticaeditora.com.br

ou ligue gratuitamente para

0800-2831322

Este livro foi composto em tipografia Minion Condensed 11,5/15, e impresso em papel Bookmax 80g. na Sografe Editora e Gráfica Ltda.
Belo Horizonte, agosto de 2004





No século XIX, um Brasil que há menos de 300 anos vivia na oralidade primária vai adentrando o universo da letra, o mundo do impresso, da *typographia*, *grafos*, *gramma*, *littera*. Os homens das letras, os letrados, os bacharéis se formam nas universidades européias, em Coimbra, Lisboa, Paris. Historiadores, críticos literários, folcloristas: eles desejavam gravar a voz em letras de fôrma, grafar com o peso do ferro a tinta na superfície clara do papel, mais tarde moldar o chumbo quente que escorre derretido pelas canaletas da *linotype* como as palavras pela garganta, tudo há de ser *littera*. Um Brasil que há apenas meio século começava a dispor de seus próprios meios de reprodução da palavra, as máquinas de impressão, a autorização. Esses brasileiros querem uma *litteratura*, suas palavras sobre o papel, impressas, suas impressões (digitais).



a.
Autêntica

www.autenticaeditora.com.br

0800 2831322

FALE
FACILIDADE DE LETRAS
FALE