

Contra a unidade de sentido clássica, ligada a certo etnocentrismo evolutivo, Paul Zumthor esgrime com as formas de conhecimento, ou ciência, da voz: "Trata-se de afastar um falso universalismo que é fechamento — de renunciar (é questão de poesia) ao privilégio da escrita".

Introdução à Poesia Oral interroga portanto uma outra lógica, sempre mais ou menos recalcada na história, que se funda no dinamismo concreto da voz (relação entre voz, corpo e dança; entre voz, gesto e poesia, por exemplo): "Um dos sintomas do mal foi sem dúvida, desde a origem, o que nós chamamos literatura: e a literatura adquiriu consistência, prosperou, tornou-se o que é — uma das mais vastas dimensões do homem — recusando a voz".

Pelo menos dois elementos produtivos dessa lógica podem ser ressaltados: um deles é esse extremo pendor migratório dos textos oralizantes, uma espécie de mobilidade sintática intercultural, fazendo com que formas sufocadas reapareçam, a partir de novos mosaicos, que remetem o escrito ao falado, o arcaico ao contemporâneo. Outro elemento é a proximidade de signo entre palavra e corpo, muito mais palpável nas culturas de maior espetacularidade erótico-gestual, como aquelas do tambor ou do bongô afro-mourisco-americano.

O que se coloca também, nos bastidores desse minucioso percurso dos modos perceptivos da poesia oral, é uma outra direção do pensamento para avaliar o processo das civilizações: ao invés da acumulação e concentração abstratas, derivadas dos sistemas digitais discretos, o estudo das relações e transformações rítmicas entre o homem, seu corpo e a cultura.

INTRODUÇÃO À POESIA ORAL

Paul Zumthor nasceu em Genebra, Suíça, em 1915. Ensinou literatura medieval em várias universidades européias e americanas. Foi professor de literatura comparada na Universidade de Montréal, Canadá, onde faleceu em 1995. Ficcionista, poeta, teórico, abriu novos rumos no campo dos estudos medievais e das literaturas da voz. O seu mais recente livro (póstumo), *Babel ou l'Inachèvement* (Paris, Seuil, 1997) — é o legado pleno deste pensador.

Viajante incansável, diretamente relacionado com o Brasil, traz-nos uma contribuição que ilumina nossa cultura.

Obras de Paul Zumthor publicadas no Brasil: *A Holanda no Tempo de Rembrandt* (Companhia das Letras, 1989), *Correspondência de Abelardo e Heloísa* (Martins Fontes, 1989), *A Letra e a Voz* (Companhia das Letras, 1993), *Tradição e Esquecimento* (Hucitec, 1997).

Capa: Lucio Agra

LINGUAGEM E CULTURA

TÍTULOS EM CATÁLOGO

Cavalaria em Cordel, Jerusa Pires Ferreira
Marxismo e Filosofia da Linguagem, Mikhail Bakhtin
Linguagem Pragmática e Ideologia, Carlos Vogt
Prosa de Ficção em São Paulo: Produções e Consumo, Teresinha Aparecida Del Fiorentino
Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman
Primeiras Jornadas Impertinentes: o Obsceno, Jerusa Pires Ferreira e Luís Milanesi (orgs.)
Videografia em Videotexto, Julio Plaza
Na Ilha de Maraputá: Mário de Andrade lê os Hispanos-Americanos, Raul Antelo
A Vertente Grega da Gramática Tradicional, Maria Helena de Moura Neves
Poéticas em Confronto: "Nove Novena" e o Novo Romance, Sandra Nitrini
A Cultura Popular na Idade Média e o Renascimento: o Contexto de François Rabelais, Mikhail Bakhtin
Psicologia e Literatura, Dante Moreira Leite
Osman Lins: Crítica e Criação, Ana Luiza Andrade
Questão de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance), Mikhail Bakhtin
Fazer Dizer, Querer Dizer, Claudine Haroche
Encontro entre Literaturas, França Portugal Brasil, Pierre Rivas
The Spectator. O Teatro das Luzes. Diálogo e Imprensa no Século XVIII, Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke
Fausto no Horizonte (Razões Míticas, Texto Oral, Edições Populares), Jerusa Pires Ferreira
Literatura Européia e Idade Média Latina, Ernst Robert Curtius
Cultura Brasileira: Figuras da Alteridade, Eliana Maria de Melo e Souza (org.)
Nísia Floresta, O Carapuceiro e outros Ensaios de Tradução Cultural, Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke
Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa, Sandra Guardini T. Vasconcelos

INTRODUÇÃO À POESIA ORAL

PAUL ZUMTHOR

INTRODUÇÃO
À POESIA ORAL

TRADUÇÃO DE
JERUSA PIRES FERREIRA
MARIA LÚCIA DINIZ POCHAT
MARIA INÊS DE ALMEIDA

EDITORA HUCITEC

São Paulo, 1997

© Direitos autorais, 1997, de Paul Zumthor. Direitos de publicação reservados pela Editora Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318 e 543-0653. Vendas: (011)530-4532. Fac-símile: (011)530-5938.

E-mail: hucitec@mandic.com.br

ISBN 85.271.0426-1

Foi feito o Depósito Legal.

Editoração eletrônica: Ouripedes Gallene e Tera Dorea

Revisão do texto: Sônia Queiroz

Sumário

1 Presença da voz	9
I A ORALIDADE POÉTICA	
2 Precisando	21
3 O lugar da controvérsia	47
4 Inventário	61
II AS FORMAS	
5 Formas e gêneros	81
6 A epopéia	107
7 Rente ao texto	131
III A PERFORMANCE	
8 Um discurso circunstancial	155
9 A obra vocal I	167
10 A obra vocal II	187
11 Presença do corpo	203
IV PAPÉIS E FUNÇÕES	
12 O intérprete	221
13 O ouvinte	241
14 Duração e memória	257
15 O rito e a ação	275
CONCLUSÃO	293
POSFÁCIO	301
A TRADUÇÃO	307
BIBLIOGRAFIA	309

1

PRESENÇA DA VOZ

Pode parecer derrisório *escrever* um livro sobre a voz. Mais ainda quando foi uma leitura que o inspirou, cristalizando as interrogações e intenções esparsas que, desde aproximadamente 1975, me levaram a esta empresa. Evoco assim a bela obra de Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, aparecida em 1977 e que se completou um ano mais tarde com uma rica antologia.

Ela colocava um ponto final num meio século de pesquisas sobre as tradições poéticas orais, observadas aqui e ali pelo mundo. Atribuía esta tentativa de síntese, numa perspectiva própria, a partir dos anos quarenta, à escola anglo-americana dos Chadwick, Bowra, Lord e, sob sua influência, a alemães como Bausinger: esta mesma (distante para a maior parte dos franceses, mais preocupados com o formalismo e com a história), em que parecem convergir para o mesmo ponto de fuga a antropologia e os estudos literários.

A autora de *Oral Poetry* descreve fatos e situações e, reagrupando-os segundo diversas classificações externas, recusa-se a teorizar. Por outro lado, ela acentua as formas poéticas ligadas, de modo direto ou indireto, às tradições antigas e às culturas pré-industriais. Isto significa fixar um quadro que, de chofre, eu experimentei: a necessidade de relativizar, talvez de romper. As questões que me coloquei, de fato (inicialmente a propósito da civilização medieval) exigiam tanto uma série de respostas teóricas quanto o ultrapassar de clivagens culturais. Falta-nos uma poética geral da oralidade que sirva de relê às pesquisas particulares e proponha noções operatórias, aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória, à exclusão de toda outra coisa.

O que nos ensina esta poética se encontra resumido numa questão fundamental: há uma poeticidade oral específica? Não tenho ambição aqui senão de esboçar uma possível resposta. São menos textos individuais e concretos que proponho à análise do que as próprias características que os definem, enquanto recebidos, sem a intervenção da escrita. Por outro lado, eu me esforcei para não me afastar, em nenhum dos capítulos, do sentimento daquilo que é a voz humana e do que ela implica: esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias, esta ruptura das lógicas, esta saída dos trilhos do ser e da vida... que é preciso tentar, fora de toda exaltação incontrolada de racionalizar a história.

O simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda poesia. Certamente, voz e linguagem constituem para o analista fatores distintos da situação antropológica. Mas uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para “fazer passar” a complexidade das forças de desejo que a animam: e a mesma impotência afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita. Nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto.

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas. A mesma coisa ocorre com a oralidade da poesia: admite-se a realidade como uma evidência, quer se trate de etnias africanas ou ameríndias; é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós a presença de uma poesia oral bem viva. Um exemplo entre muitos: segundo *Le matin* de 16 de abril de 1981, são compostas, a cada ano, na França, dez mil canções, entregues a 3.000 cantores profissionais cujas gravações enchem centenas de discos... Apesar da importância destas cifras, a maior parte dos estudiosos de poesia as ignoram.

Já há muito tempo, com efeito, em nossas sociedades a paixão da palavra viva se extinguiu, progressivamente expulsa de sua “personalidade de base”, matriz de nossos traços de caráter individual:

esta história foi muitas vezes contada. Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. As especulações críticas dos anos sessenta e setenta sobre a natureza e funcionamento do “texto” deixaram de contribuir para clarear por este lado o horizonte e ainda o embrumaram mais recuperando, travestida ao nosso hábito mental, a antiga tendência de sacralizar a letra.

É estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve¹: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma lingüística, uma antropologia e uma história. O som-elemento, o mais sutil e mais maleável do concreto — não constituiu e não constitui, no futuro da humanidade como do indivíduo, o lugar de encontro inicial entre o universo e o inteligível? Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis.

Anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem, a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico. No melodrama europeu, cabe ao tenor o papel do justo perseguido, à soprano, a feminilidade idealizada, ao baixo, a sabedoria ou a loucura. A civilização japonesa, mais sutilmente que outras, jogou com estas nuances. Numerosos são os povos, dos romanos antigos aos criadores da ópera chinesa, aos ameríndios e aos pigmeus, que as valorizaram e tentaram codificá-las

¹ Bologna, 1981, traça um excelente esboço desta ciência: o autor amavelmente me enviou uma cópia de seu manuscrito, muito mais desenvolvido (cerca de cem páginas) do que o texto publicado. É a este manuscrito que me refiro em notas na seqüência.

em sistema. Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos, emergir sua própria voz como um objeto: É em torno dele que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia.

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: o hebraico *rouah*; o grego *pneuma*, mas também *psiché*; o latim *animus*, mas também certos termos bantos. Na Bíblia, o sopro de Javé cria o universo como engendra Cristo. Identifica-se com a fumaça do sacrifício. Estas analogias se mantêm na imagística esotérica da Idade Média. L. Tristani detectou a existência, na história individual, de um estado erógeno respiratório, independente do estágio oral da psicanálise clássica: donde o enraizamento libidinal específico, sobre o qual se vem articular, num segundo tempo, a erogeneidade oral fônica da palavra.

Poderíamos invocar aqui Freud, em diversas passagens dos *Cinq Psychanalyses*, e *Les Racines de la conscience*, de Jung (p. 89-95 *et passim*), os estudos mais ou menos recentes de G. Rosolato, A. Tomatis, D. Vasse... Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas *facultas*, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora. A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares, e sua evocação, segundo a palavra de Jung, “faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos”.

Este pano de fundo, pleno de significâncias potenciais sucessivas sobrepostas, distingue a voz do olhar, outra emanção corporal à qual se associam; não menos que à estrutura da performance, muitos mitos. Qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o registro do visível é desprovido desta espessura concreta da voz, da tacti-

lidade do sopro, da urgência do respiro. Falta-lhe esta capacidade da palavra de, sem cessar, relançar o jogo do desejo por um objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras.

Por isso a linguagem é impensável sem a voz: os sistemas de comunicação não-vocais (tais como nos Pirineus e no Cáucaso e em outras partes, o assobio codificado) são chamados às vezes de linguagem, figurativamente. Chamo aqui *palavra* a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz.

Ora, a voz ultrapassa a palavra. Ela é, segundo expressão de D. Vasse, aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem. “Ela clama no *désêtre*. A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. Talvez, em nossa mentalidade mais profunda, a voz exerça uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameace sua linguagem, de frear a perda de substância que constituiria uma comunicação perfeita. A voz *se diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo lingüístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita.

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda a sua força, aspira a fazer-se canto: Voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida — ao tempo da voz sem palavra.

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. Surgindo desta falha, “entre a transparência do abismo e o fosco das palavras”, como escreve ainda D. Vasse, a voz deixa ouvir uma “ressonância ilimitada no curso de si mesma”. O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só.

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo. Por isso a

voz é palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único. É o que os primeiros teólogos da linguagem, no séc. XVI, chamaram de *verbo*... a “voz fenomenológica” de Husserl, aquém do “corpo da voz”; a voz que é consciência; que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala nem pensa; que simplesmente trabalha “por nada dizer”, petrificando fonemas, e para quem o discurso pronunciado tem lugar quando lhe toca a razão de ser.

É assim que o idioma puramente oral que foi o das sociedades arcaicas e de nossa infância marcou definitivamente nosso comportamento lingüístico, não apenas mantendo, até em nosso universo tecnológico e entre os adultos, esta “glossolalia disseminada em fulgurações verbais” de que fala M. de Certeau, mas em razão de uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem. Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.

Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos. A imagem arquetipal de um corpo vocal pertence às “fontes antropológicas do imaginário” localizadas por G. Durand. Também as mitologias ocidentais atribuem, em sentido contrário, um papel fascinador ou atemorizador a esta maravilha que é uma voz sem corpo. O Eco helênico, ou as vozes dos fantasmas, das fontes, da terra, das nuvens, que Sébillot mencionou dezenas de exemplos na sua grande pesquisa sobre o folclore francês. Voz da mendiga do filme *Indian Song*, de Marguerite Duras. Outras culturas codificam a ligação da voz com o corpo, como para protegê-la e dela se apropriar. Elas impõem a quem fala, em tal condição tal postura, ou então classificam auditivamente o papel social do falante. Um dos meus estudantes da região do Volta me assegurava em 1980 que, em sua etnia, a confiança é feita em posição deitada, a palavra séria, sentada; aquilo que é dito de pé não tem importância.

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie

de misteriosa incongruência². Por isso ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é “traída por sua voz”. Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.

Os valores ligados assim à existência biológica da voz se realizam simultaneamente na consciência lingüística e na consciência mítica e religiosa, a ponto de ser difícil distinguir nisso duas ordens. Mas eles permanecem aí não apropriados, moventes, ricos em conotações ambíguas, por vezes contraditórias, focalizados num bem pequeno número de esquemas que fogem à interpretação. Seria fácil inventariar nas mitologias, bem como na iconologia artística ao longo dos séculos, os elementos recorrentes que constituem tais esquemas: imagens fragmentárias relativas ao impulso de um poder primitivo e aos órgãos que o produzem; a voz e suas vias, a garganta mais profunda; aberta ao ventre e ao interior; boca emblemática, passagem para além do corpo: palavra que é, ao mesmo tempo, expressão de idéia e descarga, em que e pela qual toda articulação se faz metafórica.

Embora uma língua como o latim ligue etimologicamente à boca (*os, oris*) a idéia de “origem”, este “orifício” significa tanto entrada como saída: tudo provém da voz, saída da boca, seja ela concebida como o oposto do exílio ou como o lugar de retorno. Porém a boca não concerne somente à vocalidade, por ela penetra no corpo a nutrição. Imagem inicial dos lábios mamando no seio, eroticamente reiterada: boca, lugar de alimentação e amor, órgão sexual, na ambivalência da palavra. Daí, a amplitude do campo simbólico em que se reflete o ato de manducação. Campo duplo, por sua vez, valorizado para o bem ou para o mal: come-se, mas também vomita-se ou defeca-se; e pela “boca do inferno” do teatro medieval, o mundo demoníaco se derramaria

² Cf. Ong, 1967, p. 111-36; Gaspar, p. 23; Husson, p. 60-75; Schilder, p. 205-11; Bernard 1976, cap. V, e 1980, p. 55-8; Rondeleux, p. 48-52.

sobre o nosso. À devoração se opõe uma gulodice tranqüilizadora e galharda: do ogro à Gargantua; da goela trituradora do dragão, aberta sobre um estômago-abismo, até as bocas felizmente abençoadas do país de Cocanha: mulher de vagina dentada dos contos ameríndios do Labrador; contradições que culminam na figura esotérica do *ouró-bouros*, a serpente que, circulante, engole a si própria. Ora, na tradição bíblica, a voz da serpente foi a causa primeira do pecado “original”. A palavra se apóia no instinto de conservação; conservar-se é nutrir-se; uma pulsão de linguagem repete na articulação da voz aquilo que se confirma alhures, entre conservação e erotismo.

A voz viva da comunicação “oral” coloca assim em causa dois campos do corpo. Diz-se “beber as palavras” de alguém: um falante pode “engolir suas palavras”: marcas lexicais mínimas, porém indeléveis. Comer aquele a quem se fala, incorporá-lo: refeição totêmica, eucaristia, canibalismo. O hieróglifo egípcio representando uma boca designa o poder criador. A boca para os Upanishad remete à consciência integral; a Bíblia a associa ao fogo purificador ou destruidor. Os lábios se afastam para dar passagem à palavra do mesmo modo que se abriu o ovo primitivo, no começo da grande ruptura. A boca monstruosa emblematiza, nos fantasmas teratológicos da arte medieval e barroca, o horror de um corpo mal-vivido.

Entre o órgão que forma o som, este que dele emana e a palavra assim pronunciada se estabelece (no bojo destas configurações míticas) uma circulação de sentidos que faz, a todo instante, de cada um destes três elementos o substitutivo possível dos dois outros³. A tradição cristã, para quem o Cristo é Verbo, valoriza a palavra. As tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo. O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz: o “griot” explicita, se preciso em voz alta, as palavras que dirige a seu povo: o grito é fêmea. A mesma contenção da palavra de comando no Japão, ainda hoje.

O correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso, um outro poder. A lenda de Merlin perpetuou até em pleno século XIII, no Ocidente, o motivo arcaico do riso profético: a voz reveladora surge de uma gargalhada dele indissociável. Em último caso, não

importa mais a significação das palavras; só a voz, pelo domínio de si mesma que ela manifesta, basta para seduzir (como a de Circe de que Homero gaba o tom e o calor; como a das sereias); ela basta para acalmar um animal inquieto, uma criancinha ainda excluída da linguagem.

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo.

Jogo, ritmo vocálico anterior à instauração de um espaço e de um tempo mensuráveis, e que só é “sentido” na medida em que esta palavra designa direção e processo: a voz se encontra simbolicamente “colocada” no indivíduo desde o nascimento, significando (por oposição, segundo De Vasse, ao fechamento do umbigo) abertura e saída. Mais tarde, entrada em sua conjunção histórica, a criança assimilará a percepção auditiva ao calor e à liberdade anunciados pela voz materna — ou à austeridade protetora da lei, significada pela voz do pai. Experiência equívoca: à imagem em que pesa a presença do significado materno se opõe o iconoclasma da ordem e da razão, mas o equívoco vem de mais longe: no útero a criança já se banhava na Palavra viva, percebia as vozes e, como se diz, melhor os graves do que os agudos: vantagem acústica a favor do pai, mas a voz materna se ouvia no íntimo contato dos corpos, calor comum, sensações musculares apaziguadoras. Assim se esboçavam os ritmos da palavra futura, numa comunicação feita de afetividade modulada, de uma música uterina que, reproduzida artificialmente ao lado de um recém-nascido, provoca imediatamente o sono e, ao lado de uma criança autista (na terapêutica de A. Tomatis), deflagra uma regressão salvadora⁴.

³ Thompson, index, *mouth, voice*; Chevalier-Gheerbrand, I, p. 225-6; Lascaux, p. 390-4.

⁴ Kristeva 1974, p. 23-4; Rosolato 1969, p. 294-9, e 1978; Tomatis 1975, p. 37-48, 56-76, 117-20, e 1978, p. 65-80.

À medida que se afaste o doce “não-lugar” pré-natal e que tome consistência a sensação de um corpo-instrumento, a voz, por sua vez, se sujeitará à linguagem, em vista de uma outra liberdade. O simbólico vai invadir o imaginário. Pelo menos, subsiste a memória de um engodo fundamental, a marca de um antes, puro efeito de ausência sensorial, que cada grito, cada palavra pronunciada parece ilusoriamente poder preencher. Tocamos aqui, como penso, nas nascentes de toda poesia oral.

I A ORALIDADE POÉTICA

2 PRECISANDO

As noções ambíguas: folclore, poesia popular: o preconceito literário. — A voz e a escritura: poesia oral e poesia escrita. — Valores lingüísticos da voz. — Literariedade e estruturação. — As mídias. — A ilusão etnocêntrica.

Há um século e meio entregue a especialistas (etnólogos, sociólogos, folcloristas ou, em uma outra ótica, a lingüistas), o estudo dos fatos de cultura oral permitiu acumular um número considerável de observações — em si próprias pouco contestáveis —, bem como interpretações muitas vezes incompatíveis e, até mesmo, contraditórias. Pesquisas e polêmicas desenvolveram-se à margem do que é transmitido pelo ensino geral, sem que o grande público tivesse conhecimento, e, salvo exceções, com o desconhecimento ou o desdém dos que praticam a literatura. Este caráter confidencial deve-se tanto ao tecnicismo e à diversidade das doutrinas quanto à imprecisão do vocabulário empregado, que ganhou espessura com as estratificações sobrepostas pelo Romantismo, Positivismo e o que veio depois¹.

Assim é que, até o momento, o estudo em questão ainda não se libertou dos pressupostos implícitos nos termos *folclore* ou *cultura popular*: termos bastante vagos e que só podem ser aplicados, parcialmente, ao meu objeto de estudo se estiverem subordinados a uma definição de oralidade que os ultrapasse, ao englobá-los. Criado em

¹ Finnegan 1977, p. 30-46; Zumthor 1979.

1846 por W. J. Thomas, o termo *folklore*, de *folk*, “povo”, e *lore*, antiga palavra designando um “saber”, referia-se a um conjunto de costumes. Entretanto esse termo permitia a passagem para o inglês (e depois para o francês, que o adotou) das idéias de *Volksgeist*, daí *Volkspoesie*, *Volklied* (espírito, poesia, canção do povo), lançadas entre 1775 e 1815 por Herder e Grimm e que continuaram a ser utilizadas na Alemanha até aproximadamente 1870, embora modificadas ou falseadas pela idéia de *Naturpoesie*, de Grimm: “poesia de natureza”, anônima, tradicional, “simples”, “autêntica”, que, exaltada por alguns, ocupa posição subalterna, opondo-se, assim, aos produtos de uma cultura erudita.

Para nós, neste final do séc. XX, a palavra *folclore* se desdobrou, remetendo, por um lado, a um conceito muito vago, ao qual vários etnólogos negam qualquer valor científico e, por outro lado, a diversas práticas de recuperação dos regionalismos e de animação turística. Além disso, a compreensão do termo pelos estudiosos que o utilizam varia, segundo eles limitem o seu emprego a fatos da língua (como faziam Jakobson e Bogatyrev em um célebre ensaio), ou o façam abarcar toda espécie de comportamentos e atividades. Assim é que o Dicionário de Leach, em 1949, dava pelo menos trinta e três definições diferentes de *folclore*!²

Atualmente, a tendência dominante consiste em atribuir à palavra a acepção mais larga, na perspectiva sociológica de um “folclor-re-em-situação”, o qual é, em sua essência, um processo de comunicação³. Seja ou não objeto de tradição, esse é um caráter contingente, embora o fato folclórico se manifeste, na maioria das vezes, como repetitivo, e os seus componentes possam manter-se estáveis durante longos períodos.

Em geral, esses traços definidores aplicam-se a toda poesia oral, e a perspectiva metodológica dos folcloristas contemporâneos poderia servir para o seu estudo, na medida em que eles tentam superar a oposição “entre o que emerge e o que se reproduz, entre o atual, o realizável e o possível”⁴. Resta libertar-mo-nos de um postulado vinculado à própria idéia de *folclore*: postulado de uma diferença,

no tempo, no espaço ou nas configurações culturais, tão bem enraizado em nossos julgamentos, que classificamos como “folclorização” o movimento histórico através do qual uma estrutura social ou uma forma de discurso perde progressivamente sua função!

A mesma ambigüidade está presente no adjetivo *popular*, associado a termos como *cultura*, *literatura* ou, mais particularmente, *poesia* e *canção*. Remetendo a um critério aproximativo de pertença, essa palavra não conceitualiza nada: mais que uma qualidade, ela indica um ponto de vista, particularmente confuso no mundo em que vivemos. Quando eu a emprego, estou aludindo a um modo de transmissão do discurso cultural? a alguma permanência de traços arcaicos que, bem ou mal, refletiriam uma personalidade étnica? à classe dos depositários dessas tradições? a formas supostamente específicas de raciocínio, palavra ou conduta?⁵

Nenhuma dessas interpretações satisfaz plenamente. Entretanto, elas remetem, juntas, a uma realidade indubitável, ainda que vaga. Com efeito, na maioria das sociedades (atingido o estágio de evolução em que se constitui um Estado), constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Estas últimas exercem uma forte função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo; elas dão sentido e valor à vida cotidiana, o que não implica em sua identificação com as “tradições populares”, transformadas, atualmente, em objeto museológico. Essas tensões, cujas marcas se encontram na história ocidental desde a Antiguidade, ganharam tanta acuidade a partir do séc. XVIII que ocorreu, no plano dos conhecimentos, das mentalidades, do gosto, da arte de viver e das retóricas, um total divórcio entre a classe dirigente e as demais. Recentemente, P. Burke dedicou a tais questões um belo livro descrevendo a perda de rumo e o lento naufrágio das culturas européias entre os sécs. XVI e XIX: a idade do Livro⁶.

A história da poesia oral não poderia ignorar esse aspecto do real. Nada, porém, autoriza a estabelecer-se uma identificação entre *popular* e *oral*. Quando Montaigne falava de “poesia popular”, contentava-se em glosar “puramente natural” em oposição àquela que é “perfeita segundo a arte”; em 1854, o Boletim do “Comité da língua, da história

² Leach; Du Berger 1973, p. 18-65; Edmondson, p. 109-155; Jakobson 1973, p. 59-72.

³ Paredes-Baumann, p. 3-15; Paredes 1971, p. 21-52, 165-73; Doson, p. 7-45; Ben-Amos 1974, p. 295-7.

⁴ Hymes 193, p. 1.

⁵ Alatorre, p. XXI; Biglioni, p. 13-5.

⁶ Burke; Pujol-Labourie; Bouvier.

e das artes da França” evocava uma poesia anônima e nascida espontaneamente no seio das massas, “à exceção das obras de autor conhecido adotadas pelo povo que delas se apropriou”⁷. Deixemos de lado a conotação marcadamente social: ela nos reporta ao preconceito folclorizante. Para tornar clara a terminologia, R. Menendez Pidal propunha uma distinção baseada no modo de difusão: definia como “poesia popular”, composições recentes difundidas entre um público bastante amplo, durante um período mais ou menos breve, no qual sua forma permanece quase imutável, em oposição à “poesia tradicional”, por ele considerada como peças não apenas recebidas, mas coletivamente assimiladas por um vasto público, em uma ação de recriação e de variação contínua e prolongada⁸.

Ainda assim, o estudioso espanhol considerava apenas uma poesia cantada, atribuindo-lhe implicitamente uma classe à parte que, desde o séc. XV, as *Artes de segunda retórica* francesas haviam identificado com o nome de “rima rural”. Efetivamente, a canção constitui o subgrupo da “poesia popular” mais fácil de ser reconhecido. Basta, porém, querer delimitá-lo, para que seus critérios se esquivem. O mais freqüentemente invocado é o anonimato; alguns o consideram de modo dinâmico: uma canção torna-se “popular” quando se perde a lembrança de sua origem. Desse modo, seria conveniente distinguir vários graus de “popularidade”. Com relação aos festivais modernos, concluiu-se que uma canção é “popular” quando o público a repete em coro; ou, no caso dos cantos de contestação, quando a intensidade da participação demonstra uma adesão profunda à mensagem comunicada. Davenson, em seu belo livro sobre a canção francesa tradicional, adota a postura do observador: só há canção “popular” porque existem letrados que, ao tempo em que a sentem como alheia, com ela se preocupam ou por ela se interessam. Eis por que sua noção não remete a nenhuma realidade delimitável, nem sua extensão cessa de se modificar no decorrer do tempo⁹.

Hoje, muitos pesquisadores mostram-se insatisfeitos com essas distinções. No continente americano, o mal-estar se manifesta na

opinião que parece prevalecer há alguns anos: no interior de uma mesma classe de texto (apesar de não definida como tal), será “folclórico” o que for objeto de tradição oral; “popular”, de difusão mecânica. Em outros lugares, a “literatura oral” será tomada como uma subclasse da “popular”, enquanto que alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão (despreocupados com essa petição de princípio!) o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral!¹⁰

O elemento perturbador em tais discussões decorre do recurso, implícito ou declarado, que nelas se faz a uma oposição não pertinente neste caso: a que separa o “literário” do não-literário ou o que é designado com algum outro termo, seja ele sociológico ou estético; e, neste caso, eu percebo o *literário* vibrante das conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas. Até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda literatura não europeia era relegada ao folclore. Inversamente, a descoberta, no decorrer do séc. XIX, do folclore e do que se denominou, com um termo revelador, de “literaturas orais”, foi feita mais ou menos contra a Instituição, exatamente quando a Literatura se empenhava em investigar sua própria identidade, buscando auxílio na filosofia, na história e na lingüística e assentava irrecusavelmente um “absoluto literário”.

É impossível não se levar em consideração tais antecedentes, embora nada, nas múltiplas formas de poesia oral que podem ser observadas atualmente no mundo, permita fazer-lhe o esboço de uma definição, a partir da noção de literatura. Na Europa e na América do Norte, são muitos os textos hoje folclóricos, de origem literária comprovada e cuja transmissão se opera, tanto pela escrita, quanto pela voz. Em 1909, Hoffmann de Fallersleben avaliou dez mil canções populares alemães, dentre as quais sete mil e setecentos tinham origem literária comprovada. Situação comparável na Rússia e na França¹¹. “Literatura” ou não?

Mais próximos de nós, quantos poemas na Paris dos anos cinqüenta, escritos e editados “literariamente”, musicados posteriormente, tornaram-se canções na consciência e no uso coletivos? Por sua vez, o ensino primário não transformou, para as crianças francesas de mi-

⁷ *Essais*, I p. 54, ed. A. Thibaudet, Pléiade, p. 350; Laforte 1976, p. 2; Roy 1981, p. 286-7.

⁸ Menendez Pidal 1968, I. p. 45-7; Finnegan 1976, p. 82.

⁹ Wurm, p. 65; Clouzet 1975, p. 24; Davenson, p. 22-7.

¹⁰ Dorson, p. 2-5; Dundes, p. 13; Mouralis p. 37-9; Finnegan 1977, p. 233 e 1976, p. 41-7; Coffin-Cohen, p. XIII-XIV.

¹¹ Laforte 1976, p. 114-5, 165-74; Warner, p. 101; Davenson, p. 45, 66, 265-6.

nha geração, algumas fábulas de La Fontaine em poesia oral por excelência? *Le Vieux Chalet*, tipo da ladainha popular bem viva, foi escrita nos anos trinta por Joseph Bovet, o que não impediu um jornalista de citá-la a H. Davenson como sendo uma “velha canção do séc. XV”. Isso não é novidade: desde o séc. XIV, a classe popular florentina cantava versos da *Divina Comédia* e, ainda no séc. XVIII, os gondoleiros venezianos cantavam oitavas de Tasso.

De modo inverso, quantos poemas e contos literários serviram-se de uma tradição popular? Davenson estudou o percurso de várias canções francesas, que ia do literário ao popular, depois, mais uma vez, ao literário. A tradição dos *Natais*, tão rica em toda a Europa do séc. XV ao XIX, comprova a imbricação indestrinçável do “literário” e do “não-literário”, misturada com o oral e o escrito¹². As primeiras coleções de canções “populares” foram, nos séc. XV e XVI, constituídas por amadores letrados, sendo lícito supor que eles impuseram a esse material alguma marca literária, recuperada mais tarde pela tradição provinciana. Daí as teorias extremistas que, após o alemão J. Meier, reinaram no ensino universitário durante os primeiros trinta anos do nosso século: toda a arte popular não passa de “cultura naufragada”.

Essas caracterizações sumárias, tentativas de classificação desprovidas de valor interpretativo, pressupõem haver no etnólogo, no folclorista ou no historiador da literatura, a convicção de que a poesia oral, para eles, é uma *outra coisa*, enquanto que a escrita lhes é *própria*: outra no tempo ou espaço, para o etnólogo; outra, qualitativamente, para o sociólogo do folclore urbano. O traço comum que, em uma certa medida e em certos casos, justifica que se juntem os qualificativos de oral e popular, permanece, em contrapartida, curiosamente oculto. De fato, o conjunto de discursos mais ou menos ficcionais destinados ao consumo público (isto é, “literários” no sentido amplo e sociológico) pode se caracterizar de acordo com a distância que separa o produtor de texto do seu consumidor. Esta distância (cuja importância é assinalada por Zolkiewsky, na tipologia das culturas¹³) varia em função de vários parâmetros: dimensão da distância espacial e temporal entre os interessados; complexida-

¹² Davenson, p. 52-54; Poueigh, p. 248-52.

¹³ Zolkiewsky, p. 14.

de dos meios de transmissão; investimento econômico exigido. É evidente que as baladas transmitidas ainda hoje nos Balcãs pelos cantores camponeses se situam, nessa escala, muito mais perto do folhetim do que este último em relação à literatura elitizante de vanguarda.

Mas não se poderia fundar uma poética apenas em considerações desse gênero. Ao invés de partir da premissa de que é difícil para o estudioso não senti-la efetivamente como *outra*, vamos partir de formas de oralidade que sejam incontestavelmente nossas — as que o disco ou o rádio veiculam, por exemplo — a fim de induzir alguns princípios de análise utilizáveis (por meio de várias transformações) no estudo de todos os fatos de poesia oral, até os menos usuais.

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser freqüente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a idéia subjacente — mas gratuita — de que elas veiculam estereótipos “primitivos”¹⁴.

No limiar de tal estudo, não se pode ser parcimonioso num questionamento de ordem epistemológica. Desde agora existem, dispersos, os fundamentos de uma metodologia adaptada ao que a transmissão oral da poesia tem de incomparável. Somente a intenção explícita, intransigente e calorosa os consolidaria, ao reuni-los, recusando a frieza universitária, efeito da escrita, e que por sua vez a engendra. O termo *escrita*, por certo, no uso que, há um quarto de século, dele fez certa fenomenologia, é equívoco. A escrita não é óbvia. Mas e quanto à voz, é ela um dom? Não seria o caso de retomar o debate iniciado, faz quinze anos, por J. Derrida, e mudar seus termos em benefício de uma Voz original?¹⁵ Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma “arqui-escritura”;

¹⁴ Ong 1967, p. 19-20; Finnegan 1977, p. 23-4.

¹⁵ Derrida 1967 b, p. 102-3, e 1967 a, p. 296-7, 302-4.

mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória, e só a ela. Como lugar e meio de articulação dos fonemas, a voz portadora de linguagem — em uma tradição de pensamento que a considera e a valoriza por essa única função — nada mais é que “disfarce de uma escritura primeira”: assim, durante três milênios, o Ocidente “ouviu falar” na substância fônica. Entretanto, o que me faz insistir neste assunto é, sobretudo, a função extensa da vocalidade humana, de quem a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única, nem talvez a mais vital: eu reconheço o exercício de sua força fisiológica, sua faculdade de produzir a fonia, a ação de organizar essa substância. O *phôné* não se une imediatamente ao sentido, mas lhe prepara o meio em que ele se afirmará; como tal, contrariamente à opinião de Aristóteles no *De interpretatione*, ele não produz símbolos. Nesta perspectiva, em que oralidade significa vocalidade, todo logocentrismo se desfaz.

Resulta que, neste final do séc. XX, nossa oralidade não possui mais o mesmo regime dos nossos antepassados. Viviam eles no grande silêncio milenar, em que a voz ressoava como sobre uma matéria: o mundo visível em sua volta repetia-lhes o eco. Estamos submersos em ruídos que não podemos colher, e a nossa voz tem dificuldades em conquistar seu espaço acústico; mas basta-nos um equipamento ao alcance de todos os bolsos, para recuperá-la e transportá-la em uma valise.

Ela não deixa de ser por isso uma voz. Mas em que, e até onde, modificada pela *médiat*? (estou afrancesando o termo *mass media*, a fim de limitá-lo à designação daqueles que recorrem ao audiovisual, com exceção de qualquer meio de imprensa). A nova oralidade, mediatizada, não difere da antiga, a não ser por algumas de suas modalidades. Para além dos séculos do livro, a invenção (com que o homem sonhou durante séculos e que realizou por volta de 1850) das máquinas de gravar e reproduzir a voz lhe restitui uma autoridade que ela tinha perdido quase inteiramente, assim como direitos que haviam caído em desuso¹⁶. É evidente que o fato de ter tido seu caminho desviado pela quinquilharia industrial modificou suas condições de ação e a esfera de aplicação de seus direitos. Sua auto-

ridade se afirma, também, na mesma proporção. Comprometida com o aparato tecnológico, ela se beneficia de seu status de poder. Nada ainda, em quinze anos, feriu, nesse ponto, a tese otimista de W. Ong. As mídias restituíram, à língua das mensagens que transmitem, sua plena função impressiva através da qual o discurso critica, ordena ou proíbe, oprime com todo seu peso a intenção do outro, a sua própria situação, para ativar nele as molas de uma ação.

O termo *mídia* designa várias maquinarias de efeitos distintos, conforme elas operem, por um lado, apenas no espaço da voz ou em sua dupla dimensão espacial e temporal ou, por outro, se dirijam apenas à audição ou à sensorialidade audiovisual. Não vou considerar as primeiras (como o microfone), pois estudarei os efeitos sonoros no cap. XIII. Quanto àquelas que permitem a manipulação do tempo, nisto assemelham-se ao livro, embora a gravação do disco ou a impressão da fita magnética não tenha nada do que define, perceptível e semioticamente, uma escritura. Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma tradição erudita escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção; somente a indústria assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão. Tanto servilismo limita (quando não elimina) a espontaneidade da voz. A socialidade que, no cotidiano da existência, alimenta a voz viva, transmuta-se em hipersocialidade circulando nas redes de telecomunicação, constitutivas de um novo vínculo coletivo: socialidade de síntese, agindo sobre elementos separados e fragmentados dos grupos estruturados tradicionais.

A mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística. A sofisticação dos instrumentos e o peso do

¹⁶ Chopin, p. 13-31; Ong 1967, p. 87-110; Burgelin, p. 265-70; Charles, p. 63-75.

investimento financeiro que eles exigem são determinantes nesse distanciamento¹⁷. Quanto à mensagem, na condição de objeto, ela se fabrica, se expede, se vende, se compra, idêntica em toda parte. Entretanto, não é um objeto o que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância — a audição — e, quanto ao cinema e à televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral.

Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros. Provisoriamente a situação é esta. Já o surgimento de aparelhagens telemáticas, destruindo as distâncias, brincando com o espaço sem aplainá-lo e concretizando o objeto — videocassete ou sistemas de vídeo —, fornece ao otimista razões para que ele entreveja, no seu horizonte presente, novos processos de percepção, de seleção, de inserção e de integração, ao fim dos quais se reencontrariam, ao mesmo tempo, o peso de uma presença não “diferida” e a plenitude imediata de uma voz.

E não é justamente essa esperança — por mais confusa e enganadora que seja — que, em nossos dias e em toda parte, leva os semi-analfabetos, expulsos da oralidade primária vazia de conteúdo, maltratados pelas forças escritas, a comprar um transistor ao invés de fazer uma assinatura de jornal? Que leva, em nossas cidades ensurdecidas, alguns inadaptados munidos de fones de ouvido a caminhar solitários entre suas vozes? Que leva os Inuit do extremo norte canadense a se intoxicarem com audições radiofônicas que desde já, na comunidade, assumem o papel tradicionalmente atribuído às narrativas míticas?¹⁸

Em uma grande parte do terceiro mundo, a raridade dos aparelhos de rádio e televisão lhes confere uma aparente veracidade para nós inexistente. Ela coloca o ouvinte-espectador num estado de receptividade mais ativa, solicita mais a sua imaginação e a força de seu desejo, fascina ou perturba. No vilarejo, no bairro, as pessoas se

reúnem, em grupos, em volta do televisor — propriedade de algum privilegiado —, como se fazia antigamente na casa de um letrado local para ouvi-lo ler um livro.

Desta maneira, em vez de dispersar a coletividade (acusação de que é as vezes vítima) a mídia, pelo menos num primeiro tempo, agrega. Não faz muito tempo, em nossos campos, nos subúrbios de nossas cidades, assistíamos juntos, ritualmente, à televisão do boteco: hoje em dia todo o mundo a tem em casa, perdeu-se tal comunidade.

Entretanto, contrariamente a uma opinião difundida, o público das mídias não constitui uma massa indiferenciada, pois exerce, mais do que em geral se admite, a sua liberdade de escolha. Ele aceita facilmente o que lhe é oferecido e, sem maior resistência, forma seus hábitos. Mas, repentinamente, tudo pode desabar. Globalmente, as mídias impulsionam para o convencional, regenerando assim, paradoxalmente, um tradicionalismo que era atribuído às sociedades arcaicas. O homem ao qual elas se dirigem não é, fundamentalmente, diferente de seus longínquos antepassados, mesmo se ele está especificado por tudo que constitui a monotonia, a mediocridade e estreiteza de espírito das sociedades contemporâneas, ao tempo em que elas lançam a si próprias o gigantesco desafio.

Eis por que podemos pensar que uma verdadeira integração das mídias só se produzirá ao cabo de um esforço crítico amplamente fundado na cultura tradicional, transmitida pela escritura e mantida de modo privilegiado no meio urbano. Se existe crise ou mal-estar, a solução para ambos não se encontra na volta a nenhum estado anterior e puro, mas no reconhecimento e na superação de tudo o que até então nos atingiu. As vozes que estão mais presentes e que ressoarão amanhã são as que terão permeado toda a espessura da escritura.

Concretamente não há oralidade em si mesma, mas múltiplas estruturas de manifestações simultâneas, que, cada uma na ordem que lhe é própria, chegaram a graus muito desiguais de desenvolvimento. Entretanto o seu substrato comum permanece (Vico foi o primeiro a ter essa intuição) sempre perceptível. Ele se deve à especificidade lingüística de toda comunicação vocal. Esta comporta, com efeito, na sua própria condição vocal, pelo menos por parte de dois sujeitos — locutor e ouvinte —, o mesmo, mas não idêntico, investimento de energia psíquica, de valores míticos, de “sociabi-

¹⁷ Cazeneuve, p. 142-51.

¹⁸ Testemunho de C. Y. Charron, em novembro de 1978.

lidade" e de linguagem. Tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro. Efetivamente, falar implica numa audição (mesmo se alguma circunstância a impede), atuação dupla em que interlocutores ratificam, em comum, pressupostos fundamentados em um entendimento, em geral tácito, mas sempre (no centro de um mesmo meio cultural) ativo¹⁹.

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizamentos de registro, as mudanças de discurso (da afirmação ao rogo, da narração à interrogação) asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular. Uma ruptura se produz na argumentação, uma lacuna, na série de fatos representados, uma desconexão, nas relações entre a sua fala e a situação ambiente? Surge uma questão que provoca, desvia (mesmo por ironia) o fio desta palavra²⁰. Movimentos laterais da linguagem, ambigüidades participantes da construção progressiva do discurso, impossibilidade de manter-se no nível do literal, abertura constante para as ressonâncias analógicas. Somente a linguagem oral menos influenciada pela escritura engendra os maravilhosos monstros absurdos, esta poesia selvagem que são os trocadilhos e as "etimologias populares": a *herbe sainte* por *absinthe*, a *lampo* por *l'ampoule*.

Daí decorre um efeito moral: a impressão, no ouvinte, de uma fidelidade menos contestável do que na comunicação escrita ou diferenciada, de uma veracidade mais provável e mais persuasiva. Esta é a razão pela qual, sem dúvida, o testemunho judicial, a absolvição, a condenação, são pronunciados de viva voz. Mais do que qualquer outra forma de contato, a palavra torna clara, nos indivíduos que

¹⁹ Heidegger p. 36, 164; Lyotard, p. 34; Grice, p. 59-64, 71-2; Bernard 1980 p. 62; Vasse 1980, p. 63.

²⁰ Flahault 1979; Récamati 1979 b, p. 95-6; Kerbrat-Orecchioni, p. 18-33.

ela confronta, a sua condição de sujeitos: seu "lugar", no sentido em que F. Flahault a entende, resultante ao mesmo tempo das determinações do sistema de que depende e de um engajamento desiderativo²¹.

Toda comunicação oral, como obra da voz, palavra assim proferida por quem detém o direito ou se lhe atribui, estabelece um ato de autoridade: ato único, nunca reiterável identicamente. Ela confere um Nome na medida em que o que é dito nomeia o ato feito, dizendo-o. A emergência de um sentido é acompanhada por um jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor²². Nestes pontos concentrou-se uma longa série de pesquisas desde 1945, na América, e 20 anos mais tarde, na Europa: análise dos "atos de fala", ou dos elementos não-lingüísticos da expressão, "quinésica", "proxêmica"; a "lingüística do discurso" francesa ou, em relação aos textos literários, a "estética da recepção" alemã.

Esta é razão pela qual, no decorrer deste livro, articularei a minha reflexão sobre a idéia de *performance*, tomando este termo na sua acepção anglo-saxônica, termo chave ao qual voltarei sempre como à pedra de toque. A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios lingüísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis²³. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou "fática" realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido.

A performance constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas. Enumero cinco delas, que são as fases, por assim dizer, da existência do poema:

1. produção,

Ong 1967, p. 217-8; Flahault 1978, p. 138-51.

Hall; Searle; Austin, p. 99-131; Certeau, p. 62-63; Lindenveld; Warning 1975; Berthet, p. 142-6; Guiraut, p. 92-108; Kerbrat-Orecchioni, p. 185-9; números especiais 42 e 44 de *Langue française*, e 39 de *Poétique* (todos os três de 1979).

Saraiva, p. 3-4; Fédry 1977 b, p. 587.

2. transmissão,
3. recepção,
4. conservação,
5. (em geral) repetição.

A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3.

Em toda sociedade que possui uma escrita, cada uma destas cinco operações se realiza, seja pela via sensorial *oral-auditiva* (segundo a expressão de W. Ong, remetendo igualmente à voz e à audição), seja por intermédio de uma inscrição, exposta à percepção visual. A combinação destes fatores fornece teoricamente dez possibilidades. As operações 1, 2, 3 e 5 são orais-auditivas (e portanto 4, puramente memorial)? Falar-se-á de oralidade perfeita, e 5 se situará provavelmente numa tradição bastante estável. As mesmas operações comportam inscrição (e portanto 4, biblioteca ou arquivo)? Tere-mos um processo perfeito de escritura.

Uma poética da oralidade não leva em consideração este processo. Ficam as outras nove possibilidades! No decorrer deste livro, considerarei como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido. As variações das outras operações modulam esta oralidade fundamental.

Esta — relativa — simplificação dos dados do problema tem como justificativa metodológica uma de suas conseqüências: ela permite efetivamente estabelecer uma diferenciação, como a história dos fatos incita a fazer, entre *transmissão* oral da poesia (no que diz respeito às operações 2 e 3) e *tradição* oral (referente a 1, 4 e 5).

A comunicação vocal desempenha, no grupo social, uma função exteriorizadora. Globalmente, ela permite que se escute o discurso, seja ele grave ou fútil, que uma sociedade pronuncia sobre si mesma a fim de assegurar sua perpetuação, e do qual a poesia oral é apenas um dos modos. Oralidade difusa e coletiva, ela torna evidente o que P. Maranda denomina um “infra-discurso popular”²⁴. Aquém das atividades cujo desdobramento nos constitui como corpo social, nossas vozes ressoam, em ondas próximas ou longínquas, como um ruído de fundo, um perpétuo estímulo sonoro, sem o qual o medo nos paralisaria.

Daí o desdobramento que M. Jousse já assinalava, antes de J. Dournes, quando distinguia, na prática vocal, o falado — todo

enunciado proferido pela boca —, e o oral — enunciado formalizado de modo específico²⁵. Socialmente, a voz realiza, com efeito, duas oralidades: uma, fundada na experiência imediata de cada um; a outra, sobre um conhecimento mediatizado, pelo menos em parte, por uma tradição: dupla polarização... que permeia também a poesia oral.

Parece que uma idéia de eterno retorno se atém socialmente à palavra: é o que o me apraz chamar de afirmação e união e eu desejo que este prazer — tendência reprimida em vão em nossas sociedades — retorne. O conhecimento ao qual eu dou forma ao falar e de que, pela via do ouvido, você se apodera, se inscreve num modelo ao qual ele faz referência: ele é reconhecimento. Ele se predispõe a dar justificativas habituais e se desenvolve em uma trama de crenças, de hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo, qualquer que seja ele.

O discurso de comunicação representa, assim, o contrário do discurso científico descrito por J.-F. Lyotard²⁶. Marcadamente conotativo, ligado a todos os jogos de linguagem cuja combinação forma o vínculo social, ele deve sua legitimidade e sua força persuasiva muito mais ao testemunho que constitui, do que ao que expõe, de modo que o critério de verdade desaparece em benefício de um outro muito mais fluido: a comunicação é memória dócil, flexível, maleável, nômade e (graças à presença dos corpos) globalizadora.

Nos anos 20 de nosso século, uma primeira percepção destes valores permitiu à etnolingüística, então uma disciplina nova, à etnologia, à própria exégesis (intrigada com o texto dos salmos ou com a constituição do evangelho) definir, sob o impulso de Marcel Jousse, várias particularidades antropológicas dos “gêneros literários orais”: primazia do ritmo, subordinação do oratório ao respiratório, da representação à ação, do conceito à atitude, do movimento da idéia ao do corpo... Os trabalhos dos helenistas até Havelock e Vernant, enriquecendo estas observações, estimularam a sua teorização. Suas pesquisas, bem como as de Parry e de Lord, tiveram o grande mérito de atribuir um sentido à expressão até então vazia de *literatura oral*; elas demonstravam que os termos “voz” e “escritura” não são homólogos e que as diferenças entre eles enumeradas são irregularmente pertinentes. A oralidade não se define por sub-

²⁴ Maranda 1978, p. 293-4.

²⁵ Dournes 1976, p. 172-80.

²⁶ Lyotard, p. 45-9; Rosolato 1969, p. 288-9.

tração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela.

Não me envolverei (já o fiz antes²⁷) numa discussão sobre as teorias elaboradas nestas bases, em consequência do livro ruidoso e prematuro publicado em 1962 por Mc Luhan. Por sua vez, W. Ong, retomando em uma série de obras as grandes linhas da tese do mestre canadense, introduziu certos matizes que lhe conferiram profundidade: recomendo especialmente seu livro de 1967.

Conhecemos o princípio inicial: uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído pelo *medium* que o transmite. Logo, a introdução da escrita numa sociedade corresponde a uma mutação profunda de ordem mental, econômica e institucional. Segunda ruptura, menos observada, na passagem da escrita manuscrita à impressa; terceira, com a difusão das mídias. Assim, na perspectiva Mc Luhaniana, da oralidade à escrita se opõem globalmente dois tipos de civilização. Em um universo de oralidade, o homem, diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência da história; ele concebe o tempo segundo esquemas circulares, e o espaço (a despeito do seu enraizamento), como a dimensão de um nomadismo; as normas coletivas regem imperiosamente os seus comportamentos. Em compensação, o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia...

É nessa perspectiva que situo meu livro, fazendo, contudo, ao longo das páginas, numerosas correções às propostas sustentadas pelos autores que a definiram. Com efeito, apesar da aparente exatidão das premissas e da verossimilhança geral da doutrina, muitas questões permanecem abertas. As respostas que lhes foram dadas há alguns anos tendem a manter a dicotomia Oralidade / Escrita apenas a um nível muito elevado de generalidade. Ao nível dos fatos e na seqüência da história, estes termos aparecem como os extremos de uma série contínua²⁸. Certamente, alguns desses traços que as opõem são incompatíveis e até mesmo contrários (como o

recurso à visão em um caso, e ao ouvido, em outro); mas a maioria são somente traços de grau, a diferença consistindo, de modo muito variável, em uma variação de mais ou de menos (assim, no que concerne aos limites espaço-temporais da mensagem).

Por mais atenuadas que estejam na prática, estas oposições permanecem ainda assim com caráter mais categorizante do que histórico: em cada época, coexistem e colaboram homens da oralidade e homens da escrita. Dizem que certas sociedades ignoram qualquer forma de escrita. Mas o que é a "escrita"? Megalitos, marcas de propriedade, máscaras africanas, tatuagens e tudo o que amealharia um inventário de símbolos e de emblemas sociais: isto se encaixa nesta definição?

Portanto, apenas no plano de uma tipologia abstrata — própria, parece-me, para esclarecer certos fatos medianos e equívocos — é que proponho reduzir a extrema diversidade das situações possíveis a quatro espécies ideais:

— uma oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contacto com a "escrita": esta última palavra, eu a entendo como todo sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua;

— uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura *escrita* (no sentido de "possuindo uma escrita"); a oralidade segunda, de uma cultura *letrada* (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita);

— finalmente uma oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço.

Na continuação deste livro e a cada capítulo, considerarei fatos tirados de diversos contextos: poesia funcionando em oralidade primária, em oralidade mista ou segunda e em oralidade mediatizada. As particularidades desta última apresentam, em relação às outras, uma evidência às vezes enganadora, mas sua definição não causa problema. Em contrapartida, as três primeiras têm tendência a se confundir aos olhos do observador, não em teoria, é certo, mas his-

²⁷ Zumthor 1982 b.

²⁸ Cazeneuve, p. 50, 57-62, 89, 138; Finnegan 1977, p. 254-9, 272; Lohisse, p. 89-90; Goody 1979, p. 85-8.

toricamente e na prática. As classes assim diferenciadas nunca são, com efeito, inteiramente homogêneas. A oralidade pura só desabrochou nas comunidades arcaicas há muito desaparecidas; os seus restos “fossilizados” que os etnólogos descobrem, aqui e ali, valem apenas como testemunhos parciais e problemáticos. A oralidade mista e segunda se fazem multiplicar em tantas variações quantos os graus existentes na difusão e no uso da escrita: uma infinidade. Quanto à oralidade mediatizada, na situação atual e, talvez, provisória, ela coexiste com a terceira, a segunda e mesmo, em algumas regiões afastadas, com a primeira espécie...

Idealmente, a oralidade pura define uma civilização da voz viva, em que esta constitui um dinamismo fundador simultaneamente preservador dos valores de palavra e criador das formas de discursos próprios para manter a coesão social e moral do grupo. Função trans-histórica, no sentido que atua independentemente das mudanças ocorridas nas estruturas sócio-políticas, nos costumes e modos de sensibilidade, engajada num processo incessante, embora às vezes muito lento, de em-culturação, de aculturação, e de re-em-culturação. As formas poéticas produzidas nas fases sucessivas desta história se distinguem globalmente de qualquer poesia escrita, pelo fato de não oferecerem nem aos críticos ulteriores, nem aos historiadores, muito menos a seu público, documentos manipuláveis e passíveis de serem inscritos em uma cronologia, no sentido em que entendemos esta palavra; pelo fato de rejeitarem qualquer fixação em nomenclaturas e em quadros sinópticos — que, como sabemos, constituíram o primeiro uso da escrita.

No próprio momento em que se cria e se expande, a oralidade “pura” subsiste e pode continuar a evoluir, no seio de um universo transformado, dentre os elementos do que se nomeou uma *arqueocivilização*, preenchendo seus vazios. Os problemas lingüísticos interferem às vezes para complicar ainda mais estas relações. Numa comunidade em que convivem língua nacional escrita e línguas locais que permaneceram ou voltaram a ser orais, ocorrem inúmeras tensões entre uma literatura nacional escrita, uma poesia oral de dialetos e os esforços ligados a movimentos regionalistas para criar-se uma variedade literária do idioma local. Na França, o exemplo do provençal (*langue d’oc*) comprova, há mais de um século, a seriedade das escolhas que se impõem, então, aos letrados implicados no processo entre os valores da voz viva e os da escrita. De modo mais

dramático, em vastas regiões do terceiro mundo, esta situação é hoje geral²⁹.

O registro escrito de narrativas ou poemas até então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela. Um desdobramento ocorre: doravante tem-se um texto de referência, apto a gerar uma literatura; e, às vezes sem contato com ele, a série contínua das versões orais que se sucedem no tempo. Em 1835, quando Elias Lönnrot publicou, sob a forma cíclica do *Kalevala*, um conjunto de cantos épicos finlandeses, a tradição oral continuou tão plenamente que, quinze anos depois, um “novo *Kalevala*” duplicava o volume do primeiro! Poderíamos ainda citar as *bylinas* russas, as baladas do norte da Inglaterra do séc. XIX, o *Romancero* espanhol a partir do séc. XVI.

A África contemporânea oferece o exemplo notável do ciclo de Shaka. Este guerreiro do início do séc. XIX, fundador do império zulu, tornou-se, ainda vivo, o herói de canções líricas ou épicas cuja tradição oral continua até nossos dias. Em 1925, Thomas Mofolo, um Basuto alfabetizado, extraiu de alguns destes cantos a matéria de um romance, primeiro texto literário escrito em sua língua. Daí provém uma tradição, em sotho, em zulu, em inglês, incessantemente reanimada pelo contacto com a poesia oral, enquanto que, após as independências, a figura de Shaka ganhava, como mito literário que carrega todo o patético do destino africano, terras longínquas: da Zâmbia ao Congo, à Guiné, ao Senegal, ao Mali. E a maioria das obras que, em inglês ou francês, lhe foram consagradas desde 1956 revestem a forma dramática... ou seja, a mais próxima da pura oralidade!³⁰

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos lingüísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita. Isto não implica necessariamente um contato com a poesia escrita, embora em um prazo mais ou menos longo este contato possa ocorrer. Nesta situação de coexistência, classificaremos preferencialmente os fatos conforme o ponto de impacto da escrita sobre a comunicação poética oral se situe na produção, na conservação, ou na repetição do poema.

²⁹ Zumthor 1982 a.

³⁰ Burness.

Daí os múltiplos aspectos de que estas interferências se revestem, propícios a induzir o crítico ao erro. Com efeito, cada vez que, em uma de suas partes, a comunicação poética passa de um registro a outro, aí se produz uma mutação que é radical, mas raramente perceptível a nível lingüístico. Um poema composto por escrito, mas “performatizado” oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma³¹. Acontece que a mutação permanece virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada. Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados.

Com isso se coloca a questão fundamental: a noção de “literariedade” se aplica à poesia oral? 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. Muitas vezes alguns sinais o balizam ou o acompanham, revelando sua natureza figurativa: é o caso do canto em relação ao texto da canção.

Mas o modo de recepção e de inserção social do texto não são os únicos aspectos em questão. É improvável que se possa rejeitar, de modo puro e simples, a idéia de uma oposição sem dúvida funcional (e de qualquer forma heurística) entre os discursos que recorrem a códigos e aqueles que produzem fantasmas; ou, para retomar (sem dar-lhes demasiada importância) os termos aos quais recorri em muitas das minhas obras anteriores, entre “documento” (discurso não-marcado) e “monumento” (discurso marcado, texto). Certamente convém relativizar essa oposição, sujeitá-la a incessantes redefinições: ela fixa simplesmente os termos extremos entre os quais se

estende uma vasta gama de exemplos “impuros”³². Nessa condição, ela atravessa ao mesmo tempo a oralidade e a escrita e aí produz os mesmos efeitos. Esquemmatizando, eu representaria assim seus componentes:

1. *Base*

a) estruturas primárias “naturais” (órgãos vocais, mãos, suportes da escrita);

b) estruturas primárias “culturais” (língua como tal); daí manifestação discursiva de base: *documento*.

2. *Nível poético*, definido por uma *estruturação segunda* — intencional e resultante de um trabalho — de elementos já organizados em estruturas primárias, a saber:

a) *estruturação textual*, tendo por objeto a língua, e (necessariamente)

b) *estruturação modal*: gráfica (tendendo para o desenho) quando se trata da escrita; *vocal* (tendendo para o canto) tratando-se de oralidade; daí a manifestação discursiva “poética”: *monumento*.

A parte das estruturas *textual* e *modal* na constituição do monumento difere sensivelmente na poesia escrita e na oral. O *textual* domina o escrito; o *modal*, as artes da voz. Em último caso, um monumento oral seria concebível, inteiramente *modalizado* mas nunca *textualizado*. Entretanto duvido já ter encontrado um exemplo desse tipo.

O texto poético oral, na medida em que engaja um corpo pela voz que o leva, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise. Esta o dissociaria de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real; da tradição que, talvez, explícita ou implicitamente, ele reivindique; e, finalmente, das circunstâncias nas quais ele se faz ouvir. Muito mais que o texto escrito se atém às técnicas manuais ou mecânicas da grafia, o texto oral se atém, por isso, às condições e aos traços lingüísticos que determinam toda comunicação oral.

A emissão da voz se situa fora do tempo: quero dizer com isto que o tempo não constitui (a não ser em alguns casos particulares, codificados como oratórios) um fator pertinente da comunicação. Na medida em que a mensagem poética, para se integrar na consciência cultural do grupo, deve recorrer à memória coletiva, ela o faz em virtude de sua oralidade, de modo imediato: esta é a razão

³¹ Finnegan 1977, p. 160-2 e 1978, p. 359; Tedlock 1977, p. 507.

³² Lotman-Piatigorsky, p. 206-7; Voigt 1969; Milner 1982, p. 283-4.

pela qual as sociedades desprovidas de escrita são estreitamente “tradicionais”.

Em princípio, aliás, sempre de fato, a mensagem oral se oferece a uma audição pública; a escritura, pelo contrário, se oferece a uma percepção solitária. Entretanto a oralidade só funciona no meio de um grupo sócio-cultural limitado: a necessidade de comunicação que a distende não visa espontaneamente à universalidade... enquanto a escrita, atomizada entre tantos leitores individuais, encurralada na abstração, só se movimenta sem esforço a nível do geral, ou melhor, do universal.

A oralidade interioriza, assim, a memória, do mesmo modo que a espacializa: a voz se estende num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, aumentada ou não por meios mecânicos, que ela não pode ultrapassar. A escrita evidentemente é também espacial, mas de uma outra maneira. Seu espaço é a superfície de um texto: geometria sem espessura, dimensão pura (exceto nos jogos tipográficos de certos poetas), enquanto a repetitividade indefinida da mensagem, em sua identidade intangível, lhe dá a garantia de vencer o tempo. O resultado é maneabilidade perfeita do texto: eu o leio, releio, divido, junto, desço ou subo à vontade o seu percurso. Ele se apresenta, na pedra ou na folha de papel, como um todo e é assim perceptível. Quaisquer que sejam as falhas, as dissimulações (literariamente, os mascaramentos) que a mensagem comporte, uma percepção global torna-se desse modo possível: em tendência, sintética, logo abstrata.

Por outro lado, a mensagem transmitida pela boca é compreendida na medida em que se desenvolve concreta e progressivamente³³. Só uma extrema brevidade permitiria uma compreensão global. O ouvinte atravessa o discurso que lhe é dirigido, descobrindo como unidade apenas o que sua memória dele registra, unidade sempre mais ou menos aleatória... ou mesmo enganadora, quando o locutor esquece de deixar pistas para as suas palavras.

Convém ainda não tirar, desta comparação, conclusões tão claramente contrastivas. Uma dicotomia nunca constitui uma explicação; não há “grande partilha”, como expressa J. Goody, e a prática das oposições binárias resulta, na maioria das vezes, em derrisórias

³³ Gossman, p. 765-7; Kerbrat-Orecchioni, p. 171-2; Chasca, p. 59-63.

reduções idealistas. A idéia de descontinuidade só tem valor se integrada num movimento dialético. Tudo é histórico, logo variável, projetado em gamas, em espectros cujos extremos, que servem para defini-los, são apenas seres de razão³⁴. A distância que, necessariamente, separa e distingue o observador do objeto observado basta para falsear o olhar, quando se estabelece como diferença essencial: eu-isto.

A etnologia, que confronta *nós* com *eles* numa relação de sentido único, sofre, talvez mais que outras disciplinas, desta tara original. “Etnologia”, “etno-história”, “etnosociologia”, “etnolingüística”, igualam etnocentrismo, miopia intelectual, instrumento de um saber que se predispõe à recusa do outro e que altera mais ou menos todas as nossas “ciências humanas” enquanto elas não tiverem assumido e ultrapassado as limitações impostas por nossa civilização ocidental. Isto nos causa um problema, na medida em que um estudo geral da poesia oral recorta vários campos de pesquisa assim marcados³⁵. As culturas africanas, por excelência culturas da voz, estão hoje em dia, em sua complexidade e riqueza, quase exclusivamente a cargo do discurso etnológico: discurso segundo, cujo objeto é mais um discurso sobre a tradição, sobre a obra da voz, do que a tradição e a voz que a transmite.

Vários etnólogos, há alguns anos, estão conscientes do que há de ilusório na coerência de seus conceitos e do que há de fictício numa alteridade inconfessada³⁶. Nenhum discurso é neutro e, ainda menos que os outros, o que tende (freqüentemente sob a máscara de castidade incolor que dá uma aparência de profundidade àquilo que é mais superficial) a formular as “leis” de um comportamento social, denominadas hoje estratégias, e que talvez faça, assim, o jogo de uma nostalgia tímida, de uma volta mítica no tempo, bem como de uma sede de poder.

A audição etnológica dos “textos” orais termina por “folclorizá-los”, se não for aliada a uma participação — desinteressada até a irracionalidade — nos pressupostos dos discursos que eles fazem: no nível profundo de apreensão pré ou trans-lógica, em que se estabelece a comunicação da arte.

³⁴ Goody 1979, p. 35-6, 246-50.

³⁵ Geertz, p. 3-30; Derive, p. 15; Maranda 1980, p. 183-4.

³⁶ Jason 1969; Smith 1974, p. 294, 295; Fédry 1977 b, p. 593-6; Telock 1977, p. 508-10; Goody 1979, p. 14-5; Ricard 1980, p. 18-23; Bourdieu.

Decorre daí a necessária subordinação da análise a uma prévia percepção global; da argumentação à experiência de seu objeto. Este último, nesta condição, ressaí na ordem do descritível; o teorizável se situa em algum nível médio de abstração induzida; uma atuação dedutiva implicaria o reconhecimento *a priori* de um universal, referência última, forma vazia, absurda.

Uma prática freqüente entre os folcloristas consiste em reduzir a um esquema comum as múltiplas versões de uma canção ou de um conto: arquétipo cuja estrutura e cujo sentido poder-se-á depois definir com frieza. Esta hipótese implícita de um leitor universal que transcende os limites do espaço e do tempo é, num determinado momento do estudo, fecunda; ela não poderia ser inaugural: serve como ressoador para a audição individual, única fundadora, e fora da qual nenhuma voz existe³⁷.

O importante não são tanto as “estruturas”, mas os processos subjacentes que as sustentam. Uma vez que os fatos foram experimentados, descritos, classificados, deles se depreende uma tipologia ou, então, se procede à construção de um esquema supostamente inicial e gerador. Mas se não estendermos a idéia de função — que fundamenta tal procedimento — às latências e às virtualidades dos processos em questão, ela degenera facilmente em equívoco ou em truísmo. E todo “modelo” construído é de certa forma inadequado; seu uso exige, portanto, uma indisciplina que reintroduz a fantasia criadora e o erro vivificador e que elimina do raciocínio o princípio simplista da não-contradição³⁸. O que a ciência clássica designava pelo nome de verdade não é senão uma qualidade descontínua, fragmentária, sempre nova ao olhar, uma convidada aleatória para as núpcias de Filologia e de Mercúrio, conforme a pertinente alegoria do velho Martianus Capella. As racionalidades sucessivas às quais nossos métodos se referem e de que eles se orgulhavam outrora, são apenas as variantes históricas de uma unidade inimaginável e que hoje, neste empirismo necessário, nos resignamos a deixar fora de questão.

Entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem-falso, uma mistura intelectual de objetos oferecida aos “bricoladores”, que foge a qualquer tentativa de totalização. Inversamente, o con-

ceito, para se constituir, exige a abolição das presenças devoradoras, estes monstros que o matarão. No meio dessas incertezas, cabe a vocês jogar e gozar: o jogo e o gozo valem a pena.

O estatuto dos conceitos veiculados pela análise textual, há vinte anos, nada tem de “científico”. Entre o conceito, a inventividade de quem o maneja e a interpretação supostamente permitida, se instaura uma relação triangular complexa e instável. O conceito programa a ação do pesquisador a um nível por demais geral para se aplicar eficazmente a tal realidade concreta, se não intervierem fatores imponderáveis, a habilidade, a olhadela e o engajamento afetivo. Ou, quando muito, chega-se a semi-generalizações regionais: estas podem (mas quem poderá dizê-lo?) ter algum valor exemplar e contribuir para o enriquecimento de experiências vindouras. Nada mais. Daí, a nível do pesquisador, uma inevitável — e desejável — personalização do equipamento intelectual: uma *idioletalização* (se ousar dizer!) da linguagem crítica.

Por tratar-se de um fato cultural de grande extensão, como a poesia oral, esta linguagem constitui mais um instrumento de tradução que de análise. Ela tende a transferir o fato para outro contexto (o da minha escritura), a integrá-lo no plano de inteligência de um universitário ocidental do fim do séc. XX. O geral, o que é susceptível de ser generalizado emergirão de um singular percebido como tal, isto é, em sua subversividade. A audição do singular só responde a uma necessidade de prazer e nele se esgota. A interpretação, que é da ordem do desejo, persegue, interroga, ameaça, tortura esta singularidade, para arrancar-lhe um segredo de importância talvez universal... que seus fantasmas sempre o impedirão de compreender de forma definitiva³⁹.

Entretanto o número dos possíveis acabou. Toda a obra de um Gilbert Durand ou de um Edgard Morin, depois de Jung, Eliade e Lévi-Strauss, é testemunha da existência de configurações míticas e psíquicas fundamentais, definidoras do fato cultural. A lingüística e a semiótica contribuem para o próprio retraimento do horizonte especulativo. Talvez aí esteja nossa sorte: substituir as antigas ficções da unidade pela idéia de prováveis concordâncias⁴⁰.

³⁷ Geertz, p. 38-43.

³⁸ Cazeneuve, p. 9-10, 66-70; Zumthor 1980 a, p. 73-95; Strauss, p. 23-4; Coquet, p. 92-3.

³⁹ Tedlock 1977, p. 515.

⁴⁰ Vários pontos deste capítulo se encontram completados ou explicitados em Zumthor 1982 a e b.

3

O LUGAR DA CONTROVÉRSIA

“Literatura oral” e poesia oral. Qual é o tema deste livro. — Os gêneros orais não poéticos. O conto. — Um caso exemplar: o teatro. — O texto fragmento.

Não estaria eu limitando exageradamente o horizonte deste livro ao me restringir a um estudo da *poesia oral*, quando a noção aparentemente mais vasta de *literatura oral* começa a se difundir hoje em dia entre os letrados?

Várias razões trabalham a favor desta limitação. A situação das pesquisas, a elaboração teórica dos materiais recolhidos diferem muito em quantidade, qualidade e método, de acordo com os setores desta “literatura”: dois ou três “gêneros” — o conto, o provérbio, a epopéia — foram, há meio século, privilegiados, sem maiores justificativas destas escolhas a não ser os pressupostos dos diversos pesquisadores. Qualquer que seja a opinião que deles se tenha, seus trabalhos servem como ponto de partida (de fato, ou, ao menos, sempre em princípio) a tudo que se diz atualmente sobre literatura oral em geral. Daí as inevitáveis distorções e, muitas vezes, as conclusões errôneas. Assim, no que me diz respeito, os inúmeros estudos consagrados, durante os anos cinqüenta, sessenta e setenta, à *epopéia viva* não podem deixar de se integrar à minha proposta (a eles dedico o capítulo VI); por outro lado, a imensa bibliografia relativa aos contos não me será de muita valia... embora as fronteiras entre conto e canção se encontrem atenuadas em certas regiões, como na África negra, onde a segunda faz parte, freqüentemente, do primeiro.

Desde que P. Sébillot criou, em 1881, a expressão *literatura oral*,

esta designa, alternadamente e num sentido estrito, entre os etnólogos, um tipo de discurso com finalidade sapiencial ou ética; e, num sentido amplo, entre os raros historiadores da literatura interessados por estes problemas, todos os tipos de enunciados metafóricos ou ficcionais que ultrapassam o valor de um diálogo entre indivíduos: contos, jogos verbais infantis, facécias e outros discursos tradicionais, bem como as narrativas de antigos combatentes, as fanfarrônicas eróticas e tantas outras fortemente marcadas, urdidas em nossa fala cotidiana¹.

No meio de um conjunto tão vasto quanto pouco consistente, a “poesia oral” (de acordo com a definição que dela farei progressivamente) se distingue pela intensidade dos seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes. Sabemos que toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. O texto poético oral parece ser aquele em que estas marcas são mais densas. Vem daí a impressão que a poesia oral às vezes provoca: a de, mais intimamente que o conto, aderir ao que a existência coletiva comporta de mais repetitivo a nível profundo; daí uma redundância particular e uma variedade mínima nos temas².

Apesar desta limitação, o campo permanece imenso. Não pretendo tanto cultivá-lo (se podemos nos arriscar neste jogo de palavras) quanto proceder a uma primeira investida: reunir, ao invés de descobrir; juntar numa perspectiva unificada, ao invés de me lançar numa síntese ambiciosa. Muito além dos tesouros acumulados pelos etnógrafos em suas pesquisas no meio da civilização tradicional, o material que se pode abarcar é virtualmente infinito. É necessário praticar sondagens, levantando antecipadamente, como os prospectores, amostras em terrenos previamente escolhidos de acordo com critérios de rendimento provável. Decorrem daí algumas lacunas, geralmente intencionais, de minha documentação. Concluída (exceto em alguns detalhes) em janeiro de 1981, ela engloba, com uma bibliografia bem considerável e dezenas de gravações, um pequeno número de observações e experiências pessoais por mim realizadas desde 1975, de modo não sistemático, na América do Norte e do Sul, na Europa

¹ Eliade; Du Berger 1971 parag. 01/1 a 01/8 e 10; Mouralis, p. 37.

² Lomax-Halifax, p. 236; Scheub 1977, p. 337; Finnegan 1976, p. 77-8.

ocidental e nos Balcãs, na Ásia central, no Japão e na África negra. Por outro lado, evitei invocar a poesia oral europeia da Idade Média, à qual pretendo dedicar uma próxima obra. Deste conjunto tão rico e diversificado, citei apenas como referência, vez por outra, o *Romancero* hispânico e as baladas inglesas, cuja cronologia se estende largamente na época moderna.

Os numerosos exemplos que cito neste percurso não pretendem ser exaustivos. São simples ilustrações ou mesmo vinhetas marginais.

E finalmente, como última restrição, na medida (bastante incerta!) do possível, circunscrevo, na “poesia oral”, um subgrupo, a “poesia cantada”, nela concentrando a atenção e a audição. Não duvido de que, assim fazendo, permito-me uma facilidade. Ao menos estou certo (e espero prová-lo) de que este artifício permite atingir facilmente algo central, e é a partir daí que o panorama se ilumina... até os confins da “literatura oral” no sentido amplo, talvez mesmo de toda a literatura.

Entretanto seria errôneo ater-se à idéia de conjuntos de extensão decrescente e hierarquicamente encaixados: literatura oral, poesia oral, poesia cantada. Nenhum destes termos remete a uma realidade suficientemente clara para assegurar integralmente sua definição. Trata-se, neste caso, não tanto de formas estáticas, mas de dinamisimos ora convergentes, ora divergentes, no bojo de um único e complexo movimento.

Provisoriamente, é útil também, em um primeiro tempo da análise, tomar como hipótese a existência de classes e de grupos independentes de classes. É dessa forma que, com o risco de revisar a noção posteriormente, situaremos a poesia oral em relação aos diversos “gêneros” que ela engloba ou aos quais se opõe: gêneros que, possivelmente, na sua maioria existem em germe nos atos corriqueiros de linguagem.

Certamente, o termo *gênero* não deixa de ser perigoso. Atualmente, e em toda parte, seu conteúdo é questionado: carregado de valores convencionais próprios da cultura ocidental “clássica”, ele se presta muito mal à universalização. Entretanto não poderíamos nos privar facilmente de uma noção que permita englobar — qualquer que seja o meio cultural — certas variedades do discurso:

(1) espontaneamente identificados como tais;

(2) referentes a um saber social relativo a ações tidas como significativas;

(3) respondendo, por quem os pronuncia e por aqueles aos quais eles se dirigem, a uma expectativa específica, comparável àquilo que é a iminência de uma passagem ao ato.

É neste sentido muito amplo que usarei (o menos possível... e por não ter achado nada melhor!) a palavra *gênero* na continuação deste livro. Ela me servirá, portanto, para designar séries entre cujas unidades se constatasem semelhanças funcionais ou resultantes de configurações de traços lexicais, gramaticais e, às vezes, semânticos. Faz-se necessário, ainda, que essas semelhanças sejam suficientemente numerosas e organizadas para aparecer como uma figura programática, pelo menos um esboço de modelo comum, de modo que cada "obra" aí tenha o seu lugar ao mesmo tempo que, parcialmente, dele escape³.

Na literatura oral, os "gêneros", quaisquer que sejam, apresentam uma convencionalidade particular, necessária ao funcionamento da comunicação: as suas marcas se encontram tanto, ou mais, na situação do que no texto. Voltarei, especialmente no cap. VIII, a esta característica. Ora, as situações comportam muitas vezes uma certa fluidez... como nos testemunham os "gêneros" tão reconhecíveis e variáveis da adivinhação, da piada, do provérbio ou da canção libertina, assim como, entre os praticantes, as diversas orações. Na maior parte das etnias da Haute-Volta, conto, provérbio e adivinhação constituem um conjunto funcional cujos elementos se distribuem em subclasses, de acordo com a idade, o sexo, a função social de quem os pronuncia, e, às vezes, com o momento do dia em que ele é ouvido.

Dedicarei, em parte, o cap. V ao exame dos "gêneros" constitutivos da *poesia* oral. Mas existem outros — "gêneros orais não poéticos", se assim podemos dizer, — em relação aos quais sou obrigado a circunscrever meu tema.

A maioria dos etnólogos adota, sem questionamento teórico a esse respeito, uma classificação com critérios indefinidos: mitos, contos e lendas, de um lado; de outro, provérbios, adivinhações, formas rituais; epopéia; canções; na África, acrescentam-se geralmente as genealogias, as divisas, os discursos habituais. *Bric-à-brac* terminológico, desprovido de valor crítico e raramente empregado sem aproximação. No entanto, diversas tentativas de sistematização vêm sendo feitas, há cerca de quinze anos: operando por agrupamento temático, ou fundadas na análise estrutural, na interpretação arquetipal, na

³ Todorov 1978, p. 44-54 e 1981, p. 125-9; Genette 1979, p. 58-9.

função sociológica... a menos que elas funcionem, como o fez D. Ben Amos, a partir da noção de "modelização cultural"⁴.

Em vários círculos eruditos, chegou-se, assim, a definir, à parte dos *a priori* de origem literária, as classes de palavra consideradas pelos usuários, em certas circunstâncias, como específicas. Esta classificação pode abarcar até as fórmulas de saudação ou de injúria, os jogos tradicionais de palavras ou de sons, as bazófilas ou sermões populares, tendo como únicos critérios uma relativa fixidez morfológica e um modo de funcionamento concreto. Esta é a perspectiva na qual situo os elementos de definição que proporei das diversas formas de poesia oral⁵.

Por outro lado, é conveniente a intervenção do vocabulário da língua utilizada nos "gêneros" a definir: efetivamente, seria impossível, sem que haja uma razão, distinguir entre fatos que a língua viva não registra separadamente⁶. A expressão *conto de fadas*, em francês, constitui um indício e talvez a prova da existência, na tradição francófona, de um "gênero" tido como particular; da mesma forma, a palavra *romance*... enquanto em espanhol *romance* (no masculino) remete a um gênero totalmente diverso. Os gêneros, na verdade, só têm identidade em seu contexto cultural e os traços que a análise discerne só se tornam pertinentes nele: relação dialética que, na maioria das vezes, manifesta o vocabulário utilizado em um dado meio, quer ele seja uma etnia tomada globalmente, uma classe social, ou um cenáculo de iniciados...

Finalmente, o fato de se levar em conta parâmetros históricos complica às vezes os esquemas de análise, a ponto de torná-los mal utilizáveis: toda hierarquia torna-se instável e, sob a aparência de uma superfície imutável, as relações sistemáticas se intercambiam ou se revolvem, novas invariantes aparecem, os conteúdos se transmudam: assim, entre os Hunde do Congo inúmeras canções tradicionais acabaram reduzidas a curtos provérbios, funcionando como tal⁷.

Quanto às "formas simples" de Jolles, sem querer me aprofundar, creio não dever levá-las em conta. Contestada às vezes vigorosamente nos anos sessenta, alterada (a pretexto de respeito) por Bausinger

⁴ Agblemagnon, p. 175-89; Vansina 1971, p. 445; Eno Belinga 1978, p. 68-101; Maranda-Köngäs; Sherzer, p. 193-5; Voigt, 1973; Scheub, p. 338-40. Abrahams 1969; Ben-Amos 1974 e 1976; Houis, p. 4-7 e 13-23; Burke, p. 69-71. Ben-Amos, 1974, p. 283-6; Bouquiaux-Thomas, I, p. 108; Dournes, 1976, p. 186-9. Okpewho, p. 247.

em 1968, esta teoria mentalista deriva de pressupostos cujo idealismo as justificativas de H. R. Jauss só atenuam, não sendo suficientes para aumentar sua frágil base filológica⁸. Formulação lingüística primária das atitudes arquetipais do espírito humano, as “formas simples”, em número de dez, seriam os modelos de toda “expressão”: modelos que, na medida da sua atualização, se “literarizariam” ainda mais. Nada deste discurso refere-se especificamente à poesia oral que, estrangeira, permanece como tal em seu horizonte.

Não questionarei este ponto de forma diversa. Em contrapartida, enfrentarei uma questão feita, implicitamente, por Jolles e que diz respeito de forma imediata ao meu tema: qualquer discurso é ou não é uma narrativa? As “formas simples”, com efeito, direta ou indiretamente, na descrição que delas se faz, são narrativas.

Se fizéssemos uma interpretação mais ampla das posições de Greimas, admitiríamos que uma narrativa generalizada, e como que virtual, está presente em toda forma de discurso organizado. As manifestações lingüísticas a restringem e a especificam, ligando-a às formas figurativas⁹. Já dizia Pierre Janet que o que criou a humanidade, foi a narração. Ninguém duvida de que a capacidade de contar seja definidora do estatuto antropológico; de que as lembranças, os sonhos, os mitos, as lendas, a história e tudo mais constituam, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo. Não seria absurdo considerar hipoteticamente que toda produção da arte, tanto na poesia quanto na pintura e nas técnicas plásticas, inclusive na arquitetura, seja, pelo menos de modo latente, narrativa. E a música? Talvez; certamente de forma secundária e por repercussão.

A narrativa propriamente dita emerge em algum lugar de uma série contínua de fatos de cultura; mas onde, então? Serão consideradas narrativas, os nomes metafóricos ou metonímicos, dados tradicionalmente na África, entre os Ameríndios ou em outros lugares, aos indivíduos humanos, e mesmo, como acontece freqüentemente no campo, aos animais domésticos? Neste caso, chega-se a um limite: uma forma mínima com o máximo de alusão. Daí a existência, na África, das “divisas”, que os especialistas classificaram, sem hesitar, como gênero poético, e que consistem em uma explicação do nome¹⁰.

Porém, insistimos: a palavra e a escrita são, nesse caso, regidas

pelas mesmas tendências? Não poderíamos suspeitar de um Assassinato da narrativa, em algumas passagens de uma para a outra? O acompanhamento gestual (ao qual dedico o cap. XI), fundamental em toda forma de literatura oral, não poderia ser interpretado como conteúdo narrativo, no qual e em relação ao qual a polifonia discursiva se desenvolve?

São essas razões que me levam a descartar a narratividade como critério genérico, exceto em alguns casos extremos que explicarei. No conjunto ilimitado dos discursos narrativos, termos como *mito*, *fábula*, *conto* e outros traçam, artificialmente, no conjunto ilimitado dos discursos narrativos, fronteiras ao mesmo tempo impostas e continuamente moventes. Mesmo a intervenção das distinções modais (também elas frágeis, como mostrarei no cap. X), entre a prosa e o verso, o dito e o cantado, não nos faz progredir no caminho das especificações. Há, em várias regiões do mundo, contos cantados e, em toda parte, canções narrativas de toda espécie e duração: que princípio recortará o tanto faz do tanto fez? Mais uma vez a história contribui para tornar o quadro ainda mais confuso: não faltam os exemplos de canções que, ao cair em desuso, sobrevivem, de forma mais ou menos duradoura, em forma de contos¹¹.

Não se pode, contudo, negar que, amparados nos termos convencionais de *conto* e *mito*, antropólogos, folcloristas, narratólogos tenham levado muito longe a reflexão sobre a literatura oral no meio pré-industrial; e não poderíamos ignorá-lo, por mais que este avanço seja setorial e tenha sido deformado por hábitos herdados da lingüística.

Há quase um século, o “conto” (que tem pelo menos sessenta definições) fascinou letrados e críticos¹². Esta atração foi provocada, inicialmente, pelo espetáculo que, no espaço e no tempo, oferece — superficial e talvez ilusoriamente — este gênero, no qual transitam formas do imaginário com aspecto ao mesmo tempo constante, instável e evolutivo. Fase temática da pesquisa que foi acompanhada por um vasto movimento de coleta e publicação de contos através do mundo inteiro — movimento que prossegue intensamente em nossos

⁸ Bausinger, p. 212-3; Utley, p. 91-3; Pop 1970, p. 120-1; Ben-Amos 1974, p. 272-3; Jauss 1977, p. 34-47; Segre 1979, p. 577.

⁹ Ricoeur; Greimas 1970, p. 159; Greimas-Courtès, p. 248-9.

¹⁰ Awouma-Noah, p. 8-10; Poueigh, p. 93, 190-201.

¹¹ Davenson p. 169, 199.

¹² Calame-Griaule 1980 a; Segre 1980, p. 693-94; números 43 (1978) de *Le français d'aujourd'hui*, e 45 (1982) de *Littérature*.

dias, como na França, com o incentivo de J. Cuisenier. Desde os anos trinta, a antropologia se apropriou desta rica matéria; por volta de 1960, ela convergiu, graças à descoberta dos trabalhos de Propp, para o estruturalismo triunfante. Uma semiologia narrativa nasceu desta união, exemplar em suas pretensões científicas a ponto de sugerir, pouco depois, os princípios de uma renovação da pedagogia da linguagem.

Numa época em que todos questionam o alcance e, até mesmo, a legitimidade dos estudos literários, o conto apresenta realmente um aspecto reconfortante: nos limites dos domínios da escrita e da voz, ele parece atestar-lhes continuidade e homogeneidade. Todavia, os métodos originados do formalismo, constituídos tendo em vista o estudo de monumentos escritos, imprimem artificialmente a marca da escrita ao que eles examinam: verdadeira mutação imposta ao objeto, quando este, na prática, não tem nada a ver com ela. Não é sem razão que a semiótica, faz cinco ou seis anos, para sair do mundo proliferativo e fechado que estava a ponto de sufocá-la, se desliga dos textos como tais, a fim de se orientar para a análise dos tipos de discurso...¹³

Poderíamos formular reservas análogas em relação às diversas classificações propostas para os contos, sejam elas temáticas ou funcionais. A amplitude da matéria exige, certamente, o emprego de critérios distintivos, e os que assim são escolhidos não podem ser rejeitados, pura e simplesmente. Mas eles deixam a questão principal — a relativa ao uso da voz — em aberto. Em situação real, os compartimentos de toda classificação tornam-se permeáveis; e, as manifestações do sentido, sempre mais ou menos híbridas¹⁴. Um discurso concreto, ao invés de remeter a coordenadas tipológicas, provoca uma energia destruidora das coordenações.

Por uma tendência original, as análises de inspiração estruturalista reduzem a idéia de função ao que é interno ao texto: elas se baseiam em uma oposição entre ação e composição (ou outro nome com o qual as designam) análoga àquela estabelecida, outrora, por Saussure, entre *langue e parole*. A esta concepção de imanência, o estudioso de poética — ao qual os estudos sobre o conto fornecem um termo de comparação indispensável) — vai preferir um prag-

matismo como o de Fabre-Lacroix e de Alvarez-Pereyre, baseado no funcionamento social e na interpretação individual incessante dos discursos.

Por volta de 1930, confia em suas Memórias um esquimó (ou melhor, Inuit) canadense, contar significava viver: entre crianças organizavam-se concursos de contos; o avô pegava o tambor e começava a cantar o Ártico, as caças, as danças, as mulheres e os curandeiros de outrora...¹⁵ Isto compreende, em sua trivialidade, primeiramente: cada uma dessas narrativas, graças ao calor de uma presença, mais do que por seu pretexto, preenchia um vazio do mundo, sempre diferente, já que os dias mudam; e a natureza deste vazio na sensibilidade do contador e de seus ouvintes constituía sua determinação mais poderosa, para a qual as outras (temáticas, estruturais, lingüísticas e tudo o mais) serviam de matéria e de instrumento. As próprias distinções se confundiam, porque não há intermediação entre o que concerne o homem e o que concerne os deuses.

Que tipo de conhecimento o conto veicula, que papel sociológico desempenha este conhecimento e que finalidade lhe é atribuída? Trata-se de um simples divertimento, de uma narrativa iniciática, ou do que mais?¹⁶ Estas questões dizem respeito igualmente à poesia oral e insistirei nestas implicações mais adiante. Além do mais, não podemos negligenciar as variações individuais que o contador e seus ouvintes operam sobre estas regras, em virtude de suas necessidades particulares e da qualidade de suas relações mútuas. O conto, para aquele que o narra (como a canção para aquele que a canta), constitui a realização simbólica de um desejo; a identidade virtual que, na experiência da palavra, se estabelece um instante entre o narrador, o herói e o ouvinte, cria, segundo a lógica do sonho, uma fantasmagoria libertadora¹⁷. Vem daí o prazer de contar, prazer da dominação — associado ao sentimento de pegar aquele que escuta na sua armadilha —, captado de maneira narcisista no espaço de uma palavra aparentemente objetivada. Veremos que, embora a sedução do canto se realize em outro nível, seu efeito não é de outra ordem.

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em

¹³ Pop 1970; Maranda-Köngäs, p. 21-36; Voigt 1977, p. 226-7.

¹⁴ Paule; Savard 1976, p. 58-9.

¹⁵ Thrasher, p. 26.

¹⁶ Agblemagnon, p. 140-1, 189; Copans-Couty, p. 12, 1-17.

¹⁷ Wilson (A.).

todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. Necessidade profunda, cuja manifestação mais reveladora é, sem dúvida, a universalidade e a perenidade daquilo que nós designamos pelo termo ambíguo de *teatro*.

Com efeito, vários traços permitem delimitar, sob a extrema diversidade de suas manifestações, a unidade inata de uma forma eminente e muito elaborada de arte oral. O artifício que estrutura o discurso é de ordem mimética e abrange toda uma situação... a tal ponto que o efeito de linguagem, um elemento dentre outros desta situação, se reduz, em casos extremos, a quase nada, e, às vezes, se anula quando o ator confia aos espectadores a missão de verbalizar o que vêem: assim, a pantomima antiga, as paradas militares ou o teatro experimental dos anos setenta, com Robert Wilson, Richard Foreman ou Meredith Monk.

Uma situação de comunicação oral primária (o ator fala comigo) provoca uma situação secundária (ele fala com outro ator), colocada ficticiamente como primária; e o poder do jogo em minha consciência chega ao ponto de apagar o sentimento desta ficção: eu me identifico com o receptor dessas palavras, com o portador da voz que responde. É possível que, para subsistir, uma comunidade humana tenha necessidade de experimentar, vez por outra, tal desdobramento. À margem das formas canônicas de um teatro nosso, desde o séc. XIV, impregnado de literatura, mantiveram-se, assim, com a persistência de um instinto social, na cultura europeia, as tradições de uma “dramática popular”, até há pouco bem vivas: prolongamento folclorizado do *mistério* medieval ou sobrevivência de ritos muito mais antigos, dos *maggi* italianos a certos *natais* da Romênia, às procissões com cânticos e às “missões” ainda freqüentes, por volta de 1940, em nossas paróquias camponesas¹⁸.

¹⁸ Stewart; Bausinger, p.224-47; Abrahams 1972, p.352-9; Bronzini, p.8-38; Alexandrescu; Finnegan 1976,p.502-9.

A poetização teatral torna a descrição das circunstâncias supérflua: um cenário, quando existente, as simboliza, mas, em relação ao que o ouvinte-espectador percebe imediatamente, ele o faz de forma redundante. Esta redundância pesa muito na mensagem dramática e, periodicamente, vemos ressurgir formas de teatro “de ação” que tentam reduzir a distância entre as duas situações de comunicação, e, deste modo, usar moderadamente o cenário. Os “coros falados” que, antes da Segunda Guerra mundial, balizaram a história dos movimentos europeus de juventude, não requeriam nenhuma simbolização além da presença da massa humana à qual eles davam a palavra.

É uma qualidade própria da voz que interessa aqui. Na sua função primeira, anterior às influências da escrita, a voz não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias. Como foi tantas vezes constatado, os contos de tradição oral não comportam descrições...a não ser as maravilhosas, isto é, as que servem para rejeitar as circunstâncias presentes. No teatro, o gesto tem maior amplitude: toda a cena se organiza em torno dele. Na *commedia dell'arte* — um dos últimos termos atingidos pela tradição oral no Ocidente —, à gestualidade se subordinava a linguagem? As indicações que o ilustre napolitano Andrea Perucci dava, no final do séc. XVII, em seu *Arte*, visam a regularizar, tornando-a irreversível, esta subordinação¹⁹. Mas o gesto, assim, ao invés de reprimir, valoriza a linguagem. Esta explicita a significação do gesto. Cria-se entre ambos uma tensão da qual deriva a força teatral, posta a serviço, conforme os tempo e as culturas, da comemoração, da invenção lúdica ou da conjuração do destino. No Bali do séc. XIV, o teatro, ritualmente celebrado por todo o povo, dentro do palácio real de Gelgel, significava o próprio Estado, manifestava sua substância, a tal ponto que a finalidade última dessa substância parecia ser a de produzir este Ato, e a Palavra que ele, por sua vez, engendrava. A relação das Igrejas cristãs medievais com a liturgia (outra forma de teatro) não diferia daquela²⁰.

Na tradição teatral japonesa, o ritual recua em benefício do jogo. Uma arte se constitui e se diversifica *em, por e para* uma ação pura, estilizando e codificando o gesto e a linguagem com tanta exatidão, que a qualidade mais pessoal do ator torna-se assim exaltada: sua própria voz, o desdobramento de suas tonalidades, sua riqueza fô-

¹⁹ Bragaglia, p. 159-271; Couty-Rey, p. 10-5.

²⁰ Geertz, p. 334-5.

nica; não apenas no *nô* ou *kabuki*, gêneros muito complexos, mas até mesmo nas formas mais simples do *kodan* ou do *rakugo*²¹.

Consta que na China, em épocas antigas, o conjunto das atividades coletivas tinham convergido para o que se tornava um teatro e tinham suscitado suas múltiplas formas: dança, malabarismos, festas camponesas, esportes, ritos xamânicos ou reais, reunidos em volta de uma voz que se levanta. Ou então, ao contrário, uma voz se institucionalizava, aliando-se ao gesto simbolizador: a pregação budista desempenhou um grande papel na formação de vários modelos dramáticos da Ásia.

Assim, a voz humana, ligada pela obra de arte à totalidade da ação representada, unifica os seus elementos. Nestes, ficticiamente, se encontram sua causa e seu fim, e com isso ela os justifica: circularidade na qual alguns moralistas sentiram, em certas épocas e em várias culturas, uma diabrura secreta. O teatro de marionetes (também de extensão universal) constitui uma contrapartida e uma espécie de exorcismo, já que o jogo dos bonecos tem sentido graças a uma voz que não lhes pertence.

Todavia, os vínculos do teatro com o rito e a dança e sua semelhança com o jogo não o identificam, realmente, com estas atividades, e ligam-no mais a elas através de canais de alguma raiz comum: o que existe de conflitual e subjacente em toda cultura. Voltarei a estas questões nos cap. V e XV. "Polifonia de informação", como dizia Roland Barthes, o teatro aparece, de modo complexo mas sempre preponderante, como uma escritura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em todo a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral.

Na continuação deste livro, só vou me referir ao teatro em breves alusões: os problemas pertinentes já são objeto de uma literatura crítica muito rica. Admito, porém, como um postulado, que todos os fatos poéticos de que tratarei participam, de certo modo, daquilo que é a essência do teatro; que tudo que se diz sobre ele pode, de um certo modo, ser dito sobre eles.

Eis por que o *texto* transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. Certamente os analistas do fato literário, por sua vez, aplicam, às vezes, esta mesma característica à escrita, em virtude do

²¹ Sieffert 1978 b; Zumthor 1981 a.

inacabamento de uma Escritura que atravessa o texto sem nele se deter; em virtude da tensão que se instaura entre este movimento infinito e os limites do discurso... Estes traços se reencontram no texto oral, que não pode, na condição de *texto*, seqüência lingüística organizada, diferir, em sua essência, da escrita. Mas a lingüística é apenas um dos planos de realização da "obra"; é da combinação desses diversos planos que provém, aqui, a noção do fragmentário. Com efeito, a tensão a partir da qual esta "obra" se constitui delineia-se entre a palavra e a voz, e procede de uma contradição insolúvel no seio de sua inevitável colaboração; entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Eis por que o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico.

Além disso, no meio da tradição à qual ela não pode deixar de ser referida, a performance poética oral se recorta como uma descontinuidade no contínuo: fragmentação "histórica" de um conjunto memorial coerente na consciência coletiva. Voltarei a este assunto no cap. XIV. O efeito de fragmentação se evidencia mais ainda se a tradição é mais longa, mais explícita, e abarca elementos mais diversificados. Assim, cada um dos contos ameríndios estudados por R. Savard entre os Montagnais faz parte de uma vasta matéria narrativa, com partes indissociáveis, assumindo a totalidade de um Saber: tesouro de que o narrador se alimenta em cada performance, segundo seu desejo. Deste modo, de uma forma mais geral, todas as culturas possuem "ciclos" de lendas, epopéias e canções, super-unidades virtuais cuja característica é a de nunca se atualizar, a não ser em parte.

As formas de oralidade menos estritamente tradicionais, como a canção contemporânea, diluem o efeito de fragmentação "histórica". Entretanto, tal canção não é, de fato, freqüentemente percebida e recebida como fragmento do conjunto constituído por uma determinada moda, pela produção de determinado cantor ou de determinada gravadora, ou mesmo de uma determinada casa de espetáculo? O que provoca a demanda do público, é o conjunto; aquilo que lhe responde, é apenas fragmento.

Esta economia do texto oral marcou tão profundamente nossos costumes, que parece ter influenciado, aqui e ali, as próprias modalidades da escrita. Quando, na Europa do séc. XIX, foram lançados os primeiros jornais de grande tiragem, não seria esse (de um lado) um hábito herdado da oralidade popular, que levou tantos romancistas

a cortar suas produções em pedaços de folhetim? E o cansaço de que somos testemunhas, hoje, para com o discurso seqüenciado e organizado, o prazer vangloriado pelo mais recente Roland Barthes de só escrever pequenas coisas descontínuas: tudo isto não é sintoma de uma nostalgia?

INVENTÁRIO

Universalidade da poesia oral. Oralidade atestada no passado: problemas de interpretação. — A oralidade nos dias atuais, seus pontos culturais de ancoragem. — Tipos funcionais, sobrevivências, relíquias. — Tradições e rupturas.

Pode-se duvidar de que tenha existido algum dia uma cultura desprovida de poesia oral: a definição que dela propus no Capítulo I é suficientemente ampla para abarcar um número quase que ilimitado de realizações. A questão será classificá-las a fim de, mais tarde, poder submeter à análise gêneros e espécies, a uma mesma distância de particularidades não teorizáveis e de um universal tautológico.

A performance está presente. Você só pode me falar neste exato instante e eu não posso ouvir nada do passado (deixemos de lado o caso da palavra gravada). Entretanto eu sei que outros falaram e ouviram, ou o fazem neste momento em um espaço que não é o nosso. Da mesma forma, existe a poesia oral que se dirige a mim, aqui e neste momento; aquela que, pronunciada no passado, não é mais que objeto de pesquisa histórica; e aquela que, no meu presente, se escuta além do meu lugar; é verdade que tenho, em princípio, a liberdade de mudar esse lugar, de modo que hoje, 8 de junho de 1981, escrevendo estas linhas em Paris, França, sou o ouvinte em potencial de um "griot"¹ que conheci em Bobo-Dioulasso. Estreitaremos então a margem para só conservar o parâmetro temporal e, numa primeira apro-

¹ Poeta e músico da África negra, o "griot" é ao mesmo tempo temido e desprezado pela sociedade local. N. T.

ximação, considerar separadamente uma poesia oral que pertence ao passado — não perceptível e constatável apenas em arquivo, mas, nessa condição, indefinidamente desdobrada no tempo — e uma poesia do presente, percebida pelo ouvido num espaço concreto, mas, salvo exceções, sem dimensão temporal pertinente.

Tiro de minha biblioteca, ao alcance das mãos, uma edição de *Chanson de Roland*. Sei (ou presumo) que no Século XII este poema era cantado, com uma melodia que, aliás, desconheço. Eu o leio. O que tenho à vista, impresso em manuscrito não é senão um fragmento de passado, congelado num espaço reduzido da página ou do livro. Esta contradição causa um problema epistemológico que só a prática permite, quando não resolver, ao menos esclarecer empiricamente. Com o acúmulo de informações sobre as mentalidades e costumes dessa época distante, tenta-se sugerir o que ali acontecia, suscita-se uma representação imaginária da *Chanson* em ato... e esforça-se para integrá-la ao prazer que se sente (assim o espero) com esta leitura; para considerá-la, se for o caso, no estudo histórico que se faz do texto.

A ambigüidade da situação só é menor se o texto poético antigo nos foi transmitido com uma notação musical. Esta constitui realmente, de forma irrecusável, uma prova de oralidade. Ela autoriza uma reconstituição parcial da performance: é desta forma que os discos, algumas vezes excelentes, gravados por diversos medievalistas musicólogos até G. Le Vot, nos permitem *ouvir* as canções de vários trovadores mais ou menos contemporâneos do *Roland*. O efeito de distância temporal e de opressão sensorial é fortemente atenuado. Entretanto, ele não desaparece: a prova são as querelas de escola, relativas à interpretação das melodias antigas.

Generalizando, eu proporia a classificação dos fatos de poesia-oral-no-passado, segundo a natureza dos índices de oralidade que permitem sua identificação. É preciso ainda distinguir duas situações:

— ou nós temos um texto escrito: reprodução ou resumo, imitação ou exploração literária do texto pronunciado quando da performance;

— ou temos apenas um lugar vazio, na melhor das hipóteses alguns restos localizáveis, mas não um texto: uma ausência, provada.

O primeiro caso cria problemas complexos de interpretação; o segundo, de reconstituição. Mas esses problemas se enunciam em diferentes perspectivas: a interpretação opera no particular; a reconstituição, nas tendências globais e nos esquemas genéricos.

Porém, havendo ou não texto, basta muitas vezes que se esboce no horizonte do pesquisador uma probabilidade de oralidade, ainda que longínqua e puramente analógica, para que ele, historiador ou etnólogo, lance mão de um pressuposto derivado do romantismo (reforçado pelo positivismo ulterior!): no começo era o Oral. Verossimilhança cronológica, pouco recusável se remontarmos a um passado muito distante, mas que nunca poderíamos considerar incontestável: portanto, não a considerarei como tal.

De um texto conservado por escrito, a oralidade pode ser estabelecida, com maior ou menor probabilidade, em quatro espécies de marcas.

Por um lado, as marcas anedóticas: um texto composto para a leitura contém, em forma de citação, um outro texto apresentado como um empréstimo à tradição oral. Assim, os poemas inseridos nas crônicas japonesas do séc. VIII; ou a *Chanson du roi Chlotaire*, na França do séc. IX². A sua interpretação freqüentemente causa dificuldade: como medir, em relação à performance, o desvio da citação, pelo único fato de que ela é também uma? O caráter convincente da marca permanece, no entanto, forte.

Em segundo lugar, as marcas formais que resultam de procedimentos estilísticos supostamente ligados ao uso da voz: é partindo dessa observação que a maioria dos exegetas admitem a existência de uma tradição oral dos salmos bíblicos, antes de sua fixação por escrito; que os sinólogos distinguem, nos poemas de *Che-king* (séc. II antes de nossa era), várias canções populares arcaicas, ligadas a festas camponesas; que se descobrem, no *haikai* japonês, traços de um antigo costume de desafios poéticos improvisados, observado no séc. XVII por Bashô, que o literarizou, integrando-o à prática de outros gêneros³. A expressão com que o texto se designa pode fornecer uma marca léxica mínima: assim, a expressão “*canção de gesta*” que figura em muitos desses poemas.

Outras marcas, mais problemáticas, são procuradas às vezes nas alusões — supostamente contidas no texto — a acontecimentos diversos e que nos remeteriam a circunstâncias que implicam uma transmissão oral: este tipo de argumento foi empregado a respeito

² Brower-Milner, p. 42; Zumthor 1963, p. 51-53.

³ Lapointe, p. 131; Diény, p. 6-9, 64-5; *Dictionnaire historique du Japon* (Tóquio, Casa franco-japonesa), II, p. 24-5 (1970).

de poemas moçárabes dos Séculos XI e XII descobertos nos anos cinquenta.

Finalmente, com ou sem razão, pode-se induzir, de práticas contemporâneas, a oralidade antiga de um gênero poético, ou mesmo de um texto particular. Assim, a existência ainda hoje, na Ásia do Sudeste, de leituras públicas do *Râmâyana* parece provar a remota antiguidade de uma tradição oral desta epopéia cujas versões escritas já tinham dois séculos de idade no início de nossa era. Da mesma forma ainda, o canto de hinos védicos que escutamos atualmente na Índia.

Na ausência de texto, as ambigüidades aumentam e nenhuma questão comporta resposta a não ser a nível de uma prudente generalidade.

Uma tradição escrita pode ser inteiramente levada a uma tradição oral simultânea ou anterior, em virtude de verossimilhanças derivadas da história literária e, como tal, hipotéticas. É desta forma que os especialistas procedem em relação aos hinos sumérios do segundo milênio, à poesia japonesa da longínqua Idade Média, ou à literatura chinesa da época Song (séc. X-XIII)⁴.

Ou então confiamos em documentos indicando, sem citação de textos nem referência explícita, a existência de uma poesia oral em um dado tempo e lugar. Assim, durante toda a Idade Média, tanto na China budista quanto no Ocidente cristão, das condenações monásticas feitas contra as canções camponesas, amorosas ou satíricas, as deplorações, os refrões da dança, deduz-se a existência de tradições correspondentes.

Uma vez que a oralidade passada foge à observação, nenhuma dessas marcas, qualquer que seja sua pertinência, pode ser apreciada ou explorada senão de modo aproximado e pela referência aos caracteres de oralidade no presente. O conhecimento ao qual elas introduzem é um conhecimento em segunda mão, inevitavelmente problemático.

Os fatos de oralidade no presente se distinguem de modo radical, conforme sejam transmitidos diretamente ou mediatizados: insisti neste ponto no capítulo anterior. A transmissão pela mídia implica, em geral, inscrição nos "arquivos" sonoros. O texto é dessa forma liberado das amarras imediatas do tempo: no momento da perfor-

mance, a canção e o poema existem ao mesmo tempo no presente e, virtualmente, num futuro limitado apenas pela resistência material do disco ou da fita. Assim que termina a performance, acrescenta-se a esta dimensão, e nos mesmos limites, o passado.

Gostaria de sugerir aqui alguns critérios de classificação independentes do caráter — seja direto ou mediatizado — da performance. Eu os baseio, com referência ao meu próprio presente (o único em que posso ouvir), no modo de integração cultural das mensagens poéticas transmitidas. Algumas delas, emitidas por culturas estranhas àquela à qual pertenço, cidadão ocidental do séc. XX, chegam a mim de um alhures que identifico como tal, quer se trate de uma canção de caça ouvida no cerrado da região do Volta ou de um disco folclórico francês. Por outro lado, outras mensagens, provenientes de meu próprio meio cultural, no calor de sua atualidade, eu as percebo diretamente em sua função e necessidade... mesmo se as rejeito por alguma razão pessoal.

Nossa civilização tecnológica, de mitos ainda dominados (pelo menos na Europa) pelo modelo da escrita, tende a ocultar os valores da voz. Em outras partes do mundo, difundida mais recentemente e em solo menos propício a um rápido enraizamento, esta mesma civilização permite perceber melhor uma realidade que ela condena a longo prazo, mas com a qual, provisoriamente, se acomoda. As sociedades africanas o exemplificam perfeitamente.

Embora, contrariamente a um preconceito difundido, conheçam há séculos o uso da escritura, as culturas que elas elaboraram no decorrer de sua história faziam da voz humana uma das molas do dinamismo universal e o lugar gerador dos simbolismos cosmogônicos, mas também de todo prazer. Eu entendo por *cultura*, segundo uma opinião bastante geral, um conjunto — complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material — de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço. Do ponto de vista do uso, uma cultura surge como a faculdade, entre todos os membros do grupo, de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira; ela constitui, assim, o fator de unificação das atividades sociais e individuais, o lugar possível para que os interessados tomem as rédeas do seu destino coletivo. As culturas africanas, culturas do verbo, com tradições orais de riqueza incomparável, rejeitam tudo que quebra o ritmo da voz viva; em vastas regiões (no Leste e no Centro do continente), a única arte que se pratica é a poesia e o canto. O Verbo, força

⁴ Brower-Milner, p. 39-41; Alleton, p. 220; Finnegan 1978, p. 493-4.

vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá vida. Na palavra tem origem o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto, pronuncia (e, muitas vezes, canta) as palavras, fecundando seu ato. Verticalidade luminosa brotando das trevas interiores, ainda marcada, todavia, por estes sulcos profundos, a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente aquilo que chamamos poesia⁵. Mas ela é também memória viva, tanto para o indivíduo (para quem a imposição do seu nome deu forma), quanto para o grupo, cuja linguagem constitui a energia ordenadora. Nas sociedades pré-coloniais, os louvores do chefe contribuía para manter a identidade de seu povo: esta prática era confiada a especialistas e suas formas definiam gêneros poéticos reconhecidos.

Entretanto, nem toda palavra é Palavra. Existe o tempo da palavra-jogo, comum, banal ou superficialmente demonstradora, e o tempo da palavra-força. Mas esta última pode ser destruidora: equívoca à maneira do fogo, uma de suas imagens. Daí uma série de ambigüidades, até mesmo de contradições, na prática. Opõe-se à palavra popular — inconsistente e versátil —, uma palavra mais regulamentada, enriquecida com seu próprio acervo, arquivo sonoro cujo manejo, em certas etnias, cabe a “pessoas da palavra” e como tal socialmente definidas: assim os “griots” da África ocidental. Mas ao mesmo tempo, a palavra é fêmea, uma conaturalidade liga-a à mulher; um aro fixado no lábio assegurará sua inocuidade... É no seio deste mundo fantasmático que a voz da poesia africana se levanta, menos obra que energia, “trabalho do ser em sua eterna repetição”⁶.

A oposição assim marcada é, às vezes, clara; muitas vezes ela aparece movente ou vaga. Historicamente, o *blues* pertence a um folclore negro do Sul dos Estados Unidos, datando do meio do Século XIX. Mas o próprio papel que ele desempenhou na rápida seqüência de acontecimentos e inovações que modificaram as técnicas musicais e a arte do canto no século XX lhe assegura, hoje, raízes duradouras em nossa consciência cultural. A distinção proposta não deixa de ser operatória, pois apresenta a vantagem de levar em consideração os jogos de forças históricas.

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação

ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda. Donde a força de persuasão particular, para os franceses de minha geração, das canções de Brassens como das de um Jacques Brel, com um estilo de ofensiva tão diferente. Mas por que nomear apenas esses dois? Certas canções gozaram, durante vários anos, de um tal poder evocador em nossa existência comum que nós as escutávamos diariamente, cantadas por um e outro; raros eram aqueles que poderiam dizer os nomes dos seus autores; poucos, mesmo, os que conheciam o texto com exatidão: *Sombre Dimanche*, nos anos trinta, ou *les Feuilles Mortes*, vinte e cinco anos depois...

As grandes paixões coletivas aceleram este movimento de identificação a ponto de provocar, quando as circunstâncias se dramatizam, a participação em coro dos ouvintes: assim, durante nossas guerras, foram repetidas em coro tantas canções de soldados acalmando os temores, ou excitando as saudades compensadoras, o *Chant du Départ* ou a *Madelon* de outrora. Tantos sentimentos são investidos no poema assim coletivizado que o seu tema explícito torna-se indiferente e o sentido é absorvido pelo contexto: assim, *le Temps des Cerises*, que só a personalidade do autor faz com que seja tomada por uma canção dos *Communards*⁷; assim, a quase mítica *Lily Marlène*, cantilena amorosa que caiu nas mãos das tropas, cantada em 1943-1944, de um lado e de outro do fronte ocidental, pelos dois adversários, cada qual em sua língua; assim, as canções revolucionárias, os hinos nacionais, toda esta poesia de qualidade medíocre, na maioria das vezes, mas tão bem enraizada em nossa tradição oral viva que, a despeito dos textos impressos, são cantadas de memória, muitas vezes apenas uma estrofe das dez, com *la-la-la* para preencher os vazios.

Quando, por outro lado, a poesia oral vem de uma cultura alheia, é sentida pelo ouvinte (em graus diversos, segundo as circunstâncias e os indivíduos) como exótica, minoritária, marginal — diferente por

⁵ Calaupe-Griaule 1965, p. 22-6, 174-180; Camara, p. 237-49; Jahn 1961, p. 135-76.

⁶ Heidegger, p. 233-4.

⁷ Brécy, p. 77-8. Os “*Communards*” eram os participantes da Comuna de Paris, em 1871. N. T.

lhe faltar quem lhe responda de imediato. O prazer que ela causa não é aqui questionado e pode estar ligado justamente a essa diferença.

O que em tal meio pode ser exótico ou marginal, pode ser funcional em outro; e o que hoje sentimos como diferente será talvez assimilado ou reassimilado amanhã: o jazz em nossas cidades, nos primórdios de sua difusão fora dos guetos negros. Mas, num corte cronológico, em qualquer instante do período de duração, estes contrastes desenham a paisagem do fato poético. Vem daí a necessidade de compreender este último em relação ao ecossistema cultural em que ele se manifesta; de percebê-lo como objeto conflitante, no cruzamento das linhas de força que, na maioria de nossas sociedades, geram estas oscilações.

Com efeito, toda forma de poesia oral, atualmente, se destaca sobre um pano de fundo fortemente dramatizado. Uma cultura de origem européia — ligada à civilização tecnológica e em via de universalização rápida e brutal — domina, na maior parte dos povos, o campo do imaginário, tende a lhes impor seus estereótipos, e determina, cada vez mais, seus possíveis futuros. No espaço europeu, foram-lhe suficientes dois ou três séculos para corroer, folclorizar e anular, em parte, as velhas culturas locais, graças aos irresistíveis instrumentos de colonização interior constituída pela alfabetização maciça e difusão da imprensa.

Daí as oposições, reações selvagens de defesa que, mais recentemente, foram englobadas sob o nome de “contra-cultura”: conjunto de movimentos contestatários e marginais, no limiar da ação política, quase sempre indiferentes a ela... estreitamente associados a certas formas de poesia oral: voltarei a este assunto nos cap. XIII e XV.

Nesse ínterim, efeito das mesmas causas profundas, o deslocamento dos colonialismos projetava as formas mais imperiosas da civilização doravante vencedora nos terrenos africanos e arquipélagos da Oceania, destroçando culturas antigas e veneráveis, saborosas e frágeis, desarmadas diante dessa agressão. Apesar do grande número de fragmentos subsistentes, o traumatismo provocado por sua rápida degradação não constitui a condição mais favorável para a emergência de novas formas originais de vida, de sensibilidade e de arte, nos povos assim despojados de sua intimidade.

Na maior parte da Ásia, e especialmente no Extremo-Oriente, onde a expansão européia se deparou com civilizações muito diferentes e altamente estruturadas, instaurou-se uma situação equívoca: a maioria das antigas tradições originais foram marginalizadas de

modo ainda mais irreversível porque nesses países se implantavam melhor os regimes econômicos importados do Ocidente. Marginalização independente da relação numérica entre os grupos implicados: no espírito dos detentores do poder, é a cultura tecnológica internacional que serve como referência. No exato momento em que as tradições nacionais são objeto de medidas conservadoras, elas figuram doravante como fragmentos culturais, minoritários dentre os fatores do dinamismo histórico.

Os efeitos das duas colonizações, interna e externa, se combinam segundo modalidades que dizem respeito ao ritmo dos acontecimentos e às particularidades geopolíticas, no duplo continente americano. Tradições próprias e hábitos mentais dos autóctones, dos Negros importados, mas também da maioria dos imigrantes sem fortuna, europeus e asiáticos, foram no mesmo impulso esmagadas ou desnaturadas pelo rolo compressor da cultura tecnológica.

Por sorte, esta, tanto quanto qualquer outra, não constitui um bloco. É verdade que toda cultura tende a se voltar para si mesma e à redundância. Mas ela nunca é realmente fechada. Heterogeneidade inata, mais ou menos camuflada, e abertura relativa: pela semi-abertura se esboçam permutas se reportando, segundo as ocasiões mais do que as necessidades, a determinado modelo econômico, determinado costume político, a um traço de língua, uma arte, a poesia oral... É dessa forma que podem ressurgir e retomar raízes formas antes recalçadas. Aquilo que já se engajava nos caminhos da folclorização se levanta, assumido por uma intenção viva, utilizado como ponto de partida de uma expressão nova, ao mesmo tempo enriquecida por uma tradição e portadora de valores apaixonados; marcada por uma sensibilidade que sinto historicamente minha, investindo uma experiência criadora. Um sentido então se transforma e se supera.

Se o distanciamento entre culturas dominante e dominada aumentou, tal esforço só pode abortar, com as bênçãos/honras do museu: em poucos anos a partir de 1925, a despeito de uma política cultural em princípio generosa, a alfabetização e a industrialização reduziram à condição de lembranças turísticas as tradições próprias das populações mongóis da Sibéria⁸.

Ou então ao contrário, solicitado pelo outro, eu acuso a distância que nos separa, descubro a imutabilidade dos meus valores tradi-

⁸ Taksami.

cionais, com o medo de que enriquecimento signifique contaminação. Uma emoção à flor da pele se prende desde então a formas exteriorizadas. Um sentido é abolido; a folclorização, irreversível. O participante torna-se espectador; a necessidade social, referência mítica. Sob pretexto de ecologia, a literatura pode fingir beber nesta fonte seca: a moda remonta a Rousseau e ao *Devin du Village*.

A ideologia vigente pode se apropriar dessas sobrevivências, como no Québec, no tempo da Mère Bolduc, por volta de 1935-1940, fez a Igreja com as canções camponesas tradicionais: a tal ponto que a canção atual do Québec deve ter sido feita, em grande parte, contra este folclore. Daí os mal-entendidos, quando um solitário tenta outra aventura: o grande poeta que é Gilles Vigneault quase inevitavelmente passa por cantor regionalista perante um público não quebequense⁹.

Deixando de lado provisoriamente a perspectiva histórica, detenho-me em dois tipos de cultura diferentes da nossa, poupadas por enquanto no mundo de hoje. Algumas delas se encontram ameaçadas inevitavelmente seja por assimilação, seja por sufocamento, mas possuem ainda uma certa coesão interna que não é suficiente para assegurar às suas tradições o pleno valor funcional que possuíam outrora. É o que ocorre com a maior parte das etnias africanas ou entre os Inuit do Canadá. Outras culturas, desintegradas, agonizam, refugiadas às vezes apenas na memória de uma tribo, de uma família, de um indivíduo: de algum velho camponês, última testemunha encontrada pelo dialetólogo ou folclorista em busca de uma tradição alpestre... No primeiro caso, falarei de *sobrevivências* culturais; no segundo, de *reliquias*. Atribuo esta distinção aos fatos da poesia oral.

Exemplos de poesia oral "sobrevivente"? Dentre tantas, citarei as baladas romenas coletadas pelo Instituto do Folclore de Bucareste, das quais A. Amzulescu publicou, em 1964, um primeiro volume de trezentos e cinquenta títulos, ou seja, com as variantes gravadas, quase sete mil textos. Breves histórias, de estrutura linear e com algumas centenas de versos, próprias de pequenas comunidades rurais, onde são cantadas, na época de certas festas, por amadores camponeses ou profissionais herdeiros dos *lautari* épicos testemunhados desde o séc XVI em todas as regiões que formam hoje a

Romênia. Do mais ilustre desses cantos, a bela *Mioritsa*, publicada pela primeira vez, no meio literário, em 1848, e que continuou popular, existem nada menos que novecentas versões! Muito viva até o final do séc. XX, esta poesia resistiu com dificuldade à urbanização do país e só se mantém graças ao apoio governamental¹⁰.

Exemplo de "reliquias": as canções piemontesas, registradas em 1908 em Usseglio por B. Terracini, que as publicou em 1959. Uma mulher de setenta e oito anos, última depositária do tesouro poético desta vila, lhe havia cantado então nove baladas curtas lírico-épicas, com cerca de trinta versos cada, formando dois grupos lingüisticamente distintos (um em dialeto, outro em italiano) e que representavam, sem dúvida, duas tradições de origem diversa. Na verdade a testemunha se interessava por esses textos não tanto por eles mesmos, mas porque lhe lembravam alguém que já morrera e com quem os tinha aprendido, ou sua própria juventude...

Fluidez destas distinções: entre poesia funcional e sobrevivência, a diferença, nos casos-limite, depende do ponto de vista adotado pelo observador. Deste modo, os cantos de luto dos Limba de Serra Leão, elemento essencial dos ritos funerários, permanecem provavelmente funcionais na vida dos aldeões que pertencem a essa etnia, mas, a nível nacional, representam sobrevivência. Inversamente, a utilização em propagandas, pelos partidos políticos nigerianos, dos cantos, alternados de injúria, próprios da tradição iorubá, re-funcionaliza uma poesia que sem isso só teria podido "sobreviver". O *haka*, canto tradicional dos Maoris da Nova Zelândia, foi reutilizado, desde a Segunda Guerra Mundial, nas cerimônias protocolares, e adaptado a essas situações. Em 1941, J. e A. Lomax descobriam, no meio dos delinqüentes negros das prisões do Texas, a existência de *work-songs*, que remontam a antigos cantos escravos, adaptados ao trabalho imposto aos prisioneiros. B. Jackson os publicou em 1972¹¹.

Entre sobrevivência e relíquia, mesmos cruzamentos de perspectiva. X. Ravier apresenta as canções que recolheu, em 1959, nos Pireneus, em termos que correspondem a minha definição de "sobrevivência", mas sua descrição do contexto sociológico me levaria a falar de "reliquias". Aproximadamente doze vilarejos e aldeias do Lavedan guardavam então a lembrança de poemas cantados, em

⁹ Millières, cap. I e III.

¹⁰ Renzi 1969; Knorringa 1978, e 1980, p. 15.

¹¹ Finnegan 1977, p. 154-5, 220-4, e 1978, p. 292; Vassal 1977, p. 33-4.

dialeto gascão, em tom dramático, satírico ou pastoral, inspirados por algum acontecimento local passado, desventuras de um desertor, caçada memorável, história de amor ou brigas de pastores — às vezes com data precisa, o mais antigo deles remontando a 1830-1840, o mais recente a 1943¹². Essa informação era narrativamente elaborada segundo um modo de composição ternária que obedecia a regras não explicitadas, bastante flexíveis a fim de permitir uma incessante “movência” do texto, de performance em performance. Compostos no momento de uma festa, de uma emoção coletiva, de uma comemoração, repetidos nos cafés, na praça, na saída da missa de domingo, eles logo caíam em poder da comunidade e numa espécie de anonimato. Na pesquisa de 1959, um certo número de testemunhas era capaz de cantar e evocar suas histórias, mas a prática da composição havia terminado há anos.

Um outro princípio de classificação deve intervir e recortar o primeiro: o ritmo das tradições na cultura em questão. Distinguem-se, assim, efeitos de ritmo longo, próprios ao que o qualificativo de *tradicional* costuma designar; efeitos de aceleração, regional ou universal, no meio de uma rede de tradições; enfim, efeitos de ruptura.

A maior parte das nossas poesias “folclóricas” europeias pertencem à primeira classe. Na segunda, incluirei algumas daquelas poesias que, importadas para o continente americano nos séc. XVI-XVII, não levaram muito tempo para se adaptar a uma nova situação: desenvolveram-se aí de forma original, a ponto de constituir, desde o séc XVIII, vastos conjuntos, com traços fortemente tipificados, permanecendo entretanto na continuidade cultural europeia e sentidas como seu simples prolongamento. Seria possível invocar em milhares (segundo dados de M. Barbeau, L. Lacourcière e de suas equipes) as canções camponesas do Quebec, cujos modelos vinham da França, quando não da Escócia; ou, ainda mais marcantes por causa da impregnação anglo-saxônica que elas sofreram, as *complaintes*, as *comptines*, as *berceuses*¹³, as canções de pedido de contribuição da Acádia canadense e *cajuns*¹⁴ da Louisiana. É mais conhecida a sorte

das canções de copo e de leite, dos *shanties*, das baladas britânicas e irlandesas nos Estados Unidos: o tronco desta velha tradição nutre uma série de vigorosos enxertos, em pleno florescimento no início do séc. XX, *hillbilly*, *bluegrass*, canções do Oeste¹⁵.

O mesmo ocorre na América latina até em suas regiões mais longínquas. O Chile central constituiu sua própria poesia popular, com gêneros típicos como a *tonada*, de origem puramente castelhana ou andaluza, à margem das influências indígenas sensíveis no norte e no sul do país. Mesma persistência no México, onde a edição do *Cancionero folclórico* fornece, nos dois volumes editados, aproximadamente dez mil canções de amor, oriundas de tradições espanholas¹⁶.

Entre 1850 e 1900, a sobrevivência do *Romancero* ibérico foi assinalada sucessivamente na Nicarágua, na Venezuela, no Uruguai, na Argentina, nos Andes; na época da Primeira Guerra Mundial, nas Grandes Antilhas; por volta de 1940, no sul dos Estados Unidos e no Brasil¹⁷. Em quase toda parte produziu-se uma adaptação temática e musical. No Brasil, a veia do *Romancero* alimentava até pouco tempo a literatura de cordel; no México, ela originou um gênero ainda produtivo faz poucos anos, o *corrido*...

Algumas vezes o efeito de aceleração ocorre sob o impacto de um fato que perturba as imaginações ou as consciências. Na França, a epopéia napoleônica suscitou, por adaptação de antigas ladainhas, toda uma poesia de canções “populares”, cuja verve foi explorada por Béranger¹⁸. Entre 1936 e 1939, a guerra civil entre os Republicanos espanhóis foi acompanhada pelo florescimento de lindas canções de combate, a maioria das quais baseadas em árias folclóricas bascas, catalães, andaluzas ou em cantos patrióticos que faziam parte da tradição há mais de um século¹⁹.

Em compensação, é de uma ruptura (mais ou menos organizada) para com uma tradição tida como obrigatória que outros tipos de poesia buscam sua energia. Uma recusa do tempo longo, das regras modelizantes, quebra o ritmo das repetições habituais: um grito se levanta, clama não. Procedentes, talvez, do fundo das memórias coletivas, pouco importa em que termos ele o faz. O que interessa é a

¹² Ravier-Seguy.

¹³ *Complainte*: canção popular de tema geralmente triste e langoroso; *Comptine*: canção infantil que designa quem deve sair do jogo ou correr atrás do outro; *Berceuse*: canção de ritmo lento para adormecer as crianças. N. T.

¹⁴ Referência aos francófonos da Louisiana, bem como à sua fala e aos seus costumes. N. T.

¹⁵ Dupont; Rens-Leblanc; Vassal 1977, p. 52-72, 78-83.

¹⁶ Clouzet 1975, p. 18; Alatorre 1975.

¹⁷ Menendez-Pidal 1968, II, p. 343-53; Mendoza; Zumthor 1980 b, p. 231, 236-7.

¹⁸ Nisard, p. 495-6.

¹⁹ Disco *Le chant du monde* LDX-5-4279.

intenção de liberar o instante e a inquietação que carrega, de dor ou alegria. O grito se reitera: penetra-se no tempo, mas que será o de uma moda, tempo destruidor dele mesmo, quer dure uma década ou uma estação.

No que se refere a nossa situação, toda poesia oral mediatizada entra (salvo raras exceções) nesta classe, naturalmente apta às recuperações comerciais. Mas essa história é bem anterior à invenção das mídias: ela se esboça no Ocidente desde o séc. XVIII.

A ruptura se dá no momento em que a mudança das condições da existência alcança um ponto crítico e atinge valores tidos como essenciais: foi assim com as gerações que viveram a industrialização e o urbanismo e, nos Estados Unidos, a conquista do Oeste. Canções dos pioneiros, dos que buscavam ouro, dos vagabundos (*hoboes*), em que ainda subsistem elementos oriundos de tradições européias, mas fundidos, neste poderoso crisol de nações e de poesia, em uma afirmação original de si mesmo. Depois de 1960, no meio urbano e na trilha do *folk revival*, mesma explosão entre os militantes do movimento pelos direitos civis.

A ação pessoal de um homem pode ser, nesse caso, determinante. O grande poeta alsaciano dialetal Nathan Katz, nutrido pelas tradições de sua terra, a Suíça alemã, ao mesmo tempo em que as assume, as rejeita, universaliza-lhes o discurso na boca dos que recitam ou cantam seus versos. Seria provavelmente necessário citar neste contexto o *chansonnier*²⁰ e cantor soviético Vladimir Vissotsky, com um público de operários e de jovens; ou, da Geórgia, Ikoudjava, o Brassens moscovita; ou as canções do polonês Chyla, cujas formas, musicalmente novas, se aproximam aparentemente do folclore, mas são corroídas por uma paródia irônica²¹.

A poesia oral de tradição com ritmo longo será funcional em uma determinada sociedade, sobrevivência em outra, e, em lugar diverso, relíquia. É verdade que desde que viajantes, etnógrafos, folcloristas sistematizaram suas observações *in situ*, um movimento universal tende a fazer com que as poesias tradicionais percam sua função, passando à categoria de objeto de ciência ou de curiosidade. A história dos últimos cento e cinquenta anos mostra, nesse sentido, um irrever-

sível declínio: o objetivo ainda não foi inteiramente alcançado hoje e, quem sabe, o fervor ecologista torne, talvez amanhã, a atribuir alguma função às sobrevivências?

Os povos que moram no centro-sul da Ásia soviética, Turkmênes, Ouigours, Kazakhs, tinham ainda, por volta de 1850, uma grande epopéia onde cristalizar a consciência nacional frente ao pensamento russo. No final do século, a colonização das ilhas da Oceania permitia a subsistência, ainda que por pouco tempo, das fortes tradições poéticas no arquipélago havaiano. No decorrer dos anos trinta, foram recolhidos, no último instante de sua existência funcional, os belos cantos místicos dos Gond da Índia, que eram então considerados o povo mais pobre da terra; os yukar épicos dos Ainos do Japão setentrional; por volta de 1940, entre os Zulus e os Sotho da África do Sul, entre os Akan de Gana, os últimos cantos de louvor dos chefes, gênero antigo e difundido outrora em grande parte do continente. Os etnólogos, por volta de 1950-1960, distinguiam, através do terceiro mundo, justamente quando a urbanização e o transistor estavam a ponto de feri-las mortalmente, as últimas tradições poéticas tão integradas à vida social que preenchiam uma função forte: canções de amor das ilhas Gilbert; poemas de circunstância dos Tonga; cantos de combate dos guerreiros somalis; e o vasto conjunto de poemas mitológicos cantados pelos aborígenes da Terra de Arnhem, na Austrália...²²

Podemos apenas apresentar exemplos, quase ao acaso, desta fanfarronesca liquidação de uma herança. Ainda ontem, o ciclo épico de Soundiata mantinha eficazmente, para o povo mandinga e as etnias vizinhas, a lembrança de um passado, garantia de futuro. Em 1975-1976, nas favelas de Lagos, contadores ou cantadores continuavam a evocar os deuses e heróis, ainda não inteiramente mortos. E o que acontece hoje? Em 1980, mulheres do Alto Volta, preparando sua cerveja de cereais, cantavam antigas palavras integrando esse rito aos mistérios cósmicos. Fizeram elas o mesmo em 1981?

A precipitação das durações históricas, própria da cultura tecnológica, é nefasta para essas formas de poesia, cuja força e sentido provêm de sua continuidade e de sua idade extensa. Ainda na África, tardiamente aculturada, ela permanece mais próxima das ruínas do

²⁰ Artista que compõe e interpreta canções sobretudo satíricas. N. T.

²¹ Hell; discos *Le chant du monde* LDX-7-4358 e 4581.

²² Finnegan 1977, p. 12-3, 29, 82, 100, 113-4, 120, 172, 204, e 1978, p. 13-6, 98-109, 319-55; Chadwick-Zhirmunsky, p. 7-19.

seu passado. Ao contrário, o conjunto, materialmente considerável, formado pelas poesias tradicionais ameríndias dos Estados Unidos e do Canadá constitui, no melhor dos casos, uma rede de sobrevivências, aliás muito diversificadas, e fundadas em uma centena de línguas ou dialetos diferentes. As “canções pessoais”, em que um indivíduo projeta seus sonhos em discurso fantasmático liberador, conservam indubitavelmente, nas populações onde alguns ainda as compõem, algo de sua função original. Mas as canções de encontros intertribais, quando subsistem, foram recuperadas pelo *show-business*: relíquias falsificadas²³. Os cantos cerimoniais, outrora sagrados, propriedade tribal coletiva, sobreviveram melhor: gravações, realizadas com meio século de intervalo, demonstram uma notável fixidez, a despeito (ou por causa mesmo?) de sua folclorização.

Cantos mágicos dos algonquinos, do Norte do Quebec, apesar do desaparecimento das longas expedições de caça que os motivavam; hinos Navajos louvando a terra ou o cavalo; cantos de festa dos Pueblos, invocações cósmicas antigamente ligadas aos ritos da colheita; cantos medicinais dos Apaches... Podemos apenas entrever, pelas narrativas dos viajantes, a riqueza dessa oralidade quando do primeiro impacto com a civilização dos Brancos²⁴. Talvez, desde então, as populações autóctones da América do Norte tenham realizado no domínio poético o mesmo gigantesco reajustamento cultural que fizeram, por outro lado, adaptando o uso do cavalo, das armas de fogo, da arte militar e de práticas agrícolas: reajustando o sistema de sua existência social, reorientando o tesouro de suas tradições vivas... de modo que o que sobreviva do genocídio represente, em parte, os destroços de uma obra cultural heróica, relativamente recente.

No essencial, acontece o mesmo, menos dramaticamente porém, com o que se tornou para nós o folclore francês: as centenas de canções, como as editadas há pouco tempo por Davenson ou S. Charpentreau. Talvez as *berceuses* ou *comptines* ocupem aqui e ali, no meio de famílias conservadoras, a sombra de uma função. Mas o conjunto não constitui senão uma soma de virtualidades que nunca, nem um mesmo indivíduo, nem um grupo poderia realizar na totalidade. Das 252 canções infantis reunidas por S. Charpentreau, conheço pessoalmente um terço, 82 números. Sou levado a tomar o meu

próprio testemunho como representativo pois, na minha infância, sempre cantavam junto de mim, e eu sempre gostei de cantar. Ora, das 82 canções em questão, conheço apenas 38 inteiras, com texto e melodia: na maior parte das vezes, aliás, com diversas variantes textuais ou musicais em relação à versão publicada. Conheço mais 44 outras em parte: em geral, a primeira estrofe e o refrão; de três dessas, só o refrão. Incluo nestes números 15 canções que aprendi adulto, entre vinte e cinco e trinta e cinco anos, e que pertenciam ao repertório familiar de minha mulher: de uma delas, dada em francês por Charpentreau, só conheço uma versão em dialeto da Savoia. Quantos desses textos meus filhos desejam cantar — e são capazes de fazê-lo — para os deles? Perguntei a duas de minhas filhas. Uma, de vinte e oito anos, universitária, mãe de família, me forneceu os seguintes dados: conhecidas na íntegra: 48 canções; em parte: 8. A outra, vinte e cinco anos, solteira, artista: na íntegra, 23; em parte: 26. Meu genro, que me diz dever a sua mulher boa parte de seus conhecimentos neste campo, sabe 29 canções na íntegra e 20 incompletas. Através de minha filha, esbocei uma sondagem fora desse meio familiar: uma mãe de família parisiense de cinquenta anos: 43 canções na íntegra e 12 parcialmente; dois solteiros de vinte e cinco anos: o homem: 56 na íntegra e 10 em parte; a mulher: 70 na íntegra e 12 em parte. Dois fatores hierarquizados intervêm: o que denominaria de cultura familiar, a duração medida em classes de idade.

Entretanto, nada se perde fatalmente. Talvez um dia, imprevisivelmente, uma função possa ser devolvida a um desses textos sobreviventes. Um artista, ao recolhê-lo, lhe conferirá uma nova existência, integrada à cultura viva do seu tempo, como faz Catarina Bueno com as canções folclóricas italianas. Ou então, em meio a um movimento regionalista mais ou menos politizado, canções tradicionais, pelo eco que despertam e esperança de que se tornam portadoras, são promovidas a cantos de ação, apelo ao reagrupamento e descoberta de si: como na Bretanha das irmãs Goadec nas *festou-noz* dos anos sessenta²⁵.

Uma tradição poética na qual, em prol do acontecimento, ocorre um efeito de aceleração, volta a ser, por um tempo, funcional. Entre-

²³ Vassal 1977, p. 18-9.

²⁴ Savard 1974, p. 8; Finnegan 1977, p. 83, 100-4, 204, e 1978, p. 204-33.

²⁵ Vassal 1980; cf. série de emissões de França-Cultura “La renaissance des musiques traditionnelles”, em janeiro de 1981.

tanto este mecanismo tem falhas ocasionais: as formas recentes do *Romancero* cujas marcas A. Galmes de Fuentes e D. Catalan recolheram entre 1920 e 1950 permanecem, contudo, sobrevivências; e relíquias, os dois poemas italianos, balada e recitativo dramático, compostos, nos anos vinte, no vale do Pó, sobre o ladrão calabrês Musolino...²⁶ Por outro lado, a África contemporânea realizou com sucesso, em vários lugares, a adaptação funcional de formas poéticas costumeiras. Assinalei os cantos políticos nigerianos; eles têm o seu equivalente na Zâmbia. No tempo de Bokassa, na África central, vários grupos de músicos difundiram canções em louvor do Mestre, que foram gravadas graças ao seu próprio interesse; a coroação imperial inspirou particularmente esses poetas!²⁷ De modo mais sutil, no Quênia, durante a guerra dos Mau-Mau, os partidários destes cantavam impunemente, em kikuyu, seus apelos à revolta com a música de *God save the king...*

Mesma diversidade de destino para as novas criações, derivadas de uma ruptura do tecido tradicional: inicialmente funcionais, elas passam facilmente para o estado de sobrevivências quando não de relíquias. Assim, a maioria das obras dos cancioneiros operários ou camponeses do fim do séc. XIX, como aquelas, pungentes, do Beauceeron Gaston Couté, a despeito da devoção e do talento com os quais B. Meulien e G. Pierron trabalham para lhes dar vida. Couté, contemporâneo de Bruant, colaborador do *Libertaire* e de *La Guerre Sociale*, onde publicou “a canção da semana”, usando seu dialeto como Ric-tus usou a gíria, morreu aos trinta e um anos, em 1911, na véspera do dia em que o mundo a quem ele se dirigia ia desaparecer²⁸.

II AS FORMAS

²⁶ *Drammatica*, p. 445-64.

²⁷ Finnegan 1977, p. 230; dossiê apresentado por J.-D. Penel em Bangue, em dezembro de 1980.

²⁸ Ringeas-Coutant; disco *Alvaris* 819.

5 FORMAS E GÊNEROS

Níveis de formalização. — As formas em oralidade. — Lingüísticas e sócio-corporais. — Macro e micro formas. — Princípios de classificação. — Valores sociais da voz. — A “força” e a “ordenação”.

Só excepcionalmente uma forma é estável e fixa; ela comporta uma mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria. Em extremo e paradoxalmente, *forma* é igual a *força*. O grande poeta e místico israelita Nazir Udin Hunzai deu-me a honra de vir a meu seminário, em fevereiro de 1980, e cantar muitas de suas composições. Interrogado, de diversos pontos de vista, sobre a “forma” delas, deu-nos respostas diferentes, sendo que todas elas confirmavam que, em sua consciência poética, a forma não é um esquema, que ela não “obedece” a nenhuma regra porque ela é a regra, recriada sem cessar, ritmo “puro” (no duplo sentido da palavra), só existindo pela e na paixão particular, a cada momento, a cada encontro, a cada qualidade de luz.

A produção de uma obra de arte é a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim, animada de uma intenção, pelo menos latente. Em perspectiva sócio-histórica a forma é assim, segundo uma expressão de J. Roubaud, “memória das mudanças de sentido”.

Tratando-se de uma obra poética, é cômodo manter a distinção corrente entre elementos “semânticos”(relativos à emergência de um sentido): “sintáticos” (às relações das partes); “pragmáticos”(ao uso feito desta obra) e “verbais” (quanto à materialidade do signo).

Esta distinção será todavia despojada de toda rigidez. Com efeito, desde que a análise contemple duas ou muitas obras, uma comparação se institui, fundamentada no exame das invariantes e das variáveis que aí detectamos. A tarefa do estudioso de poesia é ordenar as invariantes. Ora, estas têm a ver com vários níveis de manifestação, onde as regras de variabilidade (quantidade, qualidade, duração, combinação de variáveis) podem diferir bastante: nível antropológico dos arquétipos, mitos, símbolos; nível ideológico dos esquemas representativos, fórmulas, idéias recebidas; nível literal dos traços textuais.

Não há, por sua vez, “nível estético” definível; é aí, em poética histórica ou comparada, que se coloca o problema da alteridade mútua entre a obra e seu analista¹. Não há dúvida de que o valor estético de uma obra se prenda (de maneira indireta) à sua “função”, no sentido que dei a esse termo no capítulo precedente. Mas julgar esta relação diz respeito em um dado meio cultural (e eu assinalo no Capítulo 2) a uma competência social, a um *consenso* que tanto preside à produção, quanto à recepção daquilo que é qualificado como poesia: todos os fatores instáveis no espaço e no tempo.

A diferença dos registros sensoriais que colocam em causa poesia oral, de um lado, poesia escrita do outro, implica evidentemente que suas formas respectivas não podem ser idênticas. Nem mesmo os níveis em que elas se constituem nem os procedimentos que as produzem podem ser comparados, *a priori*.

Nas culturas de ritmo lento, o funcionamento da memória coletiva determina o modo da estruturação poética. O poema aparece mais como “re-leitura” do que como “criação”: sua era ontológica é a própria tradição que o suporta. A performance, única manifestação da obra, equivale ao que seria para nós a leitura isolada e única, necessariamente flutuante e incompleta. A palavra é “monumentalizada” pelas marcas (de uma extrema sutileza, muitas vezes), de sua integração na tradição. Nas culturas de ritmo mais rápido, a era da obra se desloca ou se retrai ao sabor dos esforços de adaptação ou das rupturas: por vezes ela se prende aos estreitos limites cronológicos de certa moda². Contudo, todo poema oral, em

qualquer situação, faz referência para o ouvinte a um campo poético concreto, extrínseco, diferente daquele que ele percebe aqui, neste momento. A poesia escrita, certamente também remete a modelos externos: ela o faz com menos urgência e clareza.

Por isso, a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso. A norma se define menos em termos de lingüística do que de sociologia. Porém (por este mesmo motivo), a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita.

Na intenção de demarcar estas nuances, faço uma distinção, da maneira mais constante possível, entre a *obra*, o *poema* e o *texto*. A obra é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance. O poema é o texto e neste caso, a melodia da obra sem levar em conta outros fatores. O texto, enfim, vai ser a seqüência lingüística percebida auditivamente, e cujo sentido global não é redutível à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes que se percebem sucessivamente.

Da coexistência destas três entidades resulta a dificuldade que se sente em apreender o que as formas textuais da poesia oral têm (por hipótese) de específico. Etnólogos e folcloristas nos anos 60 e 70 tentaram isso por várias vezes³. Mas seus estudos só levam em consideração os fatos que se destacam nas sociedades de tradição longa e quase sempre em situação de oralidade primária: isto os impede de generalizar suas conclusões. Sobre estas tentativas influíram fortemente as teses de Parry-Lord e a teoria “formular” (que discutirei no cap. 6), na perspectiva de pesquisas antropológicas sobre as civilizações anteriores à escrita. Os autores são levados a privilegiar os traços de estilo que comportam alguma analogia (suposta) com um caráter mental ou social típico: uniformização de expressão e de temas; uso de epítetos, marcas ou outros procedimentos de qualificação para distinguir gêneros, classes e indivíduos; peso do aparelho cerimonial; integração da história no presente e esmagamento das marcas de duração; abundância verbal...

¹ Jauss 1977, p. 11-26, 411-420; Zumthor 1980a, p. 35-41; Finnegan 1977, p. 25-6.

² Kellogg, p. 532-3; Zumthor 1972, p. 71-82.

³ Pop 1968; Lomax 1968; Buchan, p. 53-5.

Por vezes, no entanto, uma monografia limitada pelas exigências de seu objeto muda um pouco de foco e se libera de idéias pré-concebidas: assim o livro de J. Dournes sobre os Jōrai da Indochina ou a breve obra de T. P. Coffin sobre as baladas tradicionais da América do Norte. As formas lingüísticas como tais, inclusive as estruturas narrativas, profundas ou de superfície, constituem para Coffin e para Dournes um elemento inerte e, do ponto de vista dos ouvintes, esteticamente neutro⁴. Esse *texto*, se torna arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance de onde procede e para onde tende a totalidade das energias que constituem a obra viva. É assim a performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal.

A performance, é pois, tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela. Relativamente ao texto (assim como depois da fixação por escrito se lê uma canção) a performance age à maneira de uma sonorização: no mais, muitas vezes captada como tal, com certa irritação, por pessoas exclusivamente ligadas aos valores da escrita. A esta sonorização o texto reage e se adapta, modifica-se, tendo em vista superar a inibição que ele traz consigo.

E por isso, na necessidade de adotar um procedimento analítico, considerarei primeiro as formas lingüísticas, depois as outras..., insistindo ao mesmo tempo sobre o que há de artificial neste corte, e de aberto em cada uma das duas séries, pelo próprio fato de que uma só existe pela outra.

Quanto às formas lingüísticas, adoto duas óticas distintas para encará-las:

1. Nesse capítulo, a escala de textos inteiros e de grupos de textos: perspectivas de *macroformas*, da ordem dos modelos e dos "gêneros";

2. No capítulo VII na textura do poema: perspectivas das *microformas*, tanto definíveis na ordem dos agenciamentos lexicosintáticos ("estilo") e na ordem dos efeitos de sentido ("temas"), especialmente aqueles em cuja produção intervém uma convenção social.

Não falarei senão por incidente, de "temas", porque, pouco específicos da oralidade, eles atravessam horizontalmente todas as

⁴ Coffin, p. 164-73; Sherzer, p. 193-5; Dournes 1976, p. 125-257; Zumthor 1981c; Kerbrat-Orecchioni, p. 170.

espécies de discurso e seu estudo, mais do que de poética, o é da história, da sociologia ou da antropologia do imaginário.

As *macroformas* ultrapassam mais ou menos o plano lingüístico. Elas abarcam, com efeito, as modalidades de linguagem dos textos orais que determinam; mas estas, mal se dissociam dos elementos expressivos não lingüísticos que dependem de circunstâncias, por sua vez, ligadas à função social preenchida pela performance: cadeia de implicações que se poderia, a princípio, analisar a partir de qualquer um dos seus elos.

Quanto às formas não lingüísticas, eu as agrupo como "sócio-corporais": entendo por isso o conjunto de características formais ou de tendências formalizadoras que resultam em sua origem ou finalidade da existência do grupo social e da presença e da sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na performance e aquele mais dificilmente discernível porém bem real, da coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns⁵.

É por simplificação terminológica que falo de *formas* no plural. Trata-se de componentes diversos de uma *Forma* única em cada poema (do qual ela é a única forma) — e única no fato de não se reproduzir nunca, escapando assim à duração, enquanto, ao contrário, seus componentes têm a tendência de reproduzir-se indefinidamente. Por natureza ou segundo as circunstâncias, os diferentes componentes formais do poema são codificados, desigualmente: alguns com rigor; outros de modo incompleto e de modo muito frouxo, e ainda alguns escapam a toda codificação. Estes últimos só podem ser descritos em relação a uma única performance. Classifico, de modo muito sumário, as outras em dois grupos, conforme se trate de códigos "estritos" ou "frouxos": a distinção entre eles, fluante e adaptável, se fundamenta na proporção de *signos* (arbitrários), *sinais* (metonímicos) e *símbolos* (metafóricos) que os constituem na prática.

A discussão, no terceiro capítulo, dos "gêneros" da literatura oral permitiu circunscrever o conceito ao qual aplico o termo *macro-forma*. Conjunto de virtualidades formais e zona de aplicação de competências individuais simultaneamente, esboço de modelo abstrato, feixe de energias e modalidade de uma tradição, a macro

⁵ Scheub 1977, p. 363.

forma constitui, por oposição à matéria primeva e distante do discurso poético, sua matéria aproximada, e já parcialmente informada, que a letra vai formalizar de maneira definitiva, atualizando-a. Programa e desejo de ser, ela comporta dois elementos, respectivamente raiz deste desejo e aspecto de uma programação: o que denominarei *força* e *ordenação*.

A presença deste duplo fator é, sem dúvida, o único caráter universal das macro-formas poéticas. A maneira pela qual estas se organizam e funcionam (isto é a natureza e as regras dos "gêneros" que elas geram) difere bastante, segundo os contextos culturais. Assim todas as culturas produziram uma poesia de amor, de conjuração ou de combate: porém constatar isso não nos faz avançar, e quanto mais se procura precisar esta informação mais se corre o risco de perder-se na reverberação de realizações regionais ou particulares.

O número e a fixidez das macro-formas parecem inversamente proporcionais ao grau de complexidade tecnológica da cultura em causa; quanto mais eles crescem (contrariamente à opinião difundida entre nós) mais cresce a força inventiva dos poetas e a capacidade de linguagem de criar um universo imaginário e de impor socialmente esta pertinência. Uma das poesias mais elaboradas do mundo era, há meio século, a dos Inuit, na língua em que uma única palavra significava tanto "respirar" como "compor um canto"⁶. Em compensação, na Europa de hoje, a total desfuncionalização daquilo em que se transformou nossa "canção folclórica", dá a essa poesia (em seu conjunto) um aspecto heteróclito que impossibilita as generalizações. Antigos sucessos de "caf conç"⁷, cantos patrióticos do séc. XIX, paródias religiosas, sátiras políticas carentes de seu contexto, relevos de pastorelas galantes da era clássica, relíquias medievais, ritornelos que acompanhavam danças esquecidas: tudo isto, de mistura enche as nossas antologias de "velhas canções francesas", onde, de vez em quando, um de nossos poetas e cançonevistas encontra uma incitação, uma imagem, um ritmo, um tema de emoção, sem que nisso se possa evocar ainda uma tradição.

Os meios de comunicação nos levam aparentemente a uma situação arcaica: exigem gêneros de regras fixas, filme policial, western, spot publicitário. E esta é uma tendência de toda arte "popular"

destinada a um consumo quantitativamente ilimitado⁸. A ausência de toda diferenciação ainda é mais notável na única arte exclusivamente oral veiculada por esses meios: a canção. Só o seu estilo musical serve para designar de maneira específica, e muitas vezes o nome de um cantor da moda: nada que possa indicar a definição de uma classe reconhecida como regular.

Toda a evolução da canção européia, desde os primórdios da era tecnológica e industrial, tendeu à dissolução das diferenças, ao esmaecimento do próprio vocabulário que ajudava a mantê-las. *Balada* ou *rondó* têm em francês uso apenas arqueológico; *vaudeville* (quem quer que tenha sido o misterioso Olivier Basselin, dos Vaux de Vire) do séc. XVI ao XVIII veio, por deslizamentos sucessivos, a designar um tipo de canção em coplas, cantadas ao fim de uma comédia ou então uma paródia, até mesmo um *pout-pourri*, antes de tornar-se em 1792 o nome de um teatro parisiense. Os últimos termos particulares que sobreviveram em francês, pouco a pouco esvaziados de seu sentido, *complainte* e *romance*, já não aparecem há cinquenta anos, fora de uma linguagem aproximativa e empobrecida, senão em raros títulos em que introduzem um toque pitoresco como o *Romance de Paris*, de Charles Trenet ou *La complainte des infideles* que Mouloudji cantava. Hoje se diz apenas canção⁹. Por isso, me poupo aqui de passar em revista as numerosas e muito incoerentes sugestões que foram feitas a partir de meados do século XIX, visando catalogar e classificar poemas orais, progressivamente descobertos e recolhidos. Do relatório de Ampère em 1852 aos trabalhos de Coirault nos nossos anos 50 e até no volumoso *Manuel de Brednich* em 1973, invocaram-se, misturada ou alternadamente, com maior ou menor sutileza, considerações históricas, sociais ou estilísticas, espaço-temporais, rítmicas ou musicais¹⁰. Disso resultaram listas de gêneros ou espécies, oscilando de uma dúzia a uma trintena, segundo o princípio mantido ou a extensão de informação.

Entre elas, algumas apresentam um grande interesse etnológico: a geral de Bausinger, as particulares dos compiladores do *cancioneiro folclórico mexicano*, as de C. Laforte para as canções quebequeses, as de muitos africanistas, em seu domínio próprio. No entanto,

⁶ Finnegan 1977, p. 178-83, e 1978, p. 225-7.

⁷ (NT) Café concerto.

⁸ Burgelin, p. 102-7.

⁹ Vernillat-Charpentreau, p. 68-9, 218-21, 248.

¹⁰ Laforte 1976, p. 4-8; Brednich.

nenhuma é plenamente satisfatória: quanto mais o objeto de uma pesquisa tende à universalidade, mais se torna problemático estabelecer uma hierarquia entre os elementos que uma análise distingue nelas. Além disso, a dispersão e o desgaste das terminologias tradicionais tornam muito delicada a consideração das designações genéricas próprias a cada língua. Não podemos, porém, desprezá-las totalmente porque, muitas vezes, só elas permitem quebrar o jugo das classificações etnocêntricas. Não é assim sem razão que os Iorubá possuem onze expressões especializadas, para designar espécies de poesia cantada; nem é para se deixar de lado que os Manobo das Filipinas, segundo E. Maquiso, possuem um termo universal para toda espécie de canto ou de recitativo, um outro especial para o canto propriamente dito, e ainda quatro outras particulares designando: um, o canto de amor; outro, o canto de guerra, o canto de sementeira e o canto de colheita; dois, enfim, os cantos de luto¹¹...

Dessas especulações resultam, pelo menos, globalmente, duas indicações seguras: o que eu denominei a *força* constitutiva de uma macro forma se define em termos de funções; a *ordenação*, segundo a natureza daquilo que a programação comporta.

As funções definidoras da *força* se organizam em torno de um ou outro de três eixos. O primeiro é apenas a causalidade instrumental; de fato, a qualidade do intermediário humano, executando a performance. Neste eixo se reagrupam as formas reservadas ao uso de uma faixa etária, de um dos sexos, dos membros de um grupo profissional, ou ligados ao exercício de um trabalho determinado.

O princípio que rege estas divisões parece inscrito na própria língua, enquanto estrutura social. Certamente os fatos observáveis hoje revelam apenas similitudes aproximativas, porém bastante constantes para nos fazer supor uma homologia profunda. Mesmo nas sociedades em que uma longa tradição de escrita despojou a voz de sua autoridade primeira, a oralidade da comunicação permanece, sem levar em conta a escrita, ligada a certas situações do discurso: a narrativa anedótica, o mexerico, as confidências feitas ao depositário dos segredos do grupo, o homem da mercearia ou do bar; histórias jocosas com sentido político, sob regimes opressores

¹¹ Bausinger, p. 66-90, 247-65; Alatorre 1975, p. XLV; Laforte 1976, p. 8, 26, 46-50, 117-20; Du Berger 1971, § 11/3 à 11/8; Finnegan 1976, p. 79; Agblemagnon, p. 119-33; Maquiso, p. 24.

em que elas ocupam a última das margens de liberdade; a conversa, em todo o mundo, objeto de regras e de censuras que muitas culturas ritualizaram¹²; o exercício lúdico e agonístico que é a pechincha...

A poesia oral é uma dessas situações: eminente, ao certo, mas onde se ouve mais ou menos confusamente o eco das outras. Daquelas sobretudo que prolongam entre nós costumes, sem dúvida, tão antigos quanto a voz humana, a cada mutação cultural readaptada às circunstâncias. A consulta médica, no que ela importa de diálogo (e pelos papéis que ela instaura) assume uma situação e um discurso, cujo modelo remonta às feitiçarias ancestrais: modelo que reanima a cura psicanalítica em nossos dias. A enunciação aí se faz terapêutica: pela vocalização dos afetos, as puras associações sonoras, o ritmo da linguagem e a própria posição do falante. No mesmo lugar, porém, não mais face a face, o analista pratica uma escuta que faz de seu próprio corpo o eco da voz do outro, menos de seu sentido do que de sua sonoridade, sobrecarregada dos valores simbólicos na cena que se desenrola entre eles.

O ensino, bem ou mal, guarda até hoje uma grande parte do mesmo modelo: menos em razão do que a voz comunica do que pela transferência que a relação de ensinar institui. Pouco importam as diferenças que, de um tipo de cultura a outro, modificam o conteúdo do ensino: aqui uma ciência e lá uma sabedoria; entre nós, matérias, em outras sociedades, maneira de viver; ora visando a promoção individual ora a maturação coletiva. O traço fundamental permanece inalterado.

A difusão dos meios cedo eliminou as práticas escolares tradicionais: fórmulas mnemotécnicas, encantatórias, ritmadas, versificadas às vezes, poesia medíocre e bem viva que uma classe inteira cantarolava com o mestre, o *Barbara Celarent* dos escolásticos ou a lista dos departamentos de minha infância; e tantos textos lidos em voz alta, regurgitados da memória, as centenas de versos de Virgílio ou de Homero que ainda me habitam mas que só o som de minha própria voz me permite hoje reencontrar¹³... No entanto, rejeitadas estas velharias, eis que multiplicamos, à vertigem, seminários, mesas-redondas, colóquios ou congressos, estratégias indispensáveis, em nosso mundo, ao progresso dos conhecimentos: mas também

¹² Certeau, p. 66, 150-5; Giard-Mayol, p. 95-105; n.º 30 (1979) de *Communications*.

¹³ Barthes; Fédry 1977b, p. 584-5; Greimas 1979, p. 3-4; Fabbri, p. 10-1.

para além da linguagem escrita que aí se profere, longa busca universal de uma restauração da voz.

Em troca a voz não perdeu quase nada de sua função primitiva nas tradições religiosas... no seio das quais, de resto, se constituíram e se mantêm muitas formas de poesia oral. Na relação dramática, com efeito, que confronta o *homo religiosus* ao sagrado, a voz intervém de maneira radical, como poder e verdade. Como poder: voz ao sopro da qual se realizam as fórmulas mágicas e que, no transe, leva para fora de si o iniciado, tomado pelo seu deus: vodu das Antilhas, macumba brasileira, mas também ritmos de Shakers, nos Estados Unidos do séc. XIX, Chlustos na Rússia czarista e, de maneira menos veemente, em nossos movimentos carismáticos¹⁴. Esta voz se exalta em glossolia, colocando, para além da linguagem onde tudo já foi dito, a palavra de um absolutamente outro; ficção vocal, esvaziada de narratividade, volta às nascentes infantis de toda voz.

Como verdade: não apenas meios de transmissão de uma doutrina, mas em sua vivência, fundadora de uma fé. A predicação das igrejas instituídas oferece um exemplo fraco. O efeito mais forte explode na margem: entre os conversores iluminados, os heresiacos errantes, como hoje ainda, os pregadores selvagens, perseguindo as costas da terra iorubá na Nigéria, ou os *folk preachers* negros norteamericanos, cuja arte oratória B. A. Rosemberg estudou, aproximando-os dos cantores épicos. A poesia oral está apta a assumir funções análogas. A maior parte das culturas possuem ou possuíram uma poesia oral (geralmente canções) destinada a manter, acompanhando, a execução de um trabalho, sobretudo aquele que se faz em grupo. Na África, toda tarefa manual é acompanhada normalmente pelo canto. Nas sociedades tradicionais esta poesia tem um valor ritual; o trabalho se torna dança e jogo, gera uma paixão; o canto compromete aí, com a energia do verbo, o poder próprio da voz. Às vezes bastante elaborada ou em alguns casos reduzida a formas breves e repetitivas, esta poesia exerce uma função dupla: ela facilita, regularizando-o, o gesto da mão, mas contribui também para desalienar o operário que, cantando, se concilia com a matéria trabalhada e se apropria do que foi feito. Invertem-se as relações aparentes, de modo fictício: o trabalho parece ser apenas auxiliar do canto, nas corveias coletivas de camponeses negros, *dopke* de

Benin, *egbe* iorubá, a *coumbite* haitiana, o *troca-dia* do Brasil; nos coros dos *payeurs* congolezes que Gide descrevia com admiração em 1926, e de que se recolhem exemplos em toda a África¹⁵.

Entre nós, depois que a indústria, impondo ao trabalho manual ritmos artificiais, reduziu a nada a parte criadora, estas formas de poesia desapareceram rapidamente. A Lloyd et D. Mc Cormick publicaram em 1967 e 1969 os últimos exemplos, recolhidos entre os mineiros gauleses e os tecelões da Escócia setentrional. Talvez pessoas de minha geração ainda se recordem dos pregões dos vendedores, poesia de tradição secular, alguns dos quais ressoavam ainda por volta de 1925 na Paris ou Genebra de minha infância. J. L. Collier ainda os escutou em torno de 1950, num bairro negro de Nova York¹⁶.

Ora o poema constitui um dos aspectos do próprio trabalho, como as canções de sementeira, de colheita, de vindima; ora seu uso representa o privilégio de um grupo profissional fechado. Se o contexto cultural valoriza muito este grupo, sua poesia profissional pode se tornar, na sociedade em causa, uma arte maior: assim os cantos de louvação dos bovinos entre os Tutsi de Ruanda ou os Peul de Mali, povos pastores e guerreiros para quem a posse de rebanhos indica a nobreza do homem¹⁷. No mais das vezes, é em razão inversa à marginalização do grupo que as canções de trabalho parecem tirar seu vigor: assim na Europa, entre os sécs. XVI e XIX, os cantos dos soldados, marinheiros, pastores; na América do Norte, os de cowboys.

Do mesmo modo, uma tendência geral no uso das línguas naturais, parece provocar a especificação de certas formas em razão de distinção de idade ou sexo. Acusada de forma desigual, segundo as culturas e o grupo, esta tendência influi no estatuto de várias formas poéticas cantadas; voltarei a este ponto nos caps. V e XII. Entre nós, a tendência hoje se atenua, mas permaneceu vigorosa por muito tempo. Ela delimita ainda muito bem uma oralidade infantil, enraizada nas primeiras experiências vocais do recém-nascido, semantizada por elas e que constitui, no bojo de nosso universo tecno-

¹⁵ Finnegan 1976, p. 230-40; Jahn 1961, p. 260; Roy 1954, p. 239-48; Gide, p. 21, 289-92; Collier, p. 19-20.

¹⁶ Finnegan 1977, p. 218-9; Neuburg, p. 247, 296; Collier, p. 23.

¹⁷ Finnegan 1976, p. 206; Smith 1974, p. 300-2; Seydou; Burke, p. 35-46, 50; Poueigh, p. 153-6; Vassal 1977, p. 67-9.

¹⁴ Rouget, p. 85-86, 127-8, 205-11, 231-2, 398; Collier, p. 21; Compagnon.

lógico, o dialeto da última tribo da pura palavra. O adolescente só se afasta dela, lentamente, a contragosto e muitas vezes revoltado. O limite que ele franqueia o introduz a esta "cultura dos jovens" de que se falou tanto, desde que ela se generalizou em nossos anos cinqüenta: fundamentada na contestação dos lugares adultos e do mundo da escrita, reivindicação furiosa da voz selvagem, confortada pela adesão comum a alguns símbolos, temas imaginários e práticos, dentre os quais o mais universal (amplamente recuperado pela indústria!) não é outro senão a audição dos hits produzidos pelos ídolos¹⁸. Em torno da canção e por meio dela se instauram ritos de participação, provedores de heróis.

No entanto, nos primeiros tempos da vida da criança, antes mesmo que com ela se instaure um diálogo falado, a mãe entra em seu jogo, re-adaptando espontaneamente sua palavra: timbre, altura, ritmo, modulados para cantarolar uma canção de ninar, enunciar algumas palavras em *baby-talk*... Será este o fundamento (ou o índice) de uma oralidade especificamente feminina, fator principal (segundo os etnólogos e dialetólogos) da manutenção das tradições no seio do grupo? Entre certos povos a língua das mulheres não é idêntica à dos homens (no Japão medieval até sua escrita era diferente); às vezes ela se distingue pela colocação da voz. Nós mesmos, em nossas línguas, fingimos com deleite perceber de raspão, segundo um de nossos estereótipos, tal "palavra de mulher" um "tom de mulher". Os dois registros que toda voz humana possui fisiologicamente geram, em cada um de nós individualmente, e em cada uma de nossas culturas coletivamente, uma tensão análoga àquela que provém da distinção de sexos e não estranha a esta¹⁹.

Jogos de entonações, elipses, quedas livres, refluxos, errâncias erotizadas, harmonizando o bate-papo, palavra sem memória nem assunto, lugar de prazer impune, menos expressão de alguma realidade autônoma do que o assumir do corpo, desejo desocupado, ascedendo assim à comunicabilidade, fora de intenção²⁰. Ou mesmo a "litania", dizer-dizer-dizer encantatório, reiteração ritualizada, eterno recurso inconfessável ao todo poder do outro, ao mesmo tempo extenuação da linguagem e de suas mentiras. Em profundidade, o mergulho, o impulso, depois o desprendimento que signi-

fica para a mulher a passagem do silêncio à palavra: este *élan* do corpo, relaxo, e eis que ela se expõe toda inteira na sua voz. O eco de um canto muito antigo ressoa aí, anterior às interdições da lei, talvez anterior à própria linguagem: por isso ela canta tão espontaneamente.

Do lado dos homens, se alega, inversamente, a cantada da aproximação amorosa, usando com ardil nuances vocais e ambigüidades de vocabulário. Linguagem de homem, linguagem de mulher: estas especificações permanecem de ordem virtual, porém muito geral e muitas culturas as exploram de acordo com seus próprios fins.

É verdade que a especialização de certos gêneros poéticos, segundo os sexos, decorre, na maioria dos casos, do costume profissional: na África ou entre os índios pueblos, as canções ritmando o pilar do milho são, de fato e de direito, canções de mulheres. Esta coincidência não explica tudo. Em aldeias africanas a população feminina forma comunidade de vida e de trabalho muito estável, possuindo seu próprio tesouro de canções: cantos de trabalho, canções de mal-maridadas, canções destinadas a acompanhar a dança dos homens, cantos de rituais femininos, canções provocativas, improvisadas e de uso interno ao grupo, como as brincadeiras que se dirigem aos co-esposos.

Diversas proibições, desrespeitadas de forma desigual na prática, intervêm, em várias sociedades, para manter esta divisão das tarefas poéticas. É em razão de crenças religiosas, provavelmente ligadas a ritos de fertilidade, que o antigo *harawi* inca era confiado somente às mulheres e que muitas vezes lhes é reservada a função de cantar o *lamento* dos mortos! Conveniências políticas imperiosas lhes recusam, em certas etnias da África Ocidental e de Ruanda, o direito de executar os cantos relativos aos detentores do poder: genealogias, panegíricos ou cantos guerreiros. Em outros lugares é um costume social que se tornou aleatório: assim a poesia oral dos gaúchos é exclusivamente masculina no Brasil, Uruguai e Argentina, mas não o é no Chile. Quando, em fins do séc. XIX o *romance* ibérico entrou no Brasil, na prática da *cantoria*, costumava-se considerá-lo como uma criação original, obra de homens, ficando as mulheres detentoras da *cantiga* tradicional. Mas, sem dúvida, trata-se mais nesse caso de tendências psicossociológicas do que de organização poética. As "canções de amor", por sua vez, mesmo se o discurso é sexualmente demarcado, escapam a essas limitações. No

¹⁸ Burgelin, p. 158-70.

¹⁹ Rondeleux, p. 49-50, 53; Husson, p. 80; Calame-Griaule 1965, p. 54.

²⁰ Pessel, p. 18-20; Cixous-Clément, p. 170; Lamy, p. 63-70.

entanto, exemplos alexandrinos, depois medievais, colocaram a questão da existência, em todo o ocidente de uma longa tradição de “canções de mulheres” de tema erótico. Assim os antigos *wineleodos* germânicos ou as *cantigas de amigo* portuguesas. Na Galícia polonesa e na Sérvia, designava-se, no séc. XIX, pela expressão “canção de mulher” o conjunto de poesia oral amorosa, enquanto a expressão “canção de homem” remetia às baladas heróicas²¹.

A *berceuse*, tipo poético de extensão universal, preenche uma função mais diferenciada: cantada pela mãe, ou por quem desempenha esse papel, ela se destina a ser escutada pelo bebê. Todo outro uso que dela se possa fazer é imitação deste... salvo, ao que parece, entre os zulus, para quem cada criança tem sua própria *berceuse*, composta para ela e que permanece por toda a vida, como nome ou marca. Mas, de um modo geral, só abusivamente as coleções de “canções infantis” tomam o lugar da *berceuse* que, pelo modo de sua performance, é uma canção de mulher. Porém, sua forma determinada pela imagem que se faz do ouvinte, partilha um certo número de traços formais (lingüísticos e musicais) com as canções para criança propriamente ditas²². A mesma equivocidade caracteriza o conjunto das cançonetas em uso nas relações entre pais e petizes: para fazer a criança saltar-lhes nos joelhos, para encorajá-la nos primeiros passos, convidar a dormir ou (como pululam exemplos em todas as línguas românicas e germânicas) para mostrar e contar os dedos da mão.

A despeito das grandes diferenças que de cultura a cultura afetam o modo de inserção das crianças nos grupos humanos, não há sociedade no mundo sem canções funcionalmente apropriadas para essa idade... por vezes de maneira historicamente secundária, pois a origem longínqua do texto pode ser literária: assim setenta das duzentas e cinquenta “canções infantis” publicadas por S. Charpentreau. Esta poesia representa igualmente entre nós uma das principais manifestações de oralidade especificamente infantil: modulação da linguagem, ritmada pelos sopros do corpo, pelos movimentos do sono e do despertar, pelos fluxos fantasmáticos do sonho e das próprias palavras.

²¹ Finnegan 1978, p. 206; Valderama, p. 308; Camara, p. 120, 231, 252; Smith 1974, p. 299; Anido, p. 144; Fonseca 1981, I, p. 45-6; Lord 1971, p. 14; Bec, p. 57-62; Elicegui; Burke, p. 51.

²² Charpentreau, p. 9-30; Finnegan 1976, p. 299-302; Knorringa, p. 19; Roy 1954, p. 27-71.

Mais conservadora que outras, a tradição poética infantil parece comportar alguns universais: tendência a evadir-se da linguagem adulta, pelo menos para discorrer em suas franjas extremas, indifferente ao sentido denotativo: predominância do ritmo sobre a evocação e meio-tom; jogo de palavras, de sílabas, malabarismos sonoros, bizarras; uso lúdico ou hiperbólico dos números; repetitividade, permeabilidade às influências lingüísticas estrangeiras: na Acádia canadense, as canções infantis são mais anglicizadas que as outras; na África dita francófona, mais densamente recheadas de palavras francesas; e é assim, presumo, que um número de antigas fórmulas de conjuração se integraram a este tesouro²³. É, outrossim, a propósito da canção infantil que se coloca mais claramente um problema ao qual voltarei no cap. X: o que entender por *canto*? Talvez um elemento fisiológico (a imaturidade das cordas vocais) intervenha aí para reduzir muitas vezes a melodia a uma simples escansão.

A canção constitui geralmente para a criança um aspecto de seu jogo: a título de rito introdutório, como os jogos verbais que servem para designar os brincantes encarregados deste ou daquele papel; a pretexto de composição dramática, nos jogos teatralizados, frequentes na África, como o dos jovens meninos ruandeses, encenando os combates de bovinos ou as danças de meninas ao luar, nas aldeias malinké; como ilustração ou glosa, nas canções com as quais a criança se acompanha, imitando o gesto dos adultos no trabalho; enfim a título de suporte rítmico nas rodas como o *gbagda* dos escolares centro-africanos de Bangui, dos quais J. D. Penel recolheu em 1979-80 nada menos de cento e sete canções diferentes, aparentemente improvisadas²⁴. O laço com o jogo distende-se, nas cançonetas que se dirigem a um animal capturado (entre nós um *escargot*); nas formulazinhas que declinam uma série como os dias da semana ou as letras do alfabeto; nas canções de fim de ano escolar, em uso em alguns países da Europa. Reveste-se de um outro valor social e opositivo, nas canções infantis de esconde-esconde, constitutivas do folclore de certas festas²⁵. Que figura de infância projeta talvez, em nossos dias — no movimento de rejeição dos valores adultos em

²³ Parisot, Introduction; Jaquetti; Dupont, p. 65-6, 173-83, 306; Finnegan 1976, p. 305-10.

²⁴ Penel, p. 27-63.

²⁵ Charpentreau, p. 31-48; Du Berger, \$ 11/10; Georges, p. 178-81; Boucharlat, p. 34-5; Camara, p. 125.

que se enraíza a “cultura juvenil de massa” — a voga que experimenta a canção entre os nossos jovens? É verdade que não se trata de qualquer canção. Dois elementos móveis, ao sabor das modas de ritmo muito rápido, parecem necessários para fazer de um texto ou de uma melodia um “hit”²⁶: um certo acordo temático e lexical com o discurso adolescente comum (companheiros, amores, vagabundagem, marginalidade) e a mediação de um astro, herói, figura paternal que se impõe ao mundo sem (supõe-se) ter experimentado os sombrios condicionamentos sociais, um Elvis Presley, um Bob Dylan, um John Lennon.

O astro, profissional da canção, só é concebido e admirado como tal. Outro critério de qualidade: muitas culturas com efeito (abordarei este ponto no cap. XII) distinguem entre o canto profissional e o canto amador, funcionalizados diferentemente. Em outros lugares, uma oposição igualmente forte se marca entre o canto individual e o canto comunitário. Certos cantos só tomam sentido e função quando cantados por um grupo: dançarinos, bebedores, soldados; seguindo C. Lafort, na tradição francesa do Quebec, a forma que ele denomina “chanson en laisses”^{*} se destinava especialmente ao canto coral, bem como o dos desbravadores da floresta²⁷. É assim que, sem dúvida, vêm-se reemergir, nas práticas dos adolescentes da sociedade tecnológica, arquetipia e sócio-poéticas muito antigas.

Segundo eixo pelo qual se pode ordenar a *força* constitutiva de um gênero oral: sua finalidade imediata e explícita, quando ela se identifica com a vontade de preservação do grupo social. Esta é, claro, para a sociedade de nossos jovens, a finalidade principal de seus “hits”. Muitas formas poéticas são assim dinamizadas: o fato é evidente no seio de sociedades tradicionais, muitas vezes camuflado entre nós sob pretextos estéticos. Assim a maior parte das etnias africanas praticam as “divisas”, poemas curtos acrescentados ao nome ou ao título de um humano, de um animal, de uma divindade, um objeto e que, explicitando o sentido, o integra a uma história... com uma tal eficácia que a “divisa” de certos gênios detona o transe entre os que os ouvem²⁸. Da divisa ao canto de louvação, a passa-

²⁶ Burgelin, p. 169-74.

^{*} Canção com refrão à maneira da canção de gesta.

²⁷ Clastres, p. 123-4, 129; Laya, p. 179; Laforte 1981, p. 264; Sargent-Kittredge, p. XIX-XX.

²⁸ Finnegan 1976, p. 111-2, 128; Rouger, p. 118, 144-52; Camara, p. 198.

gem é fácil. Quando da imposição do nome ao recém-nascido, entre os Malinké, o pai improvisa (enquanto as mulheres dançam) uma tirada épica sobre o ancestral de quem provém esse nome.

Se a louvação se dirige ao chefe, ela exalta o Poder. O panegírico é um dos gêneros poéticos mais difundidos nas sociedades de Estado na África, na Oceania, e também o era na América pré-colombiana, onde a propaganda Inca impunha os temas. Rico de estereótipos e geralmente ligado, de modo estrito, a regras quase rituais, este tipo de poema reveste, nas sociedades tradicionais, formas que se referem ao passado do grupo, e mais ou menos aparentadas à epopéia: cantos de auto louvor (como o conheceram várias sociedades arcaicas) de um guerreiro gabando-se de seus próprios feitos reais, presumidos ou fictícios; genealogias africanas²⁹, amplificadas em Ruanda em poemas dinásticos tão exatamente transmitidos que A. Kagamé, por volta de 1950, escutando-os, pôde alcançar a história deste povo até o século XVI; izibongo bantus, complexos e altamente especializados, acumulação de metáforas hiperbólicas e de alusões heróicas, justapostas muitas vezes sem sintaxe narrativa...

Esta veia não se esgotou: há alguns anos, o griot Kaba, na Guiné, cantava a genealogia do presidente Sékou Touré. Recuperação política? Tanto quanto nos cantos sindicalistas swahili recolhidos por W. Whiteley, por volta de 1960. Mais do que isso, convergência com a tradição que, na sociedade tecnológica, assume esta função coesiva, por meio de cantos patrióticos, de canções de *partisans* ou de protesto; que, no Japão do milagre econômico, gerou hinos de empresa como o da Matsushita Electric!³⁰

A mesma função se exerce com agressividade nos poemas guerreiros, dos quais podem-se distinguir três espécies, de extensão universal: a incitação ao combate, o elogio dos combatentes passados e o canto destinado a manter a ação na batalha. As duas primeiras modalidades desempenharam em certas sociedades tradicionais um considerável papel cultural. Assim, entre os povos bantus: em Ruanda, o aprendizado dos cantos militares fazia parte da educação dos rapazes; no reino zulu, estes cantos constituíam um elemento cristizador da vontade nacional, desde o reino de Shaka, cultivado, organizado e sistematicamente explorado pelo poder;

²⁹ Finnegan 1976, p. 206-20; Vansina 1965, p. 148; Smith 1974, p. 302; Bowra, 1978, p. 9-22.

³⁰ Camara, p. 299; Finnegan 1976, p. 90, e 1977, p. 217.

hoje ainda conservadas na memória, muitas velhas canções de guerra foram adaptadas às lutas políticas e sociais³¹.

Do mesmo modo, em nossas sociedades industriais a poesia guerreira subsiste fragmentada, assumida em motivos oratórios por nossas canções patrióticas ou revolucionárias.

Os cantos de caça dos povos africanos, ameríndios, asiáticos³² a ela se aparentavam, exaltando o valor moral, a sedução do perigo, o poder imprevisível do adversário e da natureza: marcando a preparação ou o término das grandes expedições coletivas, acompanhados de danças, de teatralizações, transformando em espetáculo as reuniões das sociedades cinegéticas ou os funerais de um caçador ilustre.

O instinto de conservação social continua implicitamente presente na obra em suas formas, mais raras, de poesia oral narrativa, contando algum acontecimento do passado que já teve importância para a comunidade... mesmo que hoje ele lhe seja indiferente³³; ou nas formas gnômicas, freqüentes nas sociedades tradicionais, onde elas contribuem para a transmissão de um saber comum: ainda hoje, no campo, tantos ditos rimados e ritmados sobre as condições do tempo que vai fazer.

Os dinamismos que subjazem nessas estratégias de defesa e de afirmação coletivas ganham nuances e inflexões na poesia religiosa oral. Esta abarca as variedades de canto ritual: no ocidente, as liturgias cristãs e judaicas, cuja execução oral é mantida pela transmissão escrita, muitas vezes antiga; do mesmo modo o canto corânico; em outros lugares os hinos hindus e budistas; nos cultos africanos, os cantos e danças, celebrando as grandes divindades ou acompanhando iniciações, circuncisões, excisões³⁴; as incantações melanésias, outrora aquelas dos xamãs mongóis ou ameríndios; os cantos, por vezes muito breves: reduzidos a uma frase repetida — provocando o transe ou provocados por ele, e aos quais G. Rouget consagrou recentemente um belo livro. A introdução recente de liturgias católicas na língua corrente favoreceu a criação de um gênero novo, a pleno vapor no terceiro mundo: a “missa” em vernáculo e

apoiada nos ritmos populares locais. Eu ouvi ou me mostraram, no Congo, no Zaire, no Chile, na Argentina e no Brasil, algumas delas de grande beleza³⁵. Em Ghana, a Igreja Metodista suscitou formas novas, muito vivas, deste canto eclesial improvisado.

Segunda espécie: as preces cantadas, cânticos, poesia de conforto e de adoração, de uso privado ou público e não especificamente cerimonial. Assim em países islâmicos os longos poemas homiléticos, sendo que alguns penetraram até o coração da África, como o célebre *Canto de Bagauda* dos haussá; na Etiópia os *gene* coptas, breves e alusivos, frutos de uma arte sofisticada, exigindo longa e sábia iniciação. Todas as igrejas cristãs possuem uma vasta gama de cânticos, de origem literária e folclórica, geralmente difundidos pela escrita, mas de uso exclusivamente oral. Na África, desde as várias independências, um esforço louvável de adaptação das práticas autóctones permitiu às Missões criar poesia de boa qualidade musical e até coreográfica. Sabe-se o papel do canto nos movimentos carismáticos; nas reuniões religiosas, portadoras de reivindicações sociais, como outrora a do profeta congolês Matswa, e o que representou para as comunidades cristãs negras da América, sob formas que continuavam a animar, em profundidade, as tradições do velho continente perdido³⁶.

Nas situações de conflito religioso, com várias reincidências na história europeia, o *cântico* assumiu seu papel. Na França, segundo H. Davenson, esta forma de poesia, oriunda das guerras de religião, foi criada então pelos huguenotes à margem da liturgia e depois pelos católicos, como resposta. Na Irlanda, a resistência à ocupação inglesa suscitou, ao longo dos séculos XVIII e XIX, uma série de cânticos populares de louvor à Virgem ou à Eucaristia³⁷. Cânticos, sob vestimenta laica, canções pastorais, destinadas a um público de indiferentes ou de incrédulos dos quais o padre Duval, a partir de 1956, fez um gênero de sucesso: os seiscentos mil discos vendidos, em alguns anos, difundiram canções as mais originais que se escutaram no começo dos anos sessenta, evocando os blues e as formas antigas do jazz.

³¹ Finnegan 1976, p. 140, 208-20.

³² Finnegan 1976, p. 101, 207, 221-30; *Recueil*, p. 74.

³³ Roy 1954, 141-69.

³⁴ Dieterlen; *Recueil*, p. 54-65; Camara, p. 184-6; Finnegan 1978, p. 146; Roy 1954, p. 311-51.

³⁵ Disques: Philips 625.141 QL (Missa Luba), 6349.191 Phonogram (Missa do vaqueiro) e 14806 (Chants de lumière) (Missa crioula); Pathé EMI, PAM 68026 (Missa a la chilena); Barclay 40055 (collection Voyages) (Missa por un continente).

³⁶ Finnegan 1976, p. 91, 167-86, 282; Collier, p. 68.

³⁷ Davenson, p. 54-7; Finnegan 1978, p. 169-70, 358-9; Vernillat-Charpentreau, p. 187-8.

Última espécie: canções ilustrando uma festa religiosa periódica. Assim, em toda Europa, as canções de Natal, cuja tradição, atestada a partir do séc. XV, mas talvez mais antiga, veicula misturada com fragmentos literários, litúrgicos e populares, muitas melodias tomadas de empréstimo às canções profanas e mais tarde até às árias de ópera³⁸. Em diversas regiões da cristandade, até no Quebec e na Acádia, ainda há bem pouco, cantavam-se os cânticos de Epifania e de Candelária durante as demandas que se faziam nesses dias, de casa em casa na aldeia: costumes cristianizando, sem dúvida, antigas tradições pagãs, à maneira dos cantos de carnaval e da mascarada, negativamente ligados à Quaresma.

Terceiro eixo de organização dinâmica: uma finalidade mais confusa, modelada sob as circunstâncias, quer se trate de magnificar, de deplorá-las ou de temê-las. É este em nossa sociedade o único critério relativamente claro de distinção entre a massa da poesia oral.

Evocação mais ou menos estilizada, de circunstâncias da existência pessoal: canções de copo, canções exaltando a emoção que inspira uma paisagem, fazendo apelo ao amor ou conjurando a morte: temas gêmeos, muitas vezes ligados às realizações profundamente uniformes, em sua extrema diversidade. Com efeito, a sexualidade como a morte, enquanto vivências, são fatos culturais; fisiologicamente fundados, o sexo e a morte são igualmente produtos da história. A deploração do morto, cantada ou escandida, dramatizada com soluços e gritos, se integra, na maior parte das sociedades pré-industriais, ao ritual dos funerais; às vezes ela os precede ou segue. Supôs-se, não sem verossimilhança, tratar-se de uma das formas primordiais do discurso poético. Ela se integrou, na condição de motivo dramático, à arte épica universal; mas gerou, por vezes, na maior parte das culturas pré-modernas, tradições autônomas, às vezes bastante complexas. O alcance que tinham ainda há bem pouco os *lamentos* nas regiões mediterrâneas rurais, testemunhava, entretanto, uma extrema fidelidade em relação aos cantos africanos, como os *imbey* do Camarão, incluindo um elogio épico ao defunto e a seus ancestrais³⁹. Os cantos de funerais, substituídos entre nós há muitos séculos pelo canto litúrgico ou por música profana

não-especializada, constituem ainda na maior parte das etnias africanas, um elemento de teatralização, concebido como tal, a ponto de uma mesma palavra designar entre os Dagaa de Gana o texto cantado e a dança que o acompanha⁴⁰. Entre os iroqueses dos Estados Unidos e do Canadá, ainda por volta de 1955, esta forma de canto se revestia de um valor político, e a reunião periódica do conselho da “Confederação das cinco nações” começava pelo *lamento* dos chefes mortos durante o exercício.

Quanto à poesia amorosa, ao discurso personalizado por *eu* ou *tu* ou sob uma capa narrativa, impessoal, um pequeníssimo número de motivos típicos a formalizam, em cantos geralmente bastante breves; motivos primários, fundados na experiência do desejo, universais de um imaginário erotizado: da vista à esperança, ao prazer e à amargura. Entretanto, a instituição matrimonial, valorizada pela coletividade e engajada na complexidade das relações econômicas, representa um elemento natural — tanto quanto aos ciclos do corpo e da afetividade a que ela se sujeita ou que contraria. Por isso, sem dúvida todos os folclores do mundo são ricos de cantos nupciais. A cultura ocidental, desde a Idade Média, os integrou na tradição das cantigas de amor: o casamento se torna, nesta tópica, o termo desejável... ou o obstáculo, como nas cantigas de mal-mariadas, estilizando, em um mesmo discurso, o apelo erótico e o pesar do aprisionamento⁴¹. Em algumas regiões, como na França medieval ou ainda hoje na Acádia, a canção acontece, não só no casamento, mas naquela que foi seu par moral e social, a entrada de uma jovem para o convento.

Circunstâncias coletivas, abarcando tudo o que a “atualidade” de um grupo social realiza de algum modo, sob o impacto de *fait-divers*, as virtualidades que reconhece como suas: o mesmo que nutre a *topical song* americana. Acontecimentos afetando o conjunto de uma comunidade, catástrofe natural, guerra; na maioria da vezes um incidente menos gritante mas com peso de significação que a poesia torna imediatamente perceptível. Ou ainda algumas dessas reviravoltas periódicas de um destino fabricado pelos poderosos: como o recrutamento para as forças armadas na Rússia czarista, fonte de um ciclo de canções.

Em nossos dias, este gênero faz referência à vida política, espe-

³⁸ Davenson, p. 52-3; Poueigh, p. 249-55; Dupont, p. 283.

³⁹ Finnegan 1976, p. 242-3, 247-52; Haas, p. 23; Dugast, p. 36-7.

⁴⁰ Finnegan 1976, p. 147-55; Gide, p. 155; Wilson, p. 72.

⁴¹ Finnegan 1976, p. 253-8; Dupont, p. 245-6; Roy 1954, p. 74-139.

cialmente nos estados de regime centralizado do terceiro mundo. Ruth Finnegan cita os cantos mongóis relativos ao fato de os chineses terem posto a mão no país em 1919, ou a tal campanha cultural; a poesia oral preenche aqui, para além de sua própria função, a de um jornalismo engajado e até dirigista. O fato é hoje freqüente, em África. Logo depois da segunda guerra mundial, e na medida em que amadureciam as independências, uma poesia oral de atualidade política (baseada em tradições locais de panegíricos ou de ataques) acompanhou o progresso dos movimentos de emancipação, depois as campanhas eleitorais: na Tanzânia, na Zâmbia, em Guiné, no Senegal, na Nigéria; em Kenya, durante a insurreição dos Mau-Mau; na África do Sul, refrões em língua vernácula ironizam os desmandos policiais⁴². Algumas vezes, o acontecimento só concerne a um grupo muito limitado, um indivíduo, mas suscita da parte deste um discurso poético, que tende obscuramente a dignificá-lo universalizando-o: assim as inábeis *complaintes*, recolhidas por J. C. Dupont, na Acádia, e compostas na época da primeira guerra mundial, por um apaixonado que tinha sido rechaçado por sua amada ou pelo seu pai⁴³.

A Europa, do século XVIII aos começos do XIX, conheceu uma variedade de canções definidas pelas circunstâncias topográficas de sua performance: especialmente aquelas destinadas a um público urbano ou aos lugares públicos da cidade, identificada assim no bojo da literatura de *colportage*: as *street ballads* inglesas, as *chansons de rue* francesas⁴⁴. Parece que tal diferença não é mais sensível hoje em dia: os meios a anularam.

Todos os tipos assim enumerados, bastante flutuantes, prestam-se, com ou sem modificação formal, à *ironia* e à *paródia*. Os termos desgastados *sátira* e *satírico* designam apenas um desses efeitos.

Tomo emprestado, no embaraço da escolha, um exemplo das canções infantis. Muitas dentre elas, na França, conservam marcas, hoje mal discerníveis, do que foi, há tanto tempo, alusão caústica a uma personagem pública amada ou odiada: Henrique IV, Guilherme II, Bismark... ou rei Dagoberto, nome emprestado a Napoleão! O efeito de ironia cessou de ser sensível, depois de algumas gerações.

⁴² Finnegan 1976, p. 235, 272-98, e 1978, p. 56-8, 67-8; Camara, p. 270-2.

⁴³ Dupont, p. 210-1, 222-3.

⁴⁴ Neuburg, p. 123-4, 142-3.

Só se pode presumir aquilo que foi sua força original. Em dezembro de 1980, quando eu viajava em Bangui, D. Jouve me transmitiu os textos de uma série de canções de roda, recolhida alguns meses antes da boca de garotas de uma escola primária da cidade⁴⁵: obedecendo a uma forma e à trama temática tradicionais, elas bordavam alusões acerbas, e em muitas passagens quase obscenas, ao ex-imperador Bokassa e ao seu séquito feminino. A partir de elementos colhidos nas conversações familiares, estas crianças tinham espontaneamente recriado um ciclo épico-lendário, logo fixado nesta forma poética acolhedora e bem funcional: o ogro, a ogra e sua tribo odiada; antropologia e magia sexual, terminando com o herói libertador...

O modo de programação que uma macro-forma comporta interfere, na delimitação de um gênero, sobre a natureza de sua força constitutiva. Ele varia, segundo o caráter da organização textual prévia, quanto ao tipo, ao volume e ao contexto do discurso.

Expresso em termos de oposição à amplitude das diversas variações do programa discursivo. Entendo empiricamente, por *oposição* os contrastes mais graduais que absolutos. Os que afetam este tipo de discurso são, no essencial, de duas ordens:

1. "Sagrado" versus "profano": por um lado portador ou criador de mitos; por outro, lúdico ou educativo no plano do simples *savoir-faire*. A diferença entre esses discursos flutua, por vezes, quando se os considera no abstrato: ela adquire realidade na performance, a nível da recepção. A produção de tal cancionário contemporâneo, num mesmo festival, será recebida como uma mensagem mítica ou ideológica por uma parte dos ouvintes, e como jogo por outra.

2. "Lírico" versus "narrativo", termos utilizáveis na prática (a despeito das incertezas de que se tratou no cap. III), na condição de delimitar sua definição aos elementos manifestos, assim como faz P. Bec, a propósito da Idade Média francesa, e tacitamente, R. Finnegan, quando apresenta como um traço pertinente geral a fraqueza e a relativa raridade dos elementos narrativos da poesia africana (opinião, de resto, muito contestada!)⁴⁶. Enquanto o "narrativo" implica uma concatenação linear de unidades interdependentes, o

⁴⁵ Jouve-Tomenti.

⁴⁶ Bec, p. 21-3; Finnegan 1976, p. 211-2, e 1977. P. 13; Alatorre, p. XVI-XVII; Genette 1979, p. 15-7, 33-41.

“lírico” comporta uma adição circular ou não ordenada de unidades mais ou menos autônomas. Estes critérios, no mais, exigem que se ordene, ao lado do “narrativo”, o “dramático”, e do “lírico” o “gnômico”. Resulta dessas particularidades que o poema “lírico” ou “gnômico” é em geral mais breve e que os poemas muito longos são, de modo geral, “narrativos” ou “dramáticos”.

Tocamos assim numa outra ordem de variações: aquelas que concernem ao “volume” do discurso. Dou a este termo duas acepções, segundo ele se refira à duração da performance (longo *vs* breve) ou à distribuição dos falantes (monólogo *vs* diálogo ou polílogo). Em muitas culturas, extensão ou brevidade pertencem às características de um gênero, sentidas como tal: na Romênia, uma *canção de Natal* não ultrapassa jamais cem versos; uma balada épica, anda por volta dos oitocentos. Em nossos dias, a despeito de sua imprecisão, a palavra *canção* implica, no espírito de todos, uma brevidade comumente medida entre os disc-jockeys em minutos e segundos.

As formas plurilógicas (diálogo ou polílogo) se ordenam em duas classes, igualmente opostas ao monólogo: conforme suas vozes se alternem regularmente por causa ou não de uma periodicidade fixada (“canto alternado”) ou porque elas o fazem conforme exigências temáticas externas (“canto dramático”).

O canto dramático, acompanhado de dança e de um mínimo de figuração, se distingue do teatro apenas na medida em que, no seio da mesma cultura, o sentimento geral o dissocia dela. Assim a *cantata* chilena, criada no tempo da união popular; assim a bela cantata de *Santa Maria Iquique* de Luis Advis, inspirada pela lembrança de um massacre de mineiros, alternância de cantos entre coro e solista, *intermezzos* instrumentais e recitativos. Em troca, é como uma forma de teatro popular propriamente dito que está marcada a *kantata* togolesa de temas bíblicos que surgiu nos fins dos anos quarenta, a partir da prática dos corais cristãos⁴⁷.

O canto alternado se faz trocar entre dois cantores ou dois coros, no mais das vezes, entre um solista e um coro. Neste último caso, o texto se divide geralmente em coplas e refrão: mas este não permanece sempre o mesmo (como na prática ocidental moderna) enquanto dura o canto. Historicamente, pode-se ter por certo que o uso do refrão constitui um traço específico de oralidade: as formas

poéticas escritas que o adotaram, tomaram-no de empréstimo a algum gênero oral. A prova foi feita no que concerne à Idade Média européia. O refrão coral manifesta, de maneira mais explícita, a necessidade de participação coletiva que fundamenta socialmente a poesia oral. Voltarei a esta questão nos capítulos XI e XIII.

A era da difusão do canto alternado, sob suas diversas formas, abarca o horizonte inteiro da história e das culturas conhecidas. No ocidente, é uma constante do discurso poético, da antiguidade grega à época romana e aos nossos folclores até a tal balada de Woody Guthrie como *Dusty old dust*, e outros, depois dele. Certos povos, aprisionando a forma por convenção, criaram um gênero muito elaborado, embora muitas vezes improvisado e de uma extrema habilidade de execução: a ponto de este parecer, por vezes, representar alegoricamente a luta do indivíduo, às voltas com as complexidades do jogo social. Assim, os *ajty* kasaques que, no século XIX, celebravam vitórias esportivas; os *pantuns* malaios em uso ainda recentemente, quadras análogas por seu estilo aos *haikai* japoneses, e improvisadas alternadamente pelos participantes de um concurso de poesia ou por dois namorados, por um dançarino e sua parceira, por duas famílias numa cerimônia nupcial. Por volta de 1930, na ilha indonésia de Buru, homens e mulheres da aldeia, em grupos opostos, improvisavam alternativamente cantos curtos de troca recíproca: gênero tão bem enraizado nos costumes que o idioma local distinguia cinco variedades deles. Fatos semelhantes se notaram na África e na Espanha, há poucos anos⁴⁸.

Quando o canto se alterna entre dois cantores isolados, ele toma freqüentemente a forma chamada, segundo as épocas e as línguas, *desafio*, *altercação*, *tenção* e outros termos de sentido próximo: disputa estilizada, em princípio improvisada mas estreitamente regulada, destinando-se a valorizar a virtuosidade dos poetas. Fora de uso na Europa, no fim da Idade Média, o desafio se conservou em algumas aldeias aragonesas e sobretudo na América Latina: *desafios* brasileiros — de que o *Dicionário dos improvisadores*, publicado em 1978, distingue doze variedades formais, ou a *paya* chilena que os Parra tentaram transformar em arma política, há cerca de vinte anos⁴⁹.

⁴⁸ Winner, p. 29-34; Finnegan 1976, p. 103, 232-4, e 1978, p. 73; Huizinga, p. 122-3; Gide, p. 67; Laya, p. 178; Fernandez, p. 466.

⁴⁹ Burke, p. 111; Fernandez, p. 464-5; *Dicionário*, p. 14-44; Clouzet, p. 89-90.

⁴⁷ Clouzet 1975, p. 90-6, 135-49; Agblemagnon, p. 132.

Sob denominação de “contextuais”, reagrupou três tipos de variação. As duas primeiras se definem relativamente a um contexto dado, explicitamente, por uma tradição ou pela escrita:

— contexto lingüístico, ao qual nos referimos, falando de “prosa” ou de “verso”; ou melódico, relativamente ao qual evocamos o “falado” ou o “cantado”;

— contexto gestual, designando especialmente a dança.

Nenhum desses termos possui a clareza que, à primeira vista, parece caracterizá-los. Eles pertencem ao núcleo do campo conceitual em que, me parece, convém assentar uma poética da oralidade. Depois tratarei disto mais em detalhe, na seqüência dos capítulos X e XI.

O último tipo de variação, enfim, se define em relação a um contexto implícito, suscitado pelo próprio discurso, segundo seja ou não improvisado. Voltarei a este assunto no capítulo XII.

6 A EPOPÉIA

Estudos sobre a epopéia: definição do gênero. — História e mito. Duração e finalidade. — O discurso épico; o estilo formular. — A epopéia no mundo.

O gênero poético oral que, como tal, foi melhor estudado até hoje, além dos levantamentos etnográficos ou de ocasionais ligações históricas, é a epopéia. Deste modo nossas poéticas testemunham entre nós a permanência do modelo homérico em uma mitologia cultural impregnada de classicismo.

Referência derradeira de toda Poesia, imagem arquetípica do Poeta, Homero tornou-se efetivamente, por volta de 1780, na Alemanha, objeto de aplicação de uma nova idéia, dialética, do tempo, da História e da filologia. Wolf foi o primeiro a levantar a questão da oralidade inicial da *Ilíada* e da *Odisséia*. Mas ele o fez de um modo limitado, na perspectiva única da unidade de sua composição e da autenticidade de suas partes. Durante o séc. XX, as discussões provocadas pela “questão homérica” nunca romperam estes limites; entretanto, no centro do movimento geral que levava o Romantismo europeu à descoberta das “poesias populares”, elas orientaram alguns pesquisadores para a investigação de “poemas heróicos”: desde os anos 1820, Karadzic recolhia um número impressionante deles na Sérvia; em 1860, Rybnikov constatava, nas regiões afastadas do noroeste da Rússia, a vitalidade das batalhas épicas, as *bilinas*, que todos admitiam então terem desaparecido há muito tempo.

Por volta de 1900, poucas regiões da Eurásia tinham escapado desta prospecção. O material se acumulava: vasta poesia oral narrativa, polimorfa e comparável desigualmente às diversas formas de folclore. Porém ela ainda não havia provocado nenhum questionamento de ordem propriamente poética. No decorrer dos anos trinta, o horizonte se abriu do lado dos pesquisadores anglo-saxões: em 1930, era lançado o livro de Entwistle sobre as baladas européias; em 1932, o primeiro volume de uma tentativa de síntese de H. e N. Chadwick, *The Growth of Literature*, reunindo as informações então disponíveis sobre as “poesias primitivas”. Foi então que M. Parry teve o mérito de tratar, em termos técnicos, a questão do funcionamento destes textos. Logo depois de uma campanha na Iugoslávia nos anos 1934 e 1935, ele levou para Harvard três mil e quinhentas gravações de cantores épicos e milhares de fichas; mas ele estava apenas começando a consignar essa experiência em um livro já então intitulado *The Singer of Tales*, quando morreu prematuramente. Seu discípulo A. B. Lord copiou o título, em uma obra de síntese editada em 1960 e que teve muita repercussão. Sua influência se estendeu, não sem suscitar polêmicas violentas, aos estudos sobre a Idade Média: neste campo particular, os trabalhos de Parry e Lord convergiam e confirmavam os de R. Menendez Pidal sobre o *Romancero* e a *Chanson de Roland*¹.

Entretanto, Parry havia inspirado, por outro lado, C.M. Bowra que, na trilha dos Chadwick, publicava em 1952 seu *Heroic Poetry*, ainda hoje a única obra de conjunto que possuímos sobre a epopéia. Bowra abarcava o fato épico em toda a sua envergadura histórica, de *Gilgamesh* a nossos dias. Infelizmente, preso aos pressupostos herdados do Romantismo, as teorias genéticas embaraçavam e restringiam sua perspectiva que era limitada por uma concepção rígida do “heróico”: eliminando os poemas não expressamente guerreiros ou demasiadamente curtos, os panegíricos, as deplorações, seu livro, por mais indispensável que tenha se tornado como fonte de informação, fervilha de contradições que enfraquecem seu alcance.

Desde então, em parte incitados por Lord e em torno das coleções constituídas em Harvard, um número tão grande de monografias e de estudos setoriais foram consagrados à epopéia “viva” que E. R.

Haymes publicou em 1973 uma bibliografia (hoje já ultrapassada!), completada em 1975 por uma introdução às doutrinas de Lord².

Retomarei depois estas últimas, cuja contribuição nenhuma poética da oralidade, que as submeta a uma triagem crítica, poderia negligenciar. Lord, na verdade, pouco preocupado em teorizar, nos forneceu ao menos, pela primeira vez, um cenário adequado da descrição do fato épico. Pioneiro destas pesquisas, ele impediu definitivamente, ao insistir sobre a especificidade do oral e de seus mecanismos produtores, o retorno às confusões da história literária tradicional³. A concepção clássica do “poema épico”, tal como nos foi imposta pelos comentadores de Aristóteles, inspirada por uma ideologia da escritura, deve ser doravante, se não recusada, pelo menos dissociada da noção de epopéia.

Definir a epopéia não é tarefa simples. Refere-se esse termo a uma estética, a um modo de percepção ou às estruturas de narrativa? Alguns o relacionam a toda espécie de poesia oral narrativa, especialmente de argumento histórico, sem levar em consideração o tom solene ou a extensão. Para T. Tedlock, um gênero épico propriamente dito, caracterizado pelas regras de versificação, só existe no seio de culturas semi-letradas; nas sociedades primariamente orais, o equivalente funcional seria o conto: tese que parece confirmada pelos fatos levantados na América do Norte, entre os Índios e os Inuit (como o ciclo de Kivioq, no Canadá), mas que enfraquece o valor de outras pesquisas. Em último caso, assim como D. Bynum, poderíamos propor que *epopéia* e *épico* são apenas designações metafóricas da poesia oral, fundadas sobre o grego *epos*... termo este que, em Homero, invoca simplesmente a palavra transportada pela voz⁴.

É conveniente distinguir, sem dúvida, na linha de Staiger, a *epopéia* como forma poética culturalmente condicionada, logo variável, e o *épico* como espécie de discurso narrativo relativamente estável, definível por sua estrutura temporal, pela posição do sujeito e uma aptidão geral em assumir uma carga mítica que a torna autônoma em relação ao acontecimento. Deste ponto de vista, é mais do lado do romance que do conto que encontraríamos passarelas que convida-

² Haymes 1973 e 1975; Lord 1975.

³ Foerster; Marin, p. 25-43.

⁴ Lord 1971, p. 6; Tedlock 1977, p. 507; Charron 1977, II, p. 273-505; Bynum, p. 245, 248; Bowra 1978, cap. I.

¹ Lord 1971, p. 8-12; Menendez Pidal 1959, p. 413-63.

riam às acrobacias comparatistas⁵. É entretanto nestes termos ou em semelhantes que podemos captar o que constitui a frágil porém real unidade, inter e super-cultural da epopéia, mediante suas numerosas manifestações.

Narrativa de ação, nela concentrando seus efeitos de sentido, parcimoniosa em ornamentos anexos, a epopéia encena a agressividade viril a serviço de um grande empreendimento. Fundamentalmente, ela narra um debate e retira, dentre seus protagonistas, uma figura fora do comum que, mesmo não saindo sempre vencedora da prova, suscita admiração. Esta prudente definição provoca muitas questões. A que arquétipos remontam nossas formas mais antigas de epopéia, aquelas que engendraram as tradições ainda vivas até pouco tempo atrás? No domínio indo-europeu, não projetaram elas em discurso o mito das três ordens diferenciadas por Dumézil, reguladoras do movimento cósmico? O combate épico comporta uma dimensão erótica? Ele é necessariamente guerreiro? Integra um componente filosófico ou religioso? Cada área cultural traz suas próprias respostas a estas interrogações. Na longa lista de temas épicos levantada por Bowra há de tudo. Os pesquisadores do Instituto de folclore de Bucareste estabeleceram, para as sete mil baladas romenas inventariadas, catálogos temáticos com duzentos números⁶.

Não se pode negar, porém, que o *épico* ultrapassa a *epopéia* e que os casos incertos não são raros. Assim, foi feito um levantamento em Rwanda, região onde nem o tráfico dos escravos, nem as missões, nem a colonização exerceram demasiada influência, de aproximadamente cento e oitenta poemas dinásticos, retratando a história do país a partir de uma época bem antiga: trata-se de “epopéias”? O *izibongo* banto, misto de panegírico e evocações guerreiras, é uma “epopéia”? Um determinado canto de batalha baloucha de vinte versos é “épico”, tanto quanto as longas canções de gesta uzbeques? as breves baladas heróicas dos povos de raça iraniana, tanto quanto as amplas composições dos povos turcos? a *qasida* árabe, tanto quanto as velhas *hamasa* da Turquia? Inversamente, os Kazaques não dispõem de um termo próprio para designar o que podemos considerar como seus poemas épicos...⁷

Recorrendo à terminologia sugerida no capítulo precedente, podemos, ao menos, tentar determinar o lugar e o “momento” em que surgiu a *força* constitutiva da epopéia, e os termos nos quais se programa sua *ordenação*.

Parece-me que não poderíamos duvidar seriamente de um modelo subjacente, comum a todas as formas de canto épico. Mas se julgarmos por suas manifestações no espaço e no tempo, um dos traços de sua *ordenação* determina os outros, bem como certos aspectos de sua *força*: o volume do discurso. Com efeito, o canto é breve ou longo conforme ele seja diferentemente marcado em vários níveis.

Brevidade ou extensão, por serem noções relativas, são, de fato, bem distintas e reconhecíveis no seio das culturas e das regiões onde os dois tipos coexistem: como, na Ásia central, os cantos heróicos das populações do Altai e dos montes Sayan por um lado, os do vale de Ienissei, por outro; ou, em nossa Idade Média, a canção de gesta francesa e o *romance* espanhol. Milhares de versos por um lado, algumas dezenas ou centenas por outro: epopéia de tipo homérico, por um lado; e, por outro, o que eu chamo aqui de *ballade* em um sentido mais restrito que a *ballad* anglo-saxônica, designando toda espécie de canção narrativa. Trata-se então de duas realizações diferentes da macro-forma épica, sem relação comprovada de subordinação mútua: os únicos exemplos seguros de epopéias longas resultantes de uma combinação de baladas são compilações literárias, como o *Kalevala* finlandês e o *Kalevipoeg* estônio de Kreutzwald em 1857; tentativas semelhantes foram realizadas, sem sucesso, em nosso século, na Iugoslávia e na Armênia soviética. A hipótese contrária de Bowra, fazendo da balada uma forma cronologicamente posterior ao tipo homérico, não parece melhor fundamentada⁸.

As baladas reunidas por Lonnrot no *Kalevala* continham de cinquenta a quatrocentos versos. As *bilinas* russas, de cem a mil, embora, nos dias de hoje, Marfa Kryukova tenha composto mais de duas mil. As baladas anglo-saxônicas e as da Rumênia, tipos mais bem estudados de epopéias breves, ultrapassam raramente quinhentos versos. São números comparáveis, comuns a culturas bastante diversas e correspondendo, a nosso ver, a uma estrutura profunda idêntica. Edson Richmond esboçou uma definição ao mesmo tempo temática e narratológica, baseada num conjunto de poemas europeus. Os estudos de Buchan, as observações de Bowra e de outros a

⁵ Marin, p. 45-7; Oinas 1968.

⁶ Bowra 1978, cap. II e III; Elliott, p. 235-239; Duby, p. 16-7; Knorringa 1978, p. 8-9.

⁷ Finnegan 1976, p. 109, e 1978, p. 121-2; Burness, p. 129-58; Chadwick-Zhirmunsky, p. 106-7, 190-3; Bynum, p. 242-3; Marin, p. 14-5, 59-62; Zwettler, p. 29-30; Wenner, p. 68.

⁸ Bowra 1978, p. 356-7, 550-3, 561; Chadwick-Zhirmunsky, p. 26.

confirmam: construção de uma narrativa com um único episódio, em gradação dramática, ou acúmulo hiperbólico de breves episódios justapostos; personagem único, às vezes coletivo (três irmãos representando uma família ou um clã), lutando contra algo mais forte que ele, muitas vezes contra um grupo social, na condição de bandido, fora-da-lei, profeta incompreendido, ou vingador solitário; este herói pode ser feminino, mas dotado com todas as virtudes másculas; o cenário no qual ele se movimenta indica estes contrastes⁹.

Em oposição à epopéia de tipo homérico — mais diversificada, menos linear, centrada de modo menos exclusivo no tema guerreiro —, os traços próprios da balada aparecem ainda mais nítidos porque sua estrutura rítmica e melódica comporta recorrências regulares: estrofes ou coplas dos modelos anglo-saxônicos, germânicos e escandinavos. Quando os versos se encadeiam sem cortes periódicos, como no *Romancero* espanhol ou os cantos épicos dos Bálcãs, as diferenças de tom com a epopéia tendem a se atenuar. Ora, as culturas onde se constata tal ocorrência parecem muitas vezes ter neutralizado as oposições de extensão: os poemas sérvios e bósnios se estendem numa gama que vai de trezentos a três mil, excepcionalmente treze mil versos; as baladas gregas e albanesas, de algumas centenas a vários milhares¹⁰.

Julga-se que nossas mais antigas epopéias medievais tinham, em média, de dois a quatro mil versos. Este tamanho parece ser bem comum na epopéia longa. Os cantos épicos da Ásia central, recolhidos no Século XIX, apresentavam mais ou menos essa extensão entre os uzbeques, os Kazaques e os Kalmuques; já entre os Karakirguizios, Radlov constatou, de um mesmo poema, versões variando de seis a quarenta mil versos. O limite superior das dimensões do gênero é, efetivamente, muito elevado: somente as condições sociais da performance (local, época, periodicidade) o fixam mais ou menos. J. Dournes assinalou-me que, nos planaltos da Indochina, a declamação de certas epopéias dura de cinco a seis horas; as epopéias *béti*, Na República de Camarão, até doze horas¹¹.

O *Ulahingan*, estudado nas Filipinas por E. Maquiso, comporta

um número elevado de episódios dos quais cada um pode ser objeto de uma performance isolada: até agora, o mais breve de todos os que foram gravados dura três horas e meia; o mais longo, dezoito horas em três sessões. Madame Maquiso avalia ser uma centena o número de episódios existentes: mas, há séculos, novos episódios são criados por variação, adição, desmultiplicação: um cantor, em 1965, dizia conhecer um mil trezentos e cinquenta e cinco deles... número que deve ser tomado, sem dúvida, simbolicamente, mas que é, contudo, significativo¹². Foi assim provavelmente que, durante seu período de tradição oral, constituiu-se o imenso *Mahabharata* hindu, cujo núcleo foi uma gesta real do séc. X antes de nossa era e que, quando de seu registro por escrito, comportava nada menos que cento e vinte mil versículos.

Dos três elementos do que denominei *força* genérica, o primeiro, a mediação humana, parece regulado por um costume curiosamente unânime: a epopéia longa é pronunciada por um homem. Esta regra não tem, que eu saiba, nenhuma exceção. A epopéia breve pode, em certas culturas, ser ocasionalmente pronunciada por uma mulher. A aptidão em cantar ou recitar as formas breves provém da memória individual e da qualidade vocal; não exige uma formação particular. As formas longas requerem o domínio de técnicas precisas: o executante é um especialista, muitas vezes um profissional. Em algumas culturas, pertence a uma casta determinada ou, como em Camarões, a uma associação iniciadora à qual se atribui um grande prestígio.

Na tradição de um povo, a epopéia constitui freqüentemente um vasto conjunto narrativo, formalizado de modo bastante rigoroso, mas do qual cada recitante, em cada ocasião, só comunica um único episódio. Nenhum indivíduo de certas etnias africanas jamais recitou ou ouviu a totalidade da epopéia nacional, de cuja existência entretanto já ouviu falar e, cujo conteúdo conhece vagamente. Nenhum recitador de *Ulahingan* o conhece por inteiro; nenhum dos cantores tibetanos consultados até aqui pode recitar todas as partes do Ge-Sar: suas alusões parecem indicar que um dos seus confrades, no Leste, seria capaz de fazê-lo...

A finalidade expressa da epopéia, relativa à função vital que ela desempenha para o grupo humano, seria expressa em termos de espaço: não é tanto o espaço geográfico definindo uma área de expansão, uma "pátria", quanto a extensão moral, cultivada e ad-

⁹ Bowra 1978, p. 330-6; Oimas 1972, p. 106; Chadwick 1936, p. 27-76; Conroy; Edson Richmond, p. 86-9; Buchan, p. 76-80.

¹⁰ Bowra 1978, p. 39, 330, 354-5.

¹¹ Ngal, p. 336; Alexandre 1976, p. 73.

¹² Maquiso, p. 25-37.

ministrada por gerações, vivida como uma relação dinâmica entre o meio natural e os modos de vida. Desta relação, a epopéia declara que é uma conquista. Como qualquer poesia oral, ela se exerce no meio deste espaço; mas finge se desdobrar num espaço ainda mais amplo. Para o auditório ao qual é destinada (que se lhe destina), é auto-biografia, sua própria vida coletiva que ele se conta, nos confins do sono e da neurose. É neste sentido, mesmo que tenha sido provocada pela lembrança do acontecimento mais próximo e menos incerto, que ela instaura uma ficção; e esta constitui imediatamente, como tal, um bem coletivo, um plano de referência e a justificativa de um comportamento. Não há “idade heróica”, e o “tempo dos mitos” não é o da epopéia: só existe a incessante fluidez do vivido, uma integração natural do passado no presente. A informação transmitida pelo poema pode, assim, ao longo da tradição, modificar-se com as circunstâncias. Só fica na memória o que é socialmente útil. A epopéia dos Gonja de Gana cantou muito tempo sete ancestrais míticos, ligados às sete chefias territoriais existentes. Sessenta anos depois dos primeiros registros, o número de heróis estava reduzido a cinco, pois a evolução política abolira duas dessas antigas circunscrições¹³... A epopéia não tem nada de um museu. Não há uma história propriamente dita, mas uma verdade recriada pelo canto.

Assim estreitamente implicada no que constitui a estabilidade e a continuidade do grupo, a epopéia não deixa de ser alegria de contar e de ouvir contar. Se ela instrui e conforta, é por esta alegria. A epopéia nega o trágico. As catástrofes são tão somente ocasião de honra. Ainda que o herói seja esmagado, o povo arrasado por sua infelicidade, o discurso épico transcende a morte, individual e coletiva. Ele estabelece um modelo de ação, designa a origem e o fim de uma ética, dá a uma Ordem a forma dos ritmos. Durante as duas campanhas em que E. Maquiso e sua equipe registraram a *Ulahingan* dos pobres Manobo, a audição deste poema no gravador provocou, nos jovens da região, um efeito de choque ao ponto de vários deles exprimirem o desejo de aprender a cantá-lo. Toda uma cultura moribunda parecia querer reviver, assim revelada a si mesma. Eis porque, sem dúvida, o canto épico narra o combate contra o Outro, o estrangeiro hostil, o inimigo exterior ao grupo — quer este seja uma nação, uma classe

social ou uma família¹⁴. Talvez apenas o *Heiké* japonês, longe de usar este procedimento brutal, sugira a unanimidade de um povo pela narrativa de dilaceramento entre os civis: daí uma desconfiança para com o heroísmo, daí a nuance, a impressão de fugacidade ameaçadora, a ausência de glória sem remorso.

A epopéia tende ao “heróico”, se tomarmos esta palavra como exaltação de uma espécie de superego comunitário. Constatou-se que seu terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, das quais nenhuma domina evidentemente a outra. O canto épico cristaliza a hostilidade e compensa a incerteza da competição; anuncia que tudo acabará bem, proclama ao menos que o direito está do nosso lado. É assim que ele conduz a uma ação eficaz. Durante a conquista da Argélia, por volta de 1840, os oficiais franceses, para incitar ao combate os auxiliares recrutados na tribo dos Beni Amer, faziam seu poeta, Si Mest’fa, cantar baladas épicas. Ouvi dizer, há dois ou três anos que, na Somália, era o rádio que conclamava os cantores de gesta a fim de apoiar os guerreiros engajados na campanha de Ogaden.

Se esta é a finalidade global do gênero épico, seu pretexto, fator de *ordenação* e gerador da narrativa, parece poder se reduzir a um ou outro destes dois tipos: os que Bowra denomina “xamânico” e “heróico”, considerando o primeiro como historicamente anterior ao segundo. Nada é mais contestável, e a distinção exige muitas nuances. Prefiro opor “histórico” a “mítico”, como termos de uma dupla polaridade que age no mesmo campo discursivo. A oposição entre profano e sagrado, pertinente na maior parte dos outros gêneros orais, se encontra, assim, mais ou menos neutralizada pela epopéia. Atuação de forças consideradas como humanas, de um lado; representação hiperbolicamente mimética de ações que pertencem ao campo (muito variável conforme as culturas) da experiência; e, de outro lado, forças consideradas sobre-humanas, formas figurais fantasmáticas gerando a representação de um universo sentido e desejado como diferente para sempre. Mas entre um e outro destes tipos ideais, a fronteira é mal controlada. O status

¹³ Okpewho, p. 75; Marin, p. 42-43; Goody-Watt, p. 307-10.

¹⁴ Bowra 1978, p. 29-30, 70-9; Havelock, p. 9-95; Elliott, p. 243; Maquiso, p. 7; Sieffert 1978 a, p. 21-2.

ontológico dos personagens (humanos-divinos) se distingue apenas em um número limitado de culturas; e mesmo para aquelas que não confundem o conquistador e seu deus tutelar, o tempo e a tradição se encarregam de embaralhar a distribuição.

Dentre as epopéias de predominância “histórica”, citaríamos tanto o *Soundiata* mandinga, o *Heiké* japonês, ou a *Chanson de Roland*, da qual um número maior ou menor de seqüências narrativas mostram algum reflexo, direto ou indireto, de acontecimentos militares ou políticos do passado nacional. A dose de “historicidade” escapa a qualquer medida global: a poesia do *Soundiata* parece veicular suficientes informações confirmadas sobre o Mali medieval para constituir, aos olhos dos historiadores, uma fonte válida¹⁵. É preciso, ao contrário, um grande esclarecimento arqueológico para ler em filigrana na *Odisséia* a história das migrações helênicas do primeiro milênio. É certo que o distanciamento no tempo confunde a imagem; mas não é esta a questão. A história fornece ao poeta épico um cenário narrativo maleável, menos importante pelas informações que comporta do que pela emoção que vai provocar. Uma mesma ação, de um poema a outro, de uma versão a outra, pode ser reportada a um herói diferente, ou inversamente; personagens de épocas diferentes, reunidos sob um mesmo teto.

Ciclos inteiros veiculam, deste modo, durante séculos, sob a máscara de transposições sucessivas e aleatórias, as marcas indeléveis de um acontecimento fundador... cuja permanência, justamente, constitui o ciclo. As invasões tártaras do séc. XIII ainda se perfilam na retaguarda de muitas bilinas russas, cujo contexto histórico real, segundo os dados da erudição, deve ter sido mais querelas de vizinhos entre Grandes-Russos e Petchénègues: tudo aí é re-interpretado em função de uma lembrança maior, oculta mas ativa no inconsciente coletivo. As figuras de Ivã o Terrível, de Pedro o Grande, de Catarina II originaram sucessivamente outros ciclos ou se integraram aos precedentes. A epopéia sérvia, de assuntos muito diversificados, emprestados a todas as guerrilhas lançadas contra os Turcos desde o séc. XVI, leva a marca original da batalha de Kossovo; as baladas albanesas, das vitórias de Scanderbeg¹⁶.

De acordo com estas renovações incessantes, uma circulação que tende a se estabelecer, leva do histórico ao mítico ou, às vezes, deste

àquele. O contexto cultural mostra-se então mais ou menos favorável. Nas sociedades sem escrita, estas trocas são intensas. O *mvét* de Camarões encena tribos imaginárias, situadas num espaço utópico — que, pelo menos, poeta e ouvintes assim reconhecem, mas que foram comprovadamente até o séc. XVIII a pátria bem real e a etnia ancestral do povo que emigrou então para a floresta. Quanto ao tema narrativo principal do *mvét*, ele exalta a luta do homem contra as Forças naturais, visíveis e invisíveis, e seu acesso à imortalidade. A tradição do *Ge-Sar* tibetano, do qual M. Helffer recolheu no Nepal e publicou em 1979 um fragmento com seis horas de duração, está comprovada desde o séc. X; várias de suas versões circulavam, a título de livro edificante, nos conventos lamas antes da invasão chinesa: centrado na figura possivelmente histórica de um conquistador aspirando à realeza universal, o *Ge-Sar* constituía uma soma cultural e religiosa tão densa e complexa que certos bardos só podiam cantar seus trechos lendo-os num manuscrito¹⁷.

O extenso *Ulahingan* fornece o exemplo típico de uma epopéia de forte predominância “mítica”. Mediante as nove versões, em muitos pontos divergentes, registradas entre 1963 e 1975, subsiste o mesmo esquema narrativo profundo: patriarcado inicial, tirania imposta, fuga para a liberdade, mensageiro da salvação, visões, sinais miraculosos anunciadores de uma restauração definitiva, descoberta do *sarimbar*, veículo divino que sobe ao céu conduzido por Agyu, herói-pai divino, enfim instalação geral na alegria do Paraíso¹⁸... Esquema de origem bíblica, mestiçado com tradições locais? É possível; mas sabemos que as populações autóctones de Mindanao antigamente foram rechaçadas pelos muçulmanos vindos da Indonésia: esta lembrança histórica ainda permanece no mito? Em nosso século, nos anos vinte e trinta, três Messias se apresentaram sucessivamente aos Manobo, falando, conforme afirmavam, o discurso dos deuses e prometendo conduzir os fiéis ao paraíso do ancestral Agyu. Uma destas aventuras ocasionou revoltas sangrentas com muçulmanos da região e, na seita que hoje ainda sobrevive, pobres diabos continuam esperando o *sarimbar*.

Nenhuma epopéia é totalmente desprovida de ingrediente histórico, qualquer que seja a opacidade mítica do discurso. Em nossa visão ocidental, o *Romancero* antigo ou, até mesmo a despeito do perso-

¹⁵ Niane 1975 a, p. 7-11, 21-2, e 1979, p. 9-10, 152-3.

¹⁶ Bowra 1978, p. 22-6, 86, 388, 511-2, 523; Oinas 1972, p. 100.

¹⁷ Ndong Ndoutomé; Helffer, p. 1-8.

¹⁸ Maquiso, p. 56-7.

nagem, as baladas inglesas de Robin Hood, são mais “históricas” que as narrativas Voltaicas sobre a princesa Yennenga raptada por um cavalo feroso, perdida na floresta, fecundada misteriosamente e tronco da dinastia mosse... Em virtude de que critérios? O traço universal da epopéia, mais ainda que seu argumento guerreiro, é esta interpenetração de elementos, contrários em nossa mentalidade moderna, mas indissociáveis para as civilizações tradicionais. O nascimento do herói épico africano é sempre extraordinário: Akoma Mba, entre os Fang, permanece cento e cinquenta anos no seio de sua mãe¹⁹. O personagem é talvez “histórico”; mas a epopéia atua, por colagem de indícios afetivos e metáforas alusivas, sobre um fundo por eles dissimulado.

Este “maravilhoso”, aliás, não é mais que o ornamento anedótico do “mito”, o qual concerne a programação geral do discurso. Mas, por sua vez, ele se apega talvez à história em virtude de implicações muito distantes: J.-D. Penel, em um ensaio inédito versando sobre fatos centro-africanos, ressalta que a maioria das sociedades sem Estado ignoram os mitos de criação do mundo (ligados à existência de um poder forte), mas que sua mitologia concerne mais à partilha da terra entre os homens. Talvez uma distinção desta espécie pudesse relatar a diversidade dos modelos épicos na qual a história se viu integrada. Oporíamos igualmente os mitos confirmadores de uma ordem e aqueles que mostram uma espécie de vai-e-vem entre ordem e desordem, entre afirmação e contestação: resolvendo no plano do imaginário quais conflitos esquecidos entre dominadores e dominados? Paradoxalmente, e não sem ironia, insistiríamos em que a função social tradicionalmente preenchida por esta interpenetração épica do mito e da história foi assumida por nós — na própria época em que se instaurava nosso universo tecnológico — pelas filosofias sistemáticas. Hegel, Marx, Auguste Comte, nossos últimos poetas épicos...

O tipo de discurso épico comporta traços virtualmente universais; outros, diferindo segundo os meios culturais, continuam estáveis em cada um deles. Em toda parte, suas estruturas e seu funcionamento foram longamente elaborados no decorrer do tempo: discurso tradicional, no sentido forte deste termo, relativamen-

te fechado, apresentando às vezes aspectos de arcaísmos mas, sobretudo, rico em referências internas, em alusões a si mesmo, aumentando muito sua significância. Uma tonalidade geral o preside²⁰. Embora se tenha constatado aqui e ali paródias épicas, embora o humor, ou mesmo o grotesco, possa contribuir para a figuração heróica, a epopéia é fundamentalmente grave. Aristóteles definia como “patética” a poesia de Homero. Em várias regiões do mundo, recitadores épicos, interrogados, qualificam seu canto como triste, infeliz, algumas vezes ligam a execução dele às longas noites obscuras, prenhes de perigo²¹.

Apesar de integrar com frequência monólogos e diálogos, o discurso épico é “impessoal”. Os poemas *aino* constituem, que eu saiba, as únicas exceções desta regra: seus próprios heróis se contam. O enunciado utiliza estruturas convencionais, percebidas pelos usuários como definidoras de um gênero, e muitas vezes especializadas no exercício de uma função: introdução (de conjunto ou episódio), conclusão, descrições emblemáticas, modalizadas conforme o contexto próximo, bordando na trama da narrativa pequenos “detalhes verdadeiros” típicos, “efeitos de realidades” que fazem da epopéia um gênero mimético: aqueles que imprimem sua marca peculiar nas baladas de *outlaws* anglo-saxônicas, quer se trate dos limites escoceses ou do faroeste: às histórias de *matamoros* do *Romanceiro fronteiriço* hispânico; aqueles que povoam as epopéias mongóis com príncipes invencíveis nas competições, princesas raptadas, cavalos falantes, ou mostram o rei ao telefone numa epopéia sérvia cantada por volta de 1930²²...

As formas breves parecem seguir com mais rigor padrões pré-determinados e retiram sua força expressiva de uma utilização mais rígida dos procedimentos assim herdados. D. Buchan forneceu, a esse respeito, uma notável análise das baladas inglesas, mostrando a persistência e a eficácia de modos de composição simples mas facilmente diversificáveis, binárias ou ternárias, assim como estruturas narrativas indefinidamente reproduzíveis apesar da renovação dos temas²³: uma certa evolução do sistema configurou-se, aliás, claramente, a partir do séc. XVI, dentro de uma perfeita coerência.

As formas longas, por sua vez, relativamente ao dado tradicio-

²⁰ Bowra 1978, p. 493.

²¹ Finnegan, 1977 p. 110-2; Bynum, p. 251-3.

²² Bäuml-Spielmann, p. 70; Havelock, p. 87; Bowra 1978, p. 163, 178-9, 189-97, 475.

²³ Buchan, p. 87-144.

¹⁹ Okpewho, p. 93.

nal, se constituem, ao mesmo tempo por contração e expansão, sem que se marque uma progressão necessária: a arte do poeta consiste não somente em puxar o fio da narrativa sem rompê-lo, mas também em adaptar a matéria e as nuances à expectativa fugidia, instável, sempre distraída, do auditório; em manter o interesse, ao tempo em que alivia o esforço físico que a duração da performance exige dos participantes. Daí as acumulações, as digressões, os deslocamentos associativos, as passagens ao gnômico, ao lírico, uma técnica, ora refinada ora negligente, de fuga. O narrador, a cada momento da performance, se concentra no episódio em curso e perde mais ou menos de vista o conjunto: daí sua indiferença à cronologia e, em geral, sua dificuldade em concluir. Por isto mesmo, a idéia aristotélica de unidade, aplicável à epopéia curta, não é absolutamente aplicável à epopéia longa, cujo valor final seria mais a *plenitude*²⁴.

A epopéia é composta em versos: evidência nas tradições ocidentais, este caráter foi contestado alhures. Os povos de Ásia Central, e mesmo algumas etnias africanas, alternariam, na prática, a prosa com o verso. Esta é uma questão técnica de que falarei no capítulo IX. Quanto ao verso utilizado, qualquer que seja sua estrutura, é raramente, na epopéia longa, reagrupado em estrofes ou coplas²⁵.

A epopéia é "cantada". Convém entender este termo em um sentido amplo, tal qual o definirei no capítulo X. Certas epopéias, mesmo muito longas, como o *Ulahingan*, são inteiramente salmodiadas de modo recitativo. Os poemas breves são geralmente melódicos. Em algumas culturas, o cantor alterna dois registros, um mais linear e outro mais complexo. Frequentemente, como na Ásia central, o jogo de instrumentos acompanha a declamação épica, a ponto do cantor ser designado, do mesmo modo que os *guslar* iugoslavos, pelo nome do seu instrumento em vez do de seu poema. Além do mais, como no *mvét* africano, a intervenção cantada de um coro pode entrecortar a narrativa.

Nenhum especialista duvida, hoje em dia, de que o discurso épico seja o fruto de uma arte refinada. Entretanto, seus aspectos globais, no decorrer dos últimos trinta anos, foram menos questionados do que suas micro-formas. É por este prisma que, com ou sem razão, tentou-se (em outros termos que não os dos nossos Clássicos obce-

cados por Homero e Virgílio) responder à questão: existe um "estilo épico" que possa ser assim identificado? Destinada a ser transmitida pela voz, a epopéia compartilha, podemos presumir, dos caracteres lingüísticos gerais de toda poesia oral: eu os examinarei no capítulo VII. Mas ela parece apresentar alguns traços específicos descobertos por Parry e Lord, aos quais os comentadores deram uma ênfase demasiadamente exclusiva²⁶. Embora possamos reprovar certo exagero nessas especulações, temos de admitir que elas levaram à definição de um modo de expressão bastante complexo, chamado, em francês, de "estilo formular".

Mais do que um tipo de organização, este estilo pode ser descrito como uma estratégia discursiva e intertextual: o estilo formular se encastra no discurso, à medida que se desenvolve, e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e lingüísticos tomados de outros enunciados preexistentes, em princípio pertencendo ao mesmo gênero, e levando o ouvinte a um universo semântico que lhe é familiar. Estes fragmentos, as *fórmulas*, aparecem no canto épico em número bem desigual de acordo com as épocas, os poetas, as circunstâncias. O tecido textual das epopéias eslavas e asiáticas apresenta, ao que tudo indica, um grau elevado de densidade formular. Houve uma tentativa de medi-lo nas epopéias da Idade Média européia: a norma teria sido, para as canções de gesta francesas mais antigas, trinta a quarenta versos formulares em cada cem. Além do mais, as pesquisas de Fochi sobre as baladas romenas sugerem que o estilo formular, longe de ser, numa tradição épica, uma marca de arcaísmo, seria o produto relativamente tardio de uma evolução²⁷. A estrutura do verso e os limites por ela engendrados sem dúvida desempenham aqui o seu papel, tanto quanto o talento dos cantores e o hábito adquirido.

Cada poema constitui uma unidade de palavra, original, regida por leis que lhe são próprias; as fórmulas se inserem na condição de termos não marcados, encontrando nesta inserção e por ela sua função e seu sentido. Observou-se em diversas civilizações, em particular na Ásia, que fórmulas viajam de um gênero a outro, do provérbio à epopéia e ao conto, massa de manobra polivalente a serviço de discursos que são fortemente marcados: é o que J. Dournes chama

²⁶ Lord 1959; Bowra 1978, p. 221-53; Burke, p. 122-8.

²⁷ Lord 1971, p. 17-22, 131; Duggan 1975, p. 81-2; Fochi, cap. V; Winner, p. 69-71; Bowra 1978, p. 222-3.

²⁴ Okpewho, p. 179-93.

²⁵ Chadwick-Zhirmunsky, p. 336; Helffer, p. 461; Bowra 1978, p. 36-9.

de “formulismo”, simultaneamente estado de espírito e modo de expressão²⁸.

Várias definições da fórmula se completam ao tempo em que se contradizem em parte. Todos concordam com o fato banal de que se trata de um esquema textual indefinidamente reutilizável: a interpretação deste dado difere segundo a amplitude da visada teórica. Para H. Bausinger, toda prática cultural pode ser formularizada: a fórmula constitui uma *Kulturgestalt*, dinamismo formalizador, propriedade coletiva do grupo humano. Dois tipos se distinguem, comportando um certo número de variações: as fórmulas “funcionais”, exercendo uma pressão sobre o discurso, e as fórmulas “lúdicas”, nas quais, relativamente a esta pressão, se manifesta dialeticamente a tensão do jogo. Por outro lado, numa perspectiva lingüística, V. Zavarin e M. Coote levam em consideração todo estereótipo, costume de linguagem suficientemente estável determinando as escolhas léxicas e sintáticas nesta ou naquela situação²⁹.

Para Parry, cuja teoria foi elaborada tendo em vista “epítetos homéricos”, a fórmula era um grupo de palavras com estrutura métrica fixa, exprimindo uma certa idéia ou imagem nuclear. O poema épico organiza um sistema de fórmulas ligadas umas às outras por relações bastante complexas de equivalência, de complementaridade, de oposição, sejam elas semânticas ou funcionais. A maneira com que o poeta épico domina e explora este sistema constitui (aos seus próprios olhos e aos de seus ouvintes) um dos critérios que permitem julgar sua arte. Com Lord, seus alunos e opositores, a definição se atenuou e, em alguns pontos, tornou-se mais explícita. Atualmente, não se insiste tanto sobre a seqüência léxica nem sobre os fatores estruturadores como a prosódia, a sintaxe ou a distribuição de termos-chave³⁰. Ao lado de fórmulas no sentido estrito, identificamos expressões formulares: ambas manifestam na superfície do discurso épico estruturas latentes que, mais do que qualquer aparência verbal, constituem o específico da epopéia. Certamente, o primeiro verzejador que chegue é capaz de imitar ou de adaptar numa obra escrita um conjunto de fórmulas épicas orais: se sua facticidade então nos impressiona, é porque a escrita cortou suas raízes e reduziu ao

estado de truque estilístico o que só tinha sentido se relacionado a uma concepção profunda, implícita do mundo.

M. Nagler sistematizou esta concepção do estilo épico oral propondo uma definição *generativa* da fórmula. Este termo remete por si só a um conjunto de correspondências fonéticas, sintáticas, léxicas, rítmicas, semânticas, constituindo no espírito do poeta oral o modelo subjacente a todas as ocorrências formulares. Cada fórmula funciona como um alomorfe, não de uma outra qualquer, mas do modelo, e o conjunto das fórmulas, numa série sempre aberta, tece no texto uma rede resistente e ágil, em cujos meandros circula um sentido.

O modelo, com efeito, entra em jogo, em cada nível (sons, palavras, configurações sintagmáticas e prosódicas) por meio de uma dupla embreagem: interna, na frase formular; externa, no texto integral. O resultado é que, em princípio, toda fórmula se situa na encruzilhada de oito perspectivas relacionais. De fato, muitas vezes uma ou outra delas se mistura ou mesmo se apaga inteiramente. Assim, Zavarin e Coote distinguem fórmulas “analíticas”, carregadas de significação concreta, das quais nenhum contexto permite uma interpretação mais ampla, e “sintéticas”, próprias para designar todo objeto ou situação análoga ao seu referente primeiro. Outros acentuam um ou outro nível de realização do sistema: especialmente, o nível semântico ou o do ritmo. Algumas privilegiam dois ou três níveis indissociáveis: ritmo e léxico, como J. Dournes; ritmo e gramática, como L. Renzi em relação às baladas rumenas; ritmo, sintaxe e léxico como propus para a epopéia medieval francesa. Vários trabalhos sobre a epopéia breve, como os de R. Knorrninga, precisando Renzi, ou de W. Anders sobre as baladas anglo-saxônicas, mostraram que nela o funcionamento do estilo formular é amplamente comparável ao da epopéia longa³¹.

As fórmulas existem *em* uma tradição, e não podem dela se dissociar. A tradição coletiva — tal cultura na condição de permanência histórica — retém uma quantidade mais ou menos considerável de fórmulas, disponíveis a todo momento para todo poeta imbuído de sua arte. Pode acontecer que algumas delas, como ocorre com os traços dialetais, só tenham no terreno em questão uma área de difusão limi-

²⁸ Dournes 1976, p. 133-78.

²⁹ Bausinger, p. 66-9; Zavarin-Coote.

³⁰ Goody 1979, p. 199-200; Lord 1975 p. 9-17; Chasca, p. 22-43.

³¹ Zavarin-Coote, p. 2; Dournes 1976, p. 134-42; Renzi 1969, p. 17-70; Zumthor 1972, p. 333; Knorrninga 1978; Anders.

tada: isto não altera absolutamente o rendimento do sistema. Outras fórmulas, próprias a um poeta particular, que às vezes as recebeu de um mestre, dependem de uma competência pessoal, durável, estável e repetitiva ao mesmo tempo. O estudo dos textos medievais sugeriu ainda uma distinção entre fórmulas “internas”, que aparecem apenas em um único poema, e “externas”, comuns a vários deles.

Diversas classificações foram propostas: fórmulas de introdução, de diálogo, de ação, de qualificação adjetiva ou adverbial segundo R. H. Webber, com relação ao *Romancero*: fórmulas vazias, cheias, matriciais, gnômicas, adjetivas, de diálogo, de apelo ao público, segundo I. Okpewho, relativamente à África. Conquanto poucos estudos sérios (comparáveis aos de J. Duggan sobre a *Chanson de Roland* e de L. Helffer sobre o *Ge-Sar*) tenham sido até então consagrados a este assunto, é provável que exista um certo número de universais épicos relativos aos valores e à utilização, em grande escala, da expressão formular³².

J. Dournes observa que, de balanço em balanço, se compõe um tema harmônico-melódico. A rede das associações e correspondências é cada vez mais utilizada à medida que se desenrola o discurso enquanto, por esta mesma razão, a polissemia se reduz e a marca pessoal do cantor se evidencia mais: repetição dos jogos, variações sobre o tema *obrigatório* porque, em princípio, conhecido de antemão pelo ouvinte; diversidade no interior do mesmo, fundamento de uma técnica cujos meios, bastante diversificados, só diferem mais ou menos³³. A fórmula fixa e mantém; com tendência para a hipérbole, ela é a prova da aceitação, pelo poeta, da sociedade para a qual ele canta: porém ele aceita esta sociedade não tanto por escolha pessoal, mas por causa do papel, que lhe foi confiado pela coletividade, de conservador e de arauto. É na fórmula e por ela que, no decorrer do poema, se opera o reconhecimento épico: análogo talvez ao efeito produzido, nas culturas mais arcaicas, pelas listas de nomes ou catálogos que elas fazem e preservam com cuidado, e das quais a expressão formular poderia inicialmente derivar. Simultaneamente signo e símbolo, paradigma e sintagma, a fórmula neutraliza a oposição entre a continuidade da língua e a descontinuidade dos discursos.

O estudo do estilo formular, sob o impulso de Lord e seus alunos,

³² Webber, p. 181-203; Okpewho, p. 138-43; Duggan 1973; Helffer, p. 381-99, 408-22, 430-7.

³³ Dournes 1976, p. 180-1; Havelock, p. 89-93.

terminou por se desenvolver numa disciplina quase autônoma, em detrimento dos outros elementos poéticos da epopéia. Com efeito, muitas vezes ele se limita, entre os epígonos, a uma caça bastante irrisória às fórmulas. Lord, no entanto, sempre teve o cuidado de distinguir entre *fórmula* e o que ele denomina *tema* (num sentido em que outros preferem empregar *motivo*). Esta sua distinção parece referir-se aos dois planos constituintes do poema, o da *narrativa* (as estruturas narrativas profundas) e o da *história* (as unidades semânticas manifestas): ela nunca foi na verdade explicitada nem elaborada tanto quanto deveria ter sido; vêm daí as confusões, as omissões, as generalizações apressadas, que fizeram com que a reputação da “teoria” sofresse muito, e em parte com razão.

Foi o Oriente-Médio, nós o sabemos, do Iraque ao mar Egeu, que nos legou, graças a tardias transcrições, os mais antigos monumentos épicos: *Gilgamesh* akkadiano, *Su-nir* sumeriano, Homero... Estes exemplos, em nosso modo de ver, permanecem isolados no tempo: é pouco provável que isto tenha realmente ocorrido. Nos vinte séculos da era cristã, seria difícil encontrar um longo período em que documentos não nos apontem, aqui e ali no mundo, a existência de uma epopéia viva. Podemos considerar como certo que, durante o pequeno número de milênios que constituem para nós a “história”, a prática épica foi contínua, embora não sendo geral no espaço.

Com efeito, é possível que certas regiões ou determinados tipos de culturas tenham ignorado a epopéia: cita-se o Egito antigo, a China ou o conjunto das civilizações ameríndias. Ainda, é necessário chegar a um acordo sobre as definições. R. Finnegan considera como fragmento de uma epopéia chinesa oral do séc. XI a *Ballade du dragon cache*³⁴. Vários autores, até os últimos anos, duvidaram de que tivesse havido epopéias africanas. Talvez as sociedades negras tradicionais tenham percebido mal a noção delas: entre os Fang, Boulous e Béti da República de Camarão, a mesma palavra *mvét* designa ao mesmo tempo um instrumento de música, a pessoa que o toca, a narrativa heróica que ela canta se acompanhando, os conhecimentos de que assim ela é testemunha: quase tudo o que denominamos *cultura*.

Entretanto, a maioria dos pesquisadores hoje admitem que numerosas etnias, principalmente na África ocidental e central, foram detento-

³⁴ Finnegan 1978, p. 493-510.

ras de uma grande poesia épica que está morrendo diante de nossos olhos³⁵: epopéia peule de *Silâmaka*, coletada por C. Seydou; ouolof de *Madior*; toucouleur de Kambili cujo herói é o rei Samory, o adversário dos franceses no final do séc. XIX; ou o conjunto épico, comparável em certos aspectos ao nosso modelo clássico, versões e partes diversas do *Soundiata*, exaltando a memória do conquistador fundador do império do Mali. O *Bagré* de Gana, estudado por J. Goody em 1972 em uma versão de aproximadamente doze mil versos, apresenta um aspecto diferente, ritualmente dramatizado: esta declamação é cortada pelas recitações míticas que a interrompem, e retomadas em eco pelo auditório. Na República de Camarão, P. Alexandre recenseou cerca de cinquenta cantos épicos cuja audição dura de quatro a dez horas; J. Clark coletou em 1971 o *Ozidi* nigeriano cujo canto se estendeu por sete noites consecutivas; No Zaire, a existência de um gênero épico ainda vivo foi progressivamente revelada, em particular entre os Luba, nos anos setenta. Mais ao sul, é preciso chegar aos territórios do povo zulu para encontrar esta forma de poesia, no ciclo de cantos narrativos e panegíricos relativos a Shaka.

Uma questão então se impõe: existe ou não uma ligação entre o tipo de sociedade e a epopéia? Esta não surge apenas em condições sociológicas determinadas? A primeira emergência de uma epopéia se produz nos grupos dominados por uma casta de guerreiros ou de sacerdotes? Em 1980, L. Kesteloot me dizia ver na epopéia e na poesia erótica cortês fatos inseparáveis, característicos dos feudos ou dos clãs. Meu colega M. Voltz, da universidade de Ouagadougou, excelente conhecedor das etnias da região, me assegurava que as populações páleo-sudanesas da Haute-Volta, vivendo em sociedades segmentárias (de linhagens ou de campônios) sem organização estatal, ignoram toda forma de poema heróico, mas que as funções sociais e míticas desempenhadas alhures pelo poema, aí são exercidas pelas figurações das máscaras: desenhos abstratos, com valor de escritura, rememorando indefinidamente um mito de origem³⁶. Os conquistadores mossi, mestres do país desde o séc. XVI, importaram o Estado e a epopéia, mas ainda hoje permanecem excluídos das cerimônias das mascaradas.

Não duvido da justeza desta teoria, apoiada em sólidas considerações semiológicas. Mas é ela generalizável? Parece que poderia-

mos aplicá-la facilmente na Ásia central mas não tanto no leste desse continente. A epopéia mongol se constituiu nas pegadas de Gengis Khan: uma espécie de estranho e distante parentesco a uniu, nos séc. XIII e XIV, através da imensidão da Eurásia, às últimas canções épicas da Europa feudal, tanto quanto ao ciclo armeniano de *David de Sassoun* ou ao *Digénis Akritas* bizantino da Anatólia... Estas tradições, fruto dos problemas políticos ocorridos através da Ásia na época de nossa alta Idade Média, ficaram vivas até o início ou, até mesmo, o meio do nosso século. Elas proliferaram no meio das populações politicamente melhor enquadradas: Turquemenos, Kiriguízios, Kazaques e aparentados, entre os quais diversas formas de epopéia oral mantinham com rigor surpreendente as lembranças de um passado heróico: assim, os cantos consagrados à luta contra Ermak Timofeevitch, conquistador russo da Sibéria, se assemelhavam na maioria dos povos da raça turca. Identificou-se sem dificuldade na epopéia yakoute a narrativa de acontecimentos do séc. XVII. A circulação das lendas e dos poemas deve ter sido intensa, a despeito da barreira das línguas: o heróico-bandido turquemenos Kōrōg era cantado pelos Kazaques, assim como o *Visraminiani* georgiano refazia o *Vis-er-Ramin* persa; que o *Gesserkhan* mongol tem um parentesco com o *Ge-Sar* tibetano, em cujo nome parece transparecer o *Kaisar* grego ou o *Caesar* romano.

Apesar da rápida desagregação das velhas culturas siberianas desde os anos trinta de nosso século, o território extremo-oriental da Rússia oferece um número considerável de sobrevivências épicas, cuja coleta ainda não está terminada. Na República popular da Mongólia, C.R. Bawdwen pode, em 1967, fazer com que vários poemas épicos fossem cantados por um pastor de uma fazenda coletiva, homem maduro, capaz de fornecer informações claras sobre sua arte e sobre as mudanças que o afetaram desde trinta anos atrás³⁷.

No meio de todos estes povos (assim como entre os Tamis de Ceilão, na Indonésia ou em um lugar ou outro da Polinésia), existe indubitavelmente uma ligação entre a epopéia e alguma forma de Estado. Poderia não ocorrer o mesmo em outros lugares. Os Aino do Japão setentrional, atualmente quase assimilados, mas que eram considerados antigamente uma das populações mais atrasadas do mundo, possuem várias epopéias míticas: o Kitune Shirka, gravado nos anos vinte, tinha, pelo menos, seis mil versos; do *Ainu yukar* foram coligidas versões de três a dez mil versos; o *Oina yukar* ainda

³⁵ Jahn 1961 p. 170; Kesteloot 1971 b; Eno Belinga 1978, p. 25-8; Okpewho.

³⁶ Voltz.

³⁷ Finnegan 1978, p. 463-92.

é cantado. A pequena tribo dos Manobo manteve seu imenso *Ulahingan* subsistindo com dificuldade, durante séculos, à margem das sociedades que dominaram sucessivamente as Filipinas³⁸...

À medida que se desfazia dos critérios lógicos do aristotelismo, a crítica romântica tendia a ver na epopéia a manifestação, por excelência, das sociedades "primitivas". Sabemos que não é verdade, mesmo se entendermos *primitivo* como "cronologicamente primeiro". As narrativas épicas turcas atribuídas ao cantor Dede Korkut, contemporâneo das migrações medievais, poderiam ter sua origem numa poesia de corte anterior³⁹. No Japão, onde as influências poéticas vindas do Continente se limitaram durante séculos ao lirismo erudito, a epopéia surge subitamente, duzentos anos após o romance de *Genji*... como uma *Chanson de Roland* que, de longe, sucederia à *la Recherche du temps perdu*. A trilogia formada por *Hôgen*, *Heiji*, *Heiké*, suscitada pelos eventos militares e políticos que agitaram o Império entre 1150 e 1180, permaneceu como tradição oral até uma época recente; ainda hoje, conta-se no país cerca de dez recitadores profissionais do *Heiké*. Simultaneamente, e ao longo dos séculos, pululavam versões escritas: mais de cento e cinquenta! Ninguém duvida do papel exercido pelo *Heiké*, uma das mais fascinantes epopéias da humanidade, tanto na tomada de consciência nacional quanto na fixação da língua⁴⁰.

Nossa civilização tecnológica tem aversão à epopéia. Talvez as comunicações de massa tenham tornado inútil a mediação de formas poéticas especializadas, e tenham recuperado a função épica fundamental: a exaltação do herói e da exceção exemplar. Poderíamos sustentar esta idéia, quer se trate de realizações cinematográficas como o western ou, de modo mais geral, do sistema de vedetismo que rege o mercado da canção, da literatura e das artes⁴¹. Elvis Presley, herói vencedor em sua ruína.

Estas substituições só são claramente perceptíveis nos setores de ponta da cultura contemporânea, em que ela se manifesta com maior agressividade. Nas mentalidades e práticas habituais, a exclusão da epopéia é menos evidente. Reprimida sob suas formas tradicionais autônomas, ela parasita outras. Muitas canções revolucionárias

francesas, da tomada da Bastilha à Comuna e mais além, comportam uma "veia épica", aliás bem difícil de definir: uma mitificação da história vivida por redundância narrativa e universalização do sentido. Dentre as canções dos Pirineus recolhidas por X. Ravier, várias podem ser consideradas baladas heróicas: ao modo de Tom Joad de Woody Guthrie ou de *Noel d'Ajoie* de Jean Cuttat.

Nas sociedades em que as tradições orais conservaram algo do vigor antigo, testemunhos múltiplos atestam a extrema plasticidade das formas épicas herdadas, sua resistência à hostilidade do meio letrado, sua capacidade de absorver motivos novos, de colar ao vivido sem se alterar profundamente — como os heróis que elas cantam! — de não morrer sem lutas demoradas. Dokarim, poeta da Malásia, ainda cantava no final do séc. XIX as guerras então feitas pelos holandeses em Sumatra; um cantor do *Kambili*, Seydou Camara, em 1973, introduzia em seus versos o "Homme de Paris", isto é, De Gaulle; uma versão do *Soundiata* substitui as flechas por balas de fusil e mostra o herói confeccionando sua pólvora com ouro, prata e centáurea, mistura mágica utilizada pelos arqueiros... Determinada epopéia da República do Camarão põe em cena o major Dominik; outras, episódios da Segunda Guerra mundial, e até mesmo Zorro! Mesmo procedimento nas ilhas Fidji. Na Iugoslávia, circularam, durante a guerra dos aliados, narrativas épicas sobre Tito. Na Rússia soviética, a Revolução concedeu, durante vários anos, uma vida intensa às *bilinas*, oficialmente declaradas arte proletária. Marfa Kryukova, nascida em 1876, numa família de cantores conhecida há quatro gerações pelos folcloristas, teve seu momento de glória nos anos trinta: cantou o heróico Chapaev e a expedição no Ártico; compôs e difundiu um longo poema retratando a vida de Lênin, desde a adolescência até os funerais; em torno do grande homem que aparece como *bogatyr*, guerreiro épico tradicional, se perfilam em um fundo de história bem recente Krupskaya, Vorochilov, Stalin e Trotsky, o Traidor... O gênero mexicano do *corrido*, testemunhado desde o meio do séc. XIX, mas derivado formalmente do *Romancero*, ainda resistia há vinte anos à pressão do mundo televisivo, como bem demonstra o belo poema sobre Gregorio Cortez coligido por A. Paredes entre os Chicanos do Rio Grande⁴².

³⁸ Kindaiti, p. 56-61; Maquiso, p. 1-8.

³⁹ Finnegan 1978, p. 413-4.

⁴⁰ Sieffert, 1978a, p. 7-25.

⁴¹ Cazeneuve p. 91-94; Burgelin, p. 114-22; Gili.

⁴² Bowra 1978, p. 116-7, 339-34, 441-6, 469-71, 562-3; Okpewho, p. 75, 176; Finnegan 1978, p. 474; Paredes 1958.

7

RENTE AO TEXTO

Uma gramática da poesia oral? — Tendências gerais: composição; distribuição dos traços lingüísticos. As recorrências.

Foi em 1936 que, pela primeira vez, foi sugerida, por J. Meier a propósito do *Kudrun* germânico, a idéia de uma especificidade lingüística da poesia oral. Os salmos bíblicos inspiravam aliás esta idéia aos exegetas, seguindo os trabalhos de M. Jousse. Por mais evidente que tenha se tornado em 1950, ela continuava, no entanto, abstrata. A difusão, após 1960, da teoria de Parry-Lord fez com que se tornasse precisa... mediante uma generalização temerária. Muitos pesquisadores, efetivamente, sobretudo nos países anglo-saxões, não hesitaram em estabelecer a equação: estilo oral = estilo formular. Desde 1966, ouviram-se alguns protestos, a princípio isolados. Mas a opinião corrente atual reage tendendo ao ceticismo e à recusa em ver na fórmula uma marca segura de oralidade¹.

É claro que ela não basta. A teoria formular não leva em conta a necessidade interna do *texto* poético. Do ponto de vista lingüístico, oral ou escrito, um texto permanece um texto, da alçada dos métodos críticos (sejam eles quais forem) do qual o texto é, como tal e, por definição, o objeto. Ele comporta necessariamente marcas desta condição: o que um contador navajo denominava como sua "linda

¹ Stolz-Shannon; Fochi; Finnegan 1976, p. 27 e 1977, p. 69-72; Benson, p. 334-341; Fowler, 1-28; Gossman, p. 765-6; Chasca, p. 4-42.

linguagem” e que os poetas africanos identificam de várias maneiras. Não é tanto a respeito destas marcas que uma poética da oralidade deverá se interrogar, mas sobre as relações instáveis das quais resulta, em nível das concatenações de elementos e de seus efeitos de sentido, a economia particular do texto *dito*: aquilo que, numa linguagem hoje em desuso, Menendez Pidal designava por volta de 1950 ao falar de “estilo tradicional” espanhol: sua intensidade, sua tendência a reduzir a expressão ao essencial (o que significa nem ao mais breve nem ao mais simples); sua ausência de artifícios refreando as reações afetivas; a predominância da palavra em ato sobre a descrição; os jogos de eco e de repetição; o imediatismo das narrações, cujas formas complexas se constituem por acumulação; a impessoalidade, a intemporalidade².

Estes traços, mais ou menos claros, manifestam em poesia a oposição que, por suas funções, distingue a voz da escrita. O texto escrito, já que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro: o escritor desconhecido, segundo o esquema romântico, se convence de que será conhecido dentro de um século. O poeta oral não pode fazê-lo por estar demasiadamente sujeito à exigência presente do seu público: por outro lado, ele desfruta da liberdade de retocar seu texto incessantemente, como mostra a prática dos cantadores.

Esta é a razão pela qual, sem dúvida, nestes vinte anos, a não ser por algumas sínteses prematuras e discutíveis como a de Greenway³, os estudos neste campo produziram apenas monografias. O objeto, com efeito, foge à generalização: o que o olhar do “oralista” procura recortar na continuidade do real são mais discursos do que textos, mensagens-em-situação e não enunciados terminados, mais pulsões do que estases ou, para usar um termo de Humboldt, *energeia* mais do que *ergon*. É preciso fazer com que este objeto caia numa armadilha; mas primeiro a armadilha deve ser inventada, e nós ainda estamos nas primeiras bricolagens. Um ponto pelo menos está certo: só percebendo — e analisando — a obra oral em sua existência *discursiva* poderemos controlar sua existência textual e, também, sua realidade sintática. Dando um sentido amplo a estes termos, diríamos que aqui não existe gramática sem retórica, nem o inverso, nem relação

hierárquica entre elas: apenas uma fluidez orientada. A poesia oral se constitui, assim, naquilo que Likhatchev denomina uma “etiqueta”, tipo de formalização que torna o poeta um mestre de cerimônia⁴.

A performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões nem arrependimentos: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instataneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escritível.

A poesia oral africana ilustra a fecundidade desta aliança entre uma regra inelutável e uma espontaneidade inesgotável. Assumindo a responsabilidade do verbo, energia universal, ela invoca o ser; não descreve nada, põe em conexão imagens projetadas na tela de um futuro que elas suscitam; não pretende dar prazer (embora seja prazerosa), mas força o presente a adquirir sentido a fim de recuperar o tempo, a fim de que a razão se esgote e ceda lugar a esta fascinação. O esforço da linguagem se esgota neste projeto, no qual se baseia e que satisfaz seu desejo de forma. O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual.

Por sua vez, a forma vai mimar a palavra, estilizar o impulso sem quebrá-lo, donde os saltos, os falsos começos, as repetições, os ilogismos. Os cantos de pastores peuls, descritos por C. Seydou, se modelam de acordo com a marcha do rebanho, fluxo verbal e temporal, fora da narração, encadeando permanentemente as seqüências de um vocabulário luxuriante, em que as sonoridades fundam as estruturas.

² Iser, p. 110-7; Barre-Toelken, p. 223-5; Fnnegan 1976, p. 265-6; Menendez Pidal 1968, I, p. 58-62.

³ Greenway 1964, p. 16-148.

⁴ Likhatchev; Chadwick-Zhirmunsky, p. 22; Okpewho, 202.

Outras etnias entremeiam à linguagem articulada a onomatopéia, o som vazio, o grito, quando ela não se curva perfeitamente ao ritmo⁵.

Daí a impressão que às vezes tem o observador de que o aspecto verbal da obra oral é menos cuidado que seu aspecto prosódico ou musical: ponto de vista de pessoas de escrita. Os poetas interrogados sobre sua arte, nas culturas com predominância oral, descrevem-na em termos que evocam um domínio da manifestação discursiva, produtora de significações inconcebíveis fora das formas que ela realiza⁶. O “sentido” aqui é direção, vetor, mais que culminância. O grande Orpingalik, Inuit de Netsilik, dizia a Rasmussen: “Meu ser é canto”; os *guslar* iugoslavos de Lord eram incapazes de distinguir entre as noções de “palavra”, “enunciado” e “verso”, confundindo-as quase na idéia de som e de voz. Da mesma maneira, o contador navajo estudado por Barre-Toelken só falava de suas próprias narrativas em termos de língua, não de narração. Hugo Ball, desde 1916, se situava nesta perspectiva; hoje é William Burroughs.

Eis por que uma poética da oralidade, cujo objeto é o *funcionamento* de um discurso, não pode fundar sua teoria em critérios estéticos... senão quanto à escolha dos exemplos, refletindo o gosto pessoal do estudioso de poesia, integrando à sua análise a alegria que eles lhe provocam e sem a qual suas palavras não teriam nenhum sentido! Só se julga a *beleza* (qualquer que seja o sentido que se atribua a esta palavra) na performance: como generalizar? A visada “axiológica” de uma obra oral, os valores que põe e propõe servem-se tanto da mediação textual quanto da voz ou do gesto⁷. O que subsiste, quando as categorias abstratas (derivadas da escrita) assim se esvaziaram, é a constatação de um acordo fugaz, de uma reconciliação momentânea entre uma expectativa e sua resposta imediata: este breve encontro.

Jacques Brel declarou um dia a Jean Clouzet que a canção não é uma “arte”. Desenvolvendo esta assertiva numa série de paradoxos, ele pretendia pôr em relevo sua “profissão”, mas se mostrava ainda prisioneiro de uma concepção literária da poesia⁸. Contudo, ninguém negaria, acredito, que Brel tenha sido um grande poeta: mas

nós o sentimos como tal no seu *canto*. O termo *canto* remete a um modo de existência estética que não é da mesma ordem do que chamamos comumente “poesia”; *nos* remete a nossa cultura, histórica e espacialmente determinada.

Um exemplo: a maior parte das *complaintes* da Acádia, recentemente publicadas, podem de pleno direito, de um ponto de vista “literário”, ser qualificadas de banais, inexperientes, recheadas de clichês livrescos, desprovidas de atrativos aparentes. Entretanto, a obra de J. C. Dupont, baseada numa pesquisa realizada em 1973, demonstra a amplitude deste “folclore”, até bem pouco tempo vigente, e no qual, até 1965, compilaram-se novas criações⁹. Enraizado na experiência cotidiana e na consciência histórica de populações isoladas do finistério canadense, ele tinha, durante pelo menos dois séculos e acompanhando em contraponto discursivo sua existência coletiva, exercido uma função determinante: a função poética por excelência, a mitificação do vivido.

Davenson notava que as variantes do texto, sucedendo-se no decorrer da tradição, produzem quase inevitavelmente, em um ou outro momento, a versão perfeita. Entendamos que determinada canção, no curso de sua existência talvez longa, teve seu instante (seus instantes?) de beleza: como um rosto, como um corpo, ao sabor da opinião dos olhares que o amaram, dos desejos que ele provocou. Atualmente, quando a canção se engaja e aspira a culminar na ação, às vezes o que se canta é simplesmente um slogan. Mas, por meio do slogan, uma corrente poética passa ou não passa, como dizia antigamente Henri Bremond. A respeito das canções chilenas do tempo da União popular, J. Clouzet tentou distinguir os fatores em jogo, que dizem respeito a dois níveis de funcionamento: o do projeto inicial e o da recepção a longo prazo¹⁰. Sem dúvida, a canção capaz de propiciar, depois de uma duração bastante longa, um prazer a quem a canta ou ouve, possui uma qualidade que outras não têm, mas a capacidade de prazer é também condicionada culturalmente. Para os membros de uma comunidade, esta é provavelmente a razão que enfeita com uma beleza especial (mas às vezes, para outras, especiosa!) sua poesia tradicional.

O que importa, finalmente, é a harmonia de uma concordância

⁵ Finnegan 1976, p. 232-4, 241, 263; Seydou, *Recueil*, p. 108-9; Jahn 1961 p. 169-70.

⁶ Finnegan 1977 p. 178-80; Lord 1971, p. 25; Barre-Toelken, p. 223; Chopin, p. 9-42.

⁷ Okpewho, p. 52; Todorov 1981, p. 74.

⁸ Clouzet 1964, p. 6, 46-7.

⁹ Dupont; Rens-Leblanc.

¹⁰ Davenson, p. 132-5; Clouzet 1975, p. 80-2.

entre a intenção formalizadora do poema e uma outra intenção, menos clara, difusa na existência social do grupo ouvinte. Assim, nas culturas africanas, a arte das palavras nunca se propõe a fazer de si mesma o objetivo: a poesia, apelo mágico, formula a súplica coletiva que o homem dirige às coisas: que elas se mostrem em sua totalidade; que se deixem engendrar pelo verbo; que sejam criadas presentes! A frase poética se enuncia no imperativo, o poeta comanda o tempo, fala ao passado do futuro; seu lugar é o berço de seu povo¹¹. O que constituirá objeto da análise do estudioso de poesia, serão aquelas palavras em sua espessura ontológica: ao mesmo tempo ritmo, que é arquitetura do ser, articulação simbólica, imagem, espelho, denominação, participação no que anima o universo.

Isto se aplica, mais ou menos, a toda poesia oral. Na ordem das estruturas antropológicas, a voz precede a grafia: a arte vocal, por alguma das suas raízes, é anterior a tudo; por algum dos seus traços essenciais, permanece "primitiva". Hoje sabemos qual o grau de complexidade (contrariamente à opinião antiga) que este adjetivo geralmente designa. A etnografia, há um século, não pára de aumentar a lista das "literaturas" ou gêneros orais altamente elaborados, descobertos entre as populações até então tidas como pouco evoluídas: e esta elaboração, avaliável pelo número de regras hierarquizadas que põe em jogo, aparece tanto mais sutil porque a poesia em questão mostrou-se mais resistente às influências externas e literárias. Desde os anos vinte, notava-se este caráter nos *pantuns* da Malásia; nos anos trinta, na poesia amorosa dos Gond, no centro da Índia; nos anos quarenta, entre os Tatars do Ienissei; por volta de 1950, entre os Somálios, nos panegíricos zulus, sotos, hauçás; depois de 1960, entre os aborígenas australianos da Terra de Arnhem; e há muito se conhece a extrema delicadeza formal da poesia beduína pré-islâmica na Arábia¹²...

Estes fatos não parecem ser particulares da civilização. Seu número e sua distribuição convidam a ultrapassar a etnografia e a fazer uma pergunta geral: a linguagem poética oral, como tal e em toda circunstância, não comporta uma tendência fundamental a complicar as estruturas de discurso? É assim, podemos pensar, que ela imprime no *dito* fugitivo a marca que o transmuta em "monumento" e

o livra do destino das palavras comuns. A poesia escrita, a quem de todo modo o grafismo assegura o triunfo sobre o tempo, dispõe de mais liberdade na escolha dos meios, não fosse a mais clássica limpidez. Um instinto vital leva a poesia oral a explorar, a tirar o máximo proveito dos recursos próprios da comunicação vocal, a tentar esgotá-los numa gigantesca festa "primitiva".

Esta tendência, sujeita a toda espécie de distorção, aparece para quem a considera qualitativamente indiferente: tudo que parece visar o objetivo é válido. Ninguém duvida de que não seja esta fragilidade da poesia oral que a torna tão sensível às influências literárias...às vezes (em nossa visão de letrados) as menos felizes. Porém, por tanto tempo quanto a tradição cultural que a produz permaneça o suficientemente segura de si, ela pode, absorvendo e dominando um modelo escrito, conseguir pontualmente realizações notáveis. Nas culturas de ritmo lento, tais realizações entram na tradição e contribuem para fixá-la. Nas culturas da moda, como a nossa, elas traçam, descontínuas, de forma pontilhada, o eixo de um campo de forças.

A fugacidade do tempo oral, interferindo na vontade de produzir um efeito durável, determina um conjunto de regras, procedimentos, truques de ofício que servem para ordenar o texto. De uso virtualmente universal, eles variam segundo vários parâmetros:

— o tipo de língua natural onde eles atuam. Assim, numerosas línguas ignoram o infinitivo: todos os seus verbos são pessoais; várias línguas ameríndias não praticam o discurso indireto: todo discurso é direto, o que pode causar, na composição, conseqüências consideráveis; as línguas africanas possuem uma classe de palavras particular, os *ideofones*, "idéias-sons", termos expressivos empregados em função adverbial, para individualizar a ação; determinado dialeto tem até trinta ideofones só para a idéia de marcha: ora, a densidade da rede ideofônica é uma das características da linguagem poética africana;

— os costumes e "estilos" particulares que, em certas culturas, distinguem as classes de idade: assim, na África, muitas vezes os velhos não contam nem cantam ao modo dos jovens;

— os "estilos de época", características da arte ocidental: as canções melodramática chamadas "realistas" do início de nosso século (ainda com Edith Piaf) seguiam regras codificadas com bastante rigor, facilmente reconhecidas pelos ouvintes;

— os estilos locais, no meio de uma mesma área cultural: houve,

¹¹ Jahn 1961, p. 151-53; Thomas, p. 415.

¹² Finnegan 1976, p. 58-67, 71-2, 83, 88-9 e 1978, p. 5, 14, 73, 99, 319, 445; Chadwick-Zhirmunsky, p. 221; Hamori, p. 30-3.

em Paris, durante meio século, um estilo de Montmartre, após 1945, um estilo Rive Gauche; no folclore americano, foram consideradas as particularidades dos montanhese dos Appalaches¹³.

As tendências gerais também são marcadas. Observou-se que é assim que as poesias orais, de onde quer que elas provenham, demonstram uma inépcia comum para verbalizar as descrições, de seres ou de objetos, a não ser por acumulação qualificativa sem perspectiva. É assim também que, muitas vezes, um sinal integrado marca o início ou o fim do poema, como para isolá-lo por uma dupla barragem do fluxo dos discursos comuns. O fato foi notado, em várias culturas, em relação aos contos: ao nosso "era uma vez" corresponde entre os contadores turcos, uma sucessão de absurdos, destinados a preparar os ouvintes... A entonação ou um prólogo instrumental (às vezes, entre os Peul, um apito, segundo afirma C. Seydou) preenche a mesma função com relação à canção. Mas é possível que o efeito seja textualmente mostrado: o primeiro verso dos cantos épicos recitados por Fidjan Velema, por volta de 1930, era sempre pronunciado, pela boca do poeta, por um ancestral e facilmente identificável, como tal, na audição¹⁴. Em outros lugares, uma introdução de estilo bem reconhecível, mas falada, precede imediatamente o canto: assim, entre os Manobo estudados por E. Maquiso, ou em certas canções de busca da Louisiana.

Talvez, com a ausência do sinal, hesitássemos: o que surge repentinamente do fluxo de nossos discursos, é um poema? ou apenas uma nova emergência do interminável poema coexistindo, latência ou explosão, em tudo que a voz humana pronuncia? Tratando-se de textos de marcada coesão semântica e providos de formas lingüísticas estáveis, a questão não faz nenhum sentido¹⁵. Mas constituem exceções na profusão das poesias orais.

Ora, esta falta de delimitação externa do poema, a fluidez de suas fronteiras textuais, provém do interior: da ausência de *unidade* em todos os sentidos que uma retórica da escrita daria a este termo. O texto oral, na maioria das vezes, é múltiplo, cumulativo, policromo, às vezes diverso até a contradição. Certas culturas, como a do Japão antigo, tentaram corrigir este traço, introduzindo outros sinais,

¹³ Barre-Toelken, p. 225; Finnegan 1976, p. 64-6, 71-2; Dugast, p. 31-2; Vernillat-Charpentreau, p. 170-1, 212-3, 215-6; Edson Richmond, p. 145-55.

¹⁴ Coyaud, p. 329; Hymes 1973, p. 33-4; Finnegan 1978, p. 474; Dupont, p. 294.

¹⁵ Finnegan 1977, p. 107.

destinados a recortar no corpo do texto membros mais reduzidos, mais globalmente perceptíveis ao ouvido. A equipe dos pesquisadores que compilaram o *Cancionero* mexicano, ao examinar as canções coligidas através do país, foi obrigada a só publicar coplas isoladas: com efeito, as migrações destas coplas, os intercâmbios, uma espécie de movência generalizada destas células de discurso impediam de ver, na maioria das canções onde se reagrupavam, além dos agregados provisórios¹⁶. Esta situação (comum a muitos folclores) levou os mexicanos a distinguir dois tipos de poesia oral, conforme, na tradição, uma certa ordem das partes, reconhecida como necessária, permaneça estável de performance em performance, ou então, ao contrário, a autonomia das partes permita propor a cada performance uma nova ordem, adicioná-las, transferi-las, suprimi-las sem prejudicar a força de impacto do canto.

Esta distinção parece válida muito além das fronteiras do México. Mas convém introduzir na classificação que ela sugere um terceiro termo, do qual poucas culturas dão exemplo: o poema muito breve, cujas dimensões permitem, à memória auditiva de quem o ouve, percebê-lo quase simultaneamente em sua totalidade. Mas onde passa o limite da brevidade? Dentre 100 canções, reunidas em toda a África, por V. Gorog-Karady, 19 têm menos de 5 versos, 53, de 6 a 20. Onde cortar? Seria conveniente levar em conta a extensão do verso, o ritmo da língua, o papel da música. Determinado poema africano muito breve torna-se longo pela repetição. De modo bastante arbitrário, estabelecerei que um poema muito breve, quase instantâneo, não ultrapassa cinco a seis linhas, em uma ou duas frases simples, como a *jota* espanhola. Dentre os cantos dos griots malinké publicados por S. Camara, alguns não excedem este número, como um panegírico da liberação de Paris, condensado em cinco versos¹⁷.

Historicamente, alguns poemas deste tipo, consagrados por uma longa tradição, podem ser os resquícios subsistentes de composições mais longas, em desuso: mas sua característica de fragmento foi esquecida. O folclore francês oferece muitos exemplos deles. Por outro lado, várias culturas (do Havaí à Irlanda e ao Ártico) convencionaram a brevidade como gênero. Entre os Santals, no leste da Índia, homens e mulheres improvisam, no final dos cantos rituais,

¹⁶ Brower-Milner, p. 62; Alatorre 1975, p. XVI-XVIII.

¹⁷ Görög-Karady 1976, p. 25-31; Camara, p. 270,303; Fribourg 1980 a, p. 114-22.

poemas muito curtos, raramente com mais de seis versos. Na Somália, surgiu, por volta de 1945, uma forma de canção de tema erótico ou político, encerrada em dois versos, o *balwo*, que logo se tornou popular entre os jovens citadinos. Pouco depois, aliás, foi inventado outro gênero, constituído por uma longa série destes dísticos, colocados juntos¹⁸.

Brevidade pressupõe concentração discursiva, regida ou não por regras explícitas. O *pantum* malasiano tece estreitamente, num quarteto único, uma constelação de relações sonoras e lexicais. Os Sérères senegaleses praticam um gênero, condensando em três versos um poema de uma tal complexidade que, segundo L. Kesteloot, exige, para ser compreendido pelo etnólogo, uma página cheia de comentários! O espaço do discurso, espremido mas sobrecarregado de valores alusivos, não dá espaço senão aos elementos nucleares da frase, ao que a elipse, a suspensão conferem uma ambigüidade, até mesmo uma aparente vacância semântica, obrigando deliciosamente o ouvinte à interpretação. Pelo menos um dos termos principais do enunciado é rejeitado num contexto circunstancial não nomeado: o sujeito ou o objeto, muitas vezes o verbo, a resposta à questão feita ou a questão à qual o texto parece responder, a própria designação da coisa cuja descrição ele esboça. O sentido emerge de um não-lugar, de um não-dito, no espírito do ouvinte, a cada performance mutável, aqui e agora.

Os exemplos mais citados de gêneros muito breves pertencem a tradições antigas e estáveis. Entretanto, a cultura tecnológica conhece um fato poético se não idêntico, pelo menos análogo: aquele que resulta da famosa regra dos três minutos imposta aos nossos cantores pelos técnicos da rádio e industriais do disco. Rigorosamente seguida desde a invenção do microsulco, ela fixava a duração máxima das canções destinadas à comercialização. Daí as restrições estilísticas e temáticas, necessidade de um certo laconismo e de todos os jogos da sugestão.

Bob Dylan e depois o contestatário Phil Ochs foram, em 1966-1967, os primeiros a romper o limite e conseguiram, correndo o risco de renunciar ao rádio, publicar, em disco, textos que duravam oito, nove minutos, excepcionalmente até treze. Ora, no decorrer dos

mesmos anos, a canção, na opinião dos autores e do público, tomava a forma de obra de arte, reconhecida, desde então, como música e como poesia. Estes dois fatos teriam uma ligação? Isto não significa que uma marcada tendência à brevidade não continue a predominar nesta arte¹⁹. Examinei 200 canções de 15 cantores franceses e americanos dos anos 1960-1970: a audição de 42% destes textos dura 2 a 3 minutos; 31%, 3 a 4; 15,5%, 1 a 2; 7,5%, 4 a 5; o resto é irrelevante (1,5%, menos de um minuto; 1%, 5 a 6; 0,5%, 7 a 8). As únicas durações que são praticadas por todos os autores e constituem, portanto, aparentemente, a "gama" normal, vão de 2 a 4 minutos.

A grande brevidade de um poema neutraliza os efeitos de sua duração. O discurso permanece aquém das distinções propostas no capítulo V entre "narrativo" e "lírico", "dramático" ou "gnômico". Além de um certo limiar, por outro lado, o tempo intervém no funcionamento textual, e o poema se inscreve em um destes dois registros. Cada um deles possui sua própria visada semântica: o "narrativo" tende a esgotar o significado no significante, o "lírico" se recusa a isto²⁰. Donde, de uma parte e de outra, numa cultura e numa época dadas, tendências formais particulares. Contudo, nenhum poema as realiza nem exclusivamente nem plenamente; subsistem sempre uma franja incerta, praias heterogêneas, reflexos: "líricas" na narração, ou o inverso. O texto oral parece lutar contra seu modelo, frear as conseqüências extremas do princípio ao qual adere.

É por esta razão que, na prática, a poesia narrativa e dramática usa toda espécie de procedimentos destinados a integrar, na estrutura do discurso, os indícios redundantes de sua função "fática": digressões prospectivas, retrospectivas, justificativas, estases ornamentais, apóstrofes, exclamações, questões retóricas, passagens do *il*, *eux*, ao *je*, ao *vous*, uso de apresentadores como *voyez*, *écoutez*, esquematização descritiva, enumerações. Daí uma tensão artificial geral permitindo à linguagem tergiversar com as exigências da linearidade dos acontecimentos²¹.

Os cruzamentos de registro traem, na performance, um esforço com vistas a produzir um excedente semântico, a instaurar no âmago do *sentido* poético uma diversificação espantosa. Eis por que,

¹⁹ Clouzet 1964, p. 7; Vassal 1977, p. 191, 224.

²⁰ Chasca, p. 45-6.

²¹ Knorringa 1978, p. 113-38; Ong 1972 p. 2; Jauss 1980, p. 127.

¹⁸ Laforte 1976, p. 87; *languages*, p. 216-7; Finnegan 1977, p. 107-9; Kesteloot 1980 p. 39; Wardropper, p. 179-80.

sem dúvida, as tradições “líricas” e “gnômicas”, por sua vez, elaboraram diversas formas mistas permitindo impor ao discurso uma ordem convencional. As mais difundidas são as que chamarei “pseudo-narrativas”, e das quais as canções medievais de *fine amor* são, na Europa, o exemplo típico: o que constitui intimamente seu enunciado, é a exposição, indefinidamente reiterada, ao mesmo tempo de um desejo vítima de seus fantasmas e de um intelecto negando sua realidade. A superfície textual, às vezes caótica, é sumariamente agenciada graças a um esquema narrativo latente: visão, encontro, pedido e espera, abandono ou rejeição, cada qual destes termos servindo de referência memorial fora do texto a uma das propostas feitas. O sistema funcionava ainda, não faz muito tempo, em nossos refrões sentimentais...

Outra forma mista: a que é catalogada como “enumerativa” ou “recapituladora” nas poesias populares européias e suas extensões americanas. C. Laforte conta pelo menos vinte e duas variedades delas, apenas entre as “canções tradicionais francesas”. Seu princípio consiste em ligar as coplas sucessivas, inserindo em cada uma delas um elemento lexical tomado a um conjunto ordenado: número, nome de mês ou de dia da semana, de letra do alfabeto, de peça do vestuário, de parte do corpo, de classe social... A ordem é mais ou menos rígida. Nas canções “encadeadas”, ela se baseia numa série associativa, marcada pela retomada, no início de cada unidade, do último elemento da precedente. Procedimentos desta espécie só se encontram, hoje, em nossas canções infantis. Mas continuam disponíveis na canção de arte. Encontraríamos exemplos em Brassens (assim, *Au bois de mon coeur*). Além do mais, tais procedimentos não pertencem apenas à nossa tradição. Podemos localizá-los aqui e ali no mundo: R. Finnegan observa um gênero no Havaí no qual o enunciado se recorta em quatro coplas, referentes às quatro dimensões do espaço polinésio: no alto, em baixo, na terra, no mar²².

Logo, não é tanto uma fronteira que separa os registros de poesia oral, mas uma larga zona aberta às empresas de contrabando. D. Buchan, estudando esta situação nas baladas anglo-saxônicas, designa como “estrutura tonal” do poema as interferências de registro que ele constata. Em certas culturas, nas quais a oposição é mais claramente mantida, o canto “lírico” ou “gnômico” intervém, em sua

pureza de registro, como ornamento de um discurso narrativo: é o que ocorre no Havaí e na África, onde o gênero denominado *chan-tefable*, por Eno Belinga, sistematiza esta técnica de montagem²³.

Poesia oral e escrita usam uma linguagem idêntica: mesmas estruturas gramaticais, mesmas regras sintáticas, mesmo vocabulário de base. Entretanto, nem a distribuição dos empregos nem as estratégias de expressão são as mesmas. A oralidade comporta, a este respeito, tendências próprias, que somos levados a presumir como universais. A falta, todavia, de estudos preliminares em número suficiente, impede provisoriamente uma maior precisão. Limite-me, portanto, a breves observações, sobre alguns pontos que considero assegurados.

1. Relação entre duração do discurso e número de frases, no registro “lírico”: um levantamento de M. e R. d’Harcourt, realizado em 1000 coplas de canções folclóricas do Quebec, atesta que 956 dentre elas comportam apenas uma única frase melódica (à qual corresponde uma frase lingüística), as 44 restantes, atípicas, se reagrupam em três classes. As coplas de uma frase se distribuem em quatro grupos, conforme esta frase se articule em uma (2%), duas (37%), três (44,7%) unidades ou mais (15,6%). Vemos surgir assim uma regra do gênero²⁴.

Submeti a uma análise semelhante uma coleção de várias centenas de canções centro-africanas, reunidas (mas não publicadas) por J. D. Penel. Elas se dividem raramente em coplas, mas sua duração média não ultrapassa quinze a vinte e cinco versos. A metade aproximadamente (46%) comporta uma a seis frases; 52%, seis a oito. As proporções se aproximam das estabelecidas pelos d’Harcourt. Outra coincidência: encontram-se mais canções com refrão entre aquelas cujas coplas têm mais frases.

2. Estruturas sintáticas: a freqüência da parataxe caracteriza todos os gêneros orais, inclusive a epopéia. O registro narrativo tende a justapor os elementos sem subordiná-los, num espaço de duas dimensões. O registro lírico, cortando o discurso em afirmações breves, os cortes de exclamações, de expressões imperativas, em séries cumulativas descontínuas; em último caso, os verbos se eclipsam, não há mais frases, mas um cortejo de elementos nominais libera-

²³ Buchan, p. 133-43; Finnegan 1978, p. 256; Eno Belinga 1970.

²⁴ Exemplos africanos recentes: Zadi 1978, p. 174-6; Camara, p. 269-71, 302-4.

²² Laforte 1976, p. 69-85; Finnegan 1978 p. 289.

dos. Por outro lado, o registro gnômico (ou sua paródia) encerra, esmagando o dispositivo, as articulações e tende a fazer da frase uma acumulação de equações simples; do discurso, qualquer que seja sua carga metafórica, uma seqüência de ações decapadas de suas circunstâncias.

3. Figuras: assim como à mesma gramática, escrita e oralidade se referem à mesma retórica. As diferenças aparecem entre elas quando os fatores figurativos elementares (deslocamento, substituição, transferência), agindo nas profundezas do texto, aí se manifestam na superfície sob formas específicas, culturalmente condicionadas. A poesia oral tibetana, fortemente influenciada pela escrita lama, e cujos procedimentos tradicionais são exatamente codificados, conhece, assim, mais de noventa e três espécies de figuras, das quais certo número, devido à natureza da língua (diversos jogos com as partículas), não tem equivalente para nós²⁵.

Na África, a forte imagística do poema oral (levando-se em conta sua extrema densidade) não parece ser de natureza diferente de nossa própria poesia. O que difere aqui, não é nem o "estilo", nem sua origem profunda, mas, de uma a outra, o encadeamento funcional: a palavra africana gera a imagem; o motor do discurso poético é a própria palavra: quando pronunciada, a palavra constitui o símbolo do mundo. A imagem é idéia mas ela elimina a autonomia desta última: o discurso atua da mesma forma que o enigma entre nós²⁶.

Daí a função eminente do nome próprio, revelador, aquém de qualquer aparência pessoal, das energias cósmicas cuja função é exercida pelo lugar; daí a posição considerável que lhe reserva a poesia tradicional africana, que não deixa de utilizá-lo para dinamizar textos. Além disso, este traço se encontra, motivado de várias maneiras, na maior parte das culturas: séries encantatórias, ou simplesmente evocadoras de nomes de lugares, de pessoas, de divindades, esmaltando e orientando o discurso ou, às vezes, confirmando a ironia.

4. O vocabulário (e mesmo as formas gramaticais) que a poesia emprega se distingue em geral do uso comum. Pode ocorrer que ele se afaste deste, a ponto de (intencionalmente ou não) tornar o sentido obscuro. Certas populações ameríndias especificam suas diversas variedades de canto com o auxílio de muitas linguagens cerimo-

niais definidas ao mesmo tempo pela escolha das palavras e sua pronúncia. E. Kongas-Maranda me dizia que nas ilhas Salomon as mulheres cantam o lamento em *pidgin*, língua em geral específica dos homens e que elas mesmas nunca utilizam em outras circunstâncias. Em todo o mundo, existem em abundância os idiomas fixos, com suas regras transmitidas como receitas do ofício, e socialmente recebidos como "poéticos", "eruditos", sagrados, sempre venerados. Sua permanência, no decorrer do tempo, pode ser atribuída a imposições externas como a da versificação; em geral, eles sobrevivem por si próprios.

A influência da língua literária escrita, mesmo estrangeira, desempenha aqui o seu papel: o estilo dos cantadores tibetanos associa torneios verbais imitados do sânscrito a termos dialetais próprios ao leste daquele país. Na Europa e na América, há vários séculos, os estilos poéticos orais se impregnaram de elementos oriundos da literatura, às vezes reduzidos ao estado de clichês, mas capazes de produzir, por contraste, efeitos expressivos intensos²⁷. Um dos traços de nossas canções folclóricas é a desenvoltura com que elas jogam com esses elementos dentre outros, semeando desordenadamente o texto com efeitos de estilo Luis XVI e com *il tombit, je le cherchis*, testemunhas perdidas de uma linguagem popular contemporânea de Rabelais: aparente arbitrariedade verbal, motivada, no fundo, pela necessidade de distinguir e de exaltar a voz do poeta.

Qualquer que seja sua origem histórica, o vocabulário e a gramática da poesia oral são muitas vezes sentidas como arcaicas... a menos que eles simplesmente imitem o arcaísmo! Foi o que se constatou na Ásia e na África em relação à epopéia. Mas a tendência é mais geral, e a arte de nossos cantores contemporâneos mal se liberou dela. Nas sociedades de longa tradição, as formas arcaicas que o canto assim veicula são, às vezes, apenas vestígios de uma antiga língua sacralizada. É o que acontece entre os Dogon, entre os Manobo, para quem só a linguagem do *Ulahingan* permite comunicar com os deuses. O arcaísmo ritualizado dos panegíricos africanos torna-os, em algumas etnias, tão opacos, que exigem um intérprete. Efeito contrário entre os Aino, cujos *yukar* se cantam num antigo idioma ritual que continua ainda hoje acessível ao conjunto da etnia, ao passo que os dialetos locais evoluíram a ponto de, em certos

²⁵ Finnegan 1977, p. 112-6; Helffer, p. 385-94.

²⁶ Jahn 1961, p. 171-3; Kesteloot 1971 a, p. 3-5; Thomas, p. 418.

²⁷ Finnegan 1977, p. 19-110; Cirese, p. 45; Davenson, p. 16; Roy, p. 281; Sherzer, 184-92; Helffer p. 381.

casos, impedir a intercompreensão: último refúgio de uma unidade histórica! Evoluções análogas — ou, talvez, um esforço insano para voltar a esta fonte — se observam aqui e ali entre nós. Determinada *comptine*, cuja origem não tem mistério, é alterada até assemelhar-se a alguma fórmula mágica: *Ein, zwei, drei* alemão torna-se nosso *Amstramgram* (mas é esta mesma a etimologia?), evacuação do sentido, aspiração à glossolalia primitiva, como foi o caso das onomatopéias e ruídos de motor que sacudiam as canções dos primeiros roqueiros: o *scat*²⁸.

É provavelmente em virtude da mesma necessidade que o costume dos poetas e dos cantadores às vezes os leva, nas sociedades tradicionais, a privilegiar uma ou outra forma gramatical, multiplicando os empregos de um certo afixo, de um tempo verbal, de uma classe nominal, nos limites autorizados pela estrutura da língua natural, mas fora de norma. Eles constituem, assim, uma marca evidente do tipo de discurso que propõem à audição²⁹.

De todo modo, a forma do poema manifesta, assim, que a mensagem transmitida provém de um universo ao mesmo tempo estranho e caloroso, solene ou exaltante, talvez um pouco perigoso e (como as recordações de infância ou as palavras do pai) não exatamente da mesma ordem de realidade da existência cotidiana.

As linguagens poéticas sagradas, usuais em várias culturas, particularmente na África, tendem ao mesmo efeito. “Javanês” convencional ou gírias ligando, no meio de alguma confraria, cantores e recitadores: às vezes, menos vocabulários constituídos que regras de alteração dos vocábulos existentes. Assim, na boca dos cantores manobo, os *r* tornam-se *l* ou *y*: duvido de que esta deformação proceda somente de uma imposição musical, como supõe E. Maquiso. A deformação lexical pode servir de procedimento irônico, como nas canções políticas do espanhol *Pi de la Serra*³⁰.

Quando reina uma situação de diglossia, uma das línguas em presença pode se encarregar, sob a pressão das circunstâncias e graças à iniciativa de alguns indivíduos, de uma função poética particular: exemplificando, o “joul” dos cantores quebequenses por volta de 1970, num contexto de reivindicação nacional... mais que o

²⁸ Bowra 1978, p. 389; Finnegan 1976, p. 117, 131; Coupez-Kamanzi, p. 8-9; Eno Belinga 1978, p. 80; Maquiso, p. 40; Hilger, IX; Hoffman-Leduc, p. 23.

²⁹ Exemplo das ilhas Fidji: Finnegan 1978, p. 473.

³⁰ Eno Belinga 1978, p. 105; Maquiso, p. 40; Wurm, p. 44.

lamuriante patoá de Lille do *P'tit quinquin* do populista Desrousseaux em 1853. Ainda, canções, parcial ou inteiramente, em bretão, de Gilles Servat ou de Alain Stivell; canções bascas de Mikel Laboa ou Manex Pagola. Às vezes, é durante a performance que o discurso, começado numa língua, engrena em outra, por um tempo maior ou menor, com a finalidade de provocar uma reação do auditório: é assim com Brel na canção bilíngüe *Marieke*, ou com Carlos Andreou evocando em estrofes alternadas de espanhol e português o destino da península ibérica. Trata-se de um procedimento freqüente em todos os continentes. Foram relatados exemplos tanto na Irlanda rural quanto nos Estados Unidos³¹.

Na África Central, graças ao material colocado a minha disposição por J.-D. Penel, pude estudar este fenômeno mais de perto: as canções que examinei, de origem urbana e recente, são pronunciadas em sango, a língua local; mas aparecem aí muitas palavras estrangeiras, inusitadas no falar corrente, portanto escolhidas por causa de alguma intenção semântica ou estilística: palavras de lingala, língua do Zaire, popularizada em Bangui pelo rádio, que difunde muitos cantores do Zaire, gozando atualmente de uma grande popularidade em toda a África central; e palavras francesas, cuja distribuição parece seguir certas regras³². Conteí quatrocentas delas, em vários milhões de ocorrências de umas oitocentas canções. Se deixarmos de lado as palavras-utensílios ou incolores graças ao automatismo da diglossia, restam séries de forte valorização cultural, nomes de número (índice de escolarização), de dias da semana (calendário internacional), e outros; os termos afetivos perfazem 50% do total e apresentam as freqüências mais elevadas. O efeito expressivo salta aos olhos; entretanto, não se pode assegurar que os cantadores tenham plena consciência disto: eles automatizaram este emprego.

5. A maior parte destes procedimentos comportam, em sua realização, alguma regra fônica: a manipulação do dado lingüístico contribui para provocar ou reforçar a rima, a aliteração, os ecos sonoros de toda espécie ou, de modo mais geral, acusa a escansão dos ritmos. Tratarei desta questão no capítulo IX. Quando alcançam uma certa densidade, estes jogos influenciam a formação do sentido. Em últi-

³¹ Millières, p. 90-108; Brécy, p. 70-2; Vassal 1980, p. 85, 168-72; Wurm, p. 159-62, 172-4; Clouzet, 1964, p. 98-9; Finnegan 1978, p. 173; Hymes 1977, p. 437.

³² Penel, p. 70-2.

mo caso, a frase, as próprias palavras se apagam em concatenações desprovidas de significação codificada, puras sugestões sonoras. Encontrei nas canções de Bangui, publicadas por Jouve-Tomenti e Penel, exemplos que ilustram os graus sucessivos desta elevação de uma alegria fônica e a transformação que ela provoca no dado lingüístico:

- “texto” absurdo, constituído de sintagmas justapostos, sem relação gramatical nem semântica;
- frase emprestada a uma língua estrangeira, não compreendida e fortemente alterada;
- acumulação em litania de palavras isoladas, sem contexto;
- seqüência de nomes próprios em apóstrofo, fora da frase;
- emprego de monossílabos ambíguos, interpretáveis como palavras significantes ou como interjeições, onomatopéias, gritos;
- refrão do tipo *tralalá*, evocando ou não uma palavra da língua;
- série fônica que tenha perdido toda relação com o código;
- repetição em litania de uma determinada série³³.

Há muitas razões para se presumir que qualquer conjunto bastante extenso de textos, tomado de qualquer literatura oral, forneça exemplos semelhantes. Os dois (ou três) últimos graus desta escala não se distinguem do vocalise que se supôs estar ligado à dança.

Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais: “fórmulas” no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda espécie de repetição ou de paralelismo. Certamente, nenhum destes procedimentos é propriedade exclusiva da poesia oral: Jakobson via neles o fundamento de toda linguagem poética; de maneira limitativa R. Schwab os considera como característicos das poesias não europeias, o que não impede que uma ligação íntima, e sem dúvida alguma funcional, os relacione ao exercício da voz³⁴.

Esta ligação é clara nas canções de dança, nas quais as exigências rítmicas conferem necessariamente ao texto um aspecto iterativo. Mas, em nível profundo, onde se constituem as propriedades da

palavra viva (por oposição à escrita), é toda narração que é espontaneamente repetitiva: feita de retomadas de um dado que ela, interpretando, amplifica, de tal forma que o elemento novo da narrativa reporta, em parte, a esta mesma glosa. A narração instaura assim um diálogo com seu próprio “sujeito”... como fez outrora a tragédia grega. Esta tendência fundamental polariza, em maior ou menor grau, todos os gêneros de poesia oral.

O ritmo resultante da recorrência se marca em todos os níveis da linguagem; a oralidade não favorece apenas os ecos sonoros. Repetições de estrofes, de frases ou versos inteiros, de grupos prosódicos ou sintagmáticos, de construções, de formas gramaticais, de palavras, de fonemas, mas também de efeitos de sentido, o discurso usa, indiscriminadamente, todos os meios para alcançar seu objetivo. A repetição se submete à regularidade do paralelismo, opondo os membros dois a dois; ou então ela se liberta desta regra numeral. Ela se localiza em determinados lugares privilegiados, ou invade o texto. Ela retoma identicamente seu tema, ou opera uma variação parcial; ela se constrói em consecução rigorosa, ou de acordo com diversas modalidades de alternância.

Nada permite reduzir ao emprego destas figuras as técnicas verbais da poesia oral, nem mesmo imaginá-las indispensáveis. Empiricamente, constata-se porém o papel considerável que estas aí desempenham, se não em todos os textos, pelo menos em todos os tempos e lugares, independentemente das condições culturais. Podemos encontrá-las, em diferentes elaborações, mas idênticas a si mesmas, em textos tão diversos como as baladas inglesas, os cantos de mulheres malinké, certa canção do soviético Okoudjava ou a maioria dos admiráveis *Dust bowl ballads* de Woody Guthrie... O *blues*, nas suas antigas formas, se baseia no jogo das recorrências³⁵.

Estas vão tecer, no discurso, fios associativos que, multiplicados, entrecruzados, darão origem a um outro discurso, operando com os elementos do primeiro, como faz o sonho com fragmentos de experiência despertada, propiciando fantasmas aos quais empresta assim um rosto. À medida que a duração do canto se escoar, estabelecem-se equivalências ou contrastes comportando (pois o contexto se modifica, mesmo que imperceptivelmente) nuances sutis: cada uma

³³ Jouve-Tomenti, textos 3, 6, 8, 9; Penel, textos 7, 11, 13, 23, 31.

³⁴ Gossman, p. 765; Finnegan 1977, p. 130-3; Goody 1979, p. 205-6; Schwab in *Eliade*, p. 128-62.

³⁵ Sargent-Kittredge, p. XX-XXII; Buchan, p. 150-5; Burke, p. 122-8; Camara, p. 275-8, 307-11; Collier, p. 42; Oster, p. 263-7; discos *Le chant du monde* LDX 7-43-58 (num.7) e *Folkways records* FH 5212.

delas, tida como informação nova, aumenta o conhecimento para o qual esta voz nos convida. O *Mamita mia* que surge desde o segundo verso de uma célebre canção da guerra da Espanha — paródia do romance popular *los Cuatro Mulatieros* — sem relação com o resto da frase, depois retomado duas vezes por copla, parece inicialmente gratuito, mas faz, pouco a pouco, sentido alusivo (a mãe, a mulher distante), para terminar como elemento capital do poema, constituindo por si só um plano de significação³⁶.

Esta é a razão pela qual, além das combinações estilísticas, a recorrência constitui o princípio de diversos modos de composição:

— a *litanía*: repetição indefinida de uma mesma estrutura, sintática e parcialmente lexical, algumas palavras se modificando a cada repetição, de modo a marcar uma progressão por deslizamento e deslocação;

— a *telhagem*: mesmas repetições derrapantes, não mais de frases, mas de partes do texto (estrofe, copla, seção). As “estâncias similares” das epopéias francesas da Idade Média fornecem um exemplo refinado mas que não é de maneira nenhuma própria àquela cultura³⁷;

— os *ecos* regularizados: o texto é salpicado de repetições em intervalos fixos, às vezes entrecruzadas e que, enquadrando e sustentando o discurso, lhe conferem uma força particular. Assim, um mesmo elemento (som, palavra, construção sintática, sema) vai figurar no início e no final dos versos ímpares; um outro elemento, versos pares; ambos podendo reaparecer em configurações medianas. O sistema se presta a variações em número infinito. Ele foi aplicado em todas as épocas, em todas as culturas, e a poesia escrita o utilizou muitas vezes, desejosa de redescobrir as harmonias da voz.

Poderíamos citar igualmente técnicas ligadas mais intimamente à estrutura melódica do poema:

— versos repetidos duas ou três vezes;

— jogos de reiteração que fazem da copla a dilatação de um verso, quando não de um termo único;

— mais geral ainda, a prática do refrão, constante ou com variação, distribuído em intervalos regulares ou não, glosando a copla ou contrastando com ela, às vezes reduzido a um nome evocador, suspenso no vazio extra-sintático, ou a puros vocalises.

³⁶ Scheub 1977, p. 347; Gossman, p. 76; disco *Le chant du monde* LDX-5-4279 (num.2).

³⁷ Belo exemplo africano, *Recueil* p. 162-81.

Sob todas as formas em que se realiza, a recorrência discursiva constitui o meio mais eficaz de verbalizar uma experiência do espaço e do tempo, e de fazer com que o ouvinte dela participe. O tempo decorre, na intemporalidade fictícia do canto, a partir do momento da palavra inaugural. Depois, no espaço engendrado pelo som, a imagem sensorialmente experimentada se objetiva; do ritmo nasce e se legitima um saber. Várias culturas, atualmente desintegradas, fundamentavam na repetição e no paralelismo sua noção do mundo, que seus contos e poesia oral “inscreviam” na fugacidade da voz: é o caso dos Índios Hopi e Zuni no sudoeste dos Estados Unidos; dos polinésios do Havaí. Alhures, Fuégiens ou Toungouses convocavam as mesmas formas de discurso para provocar o transe xamânico, dando acesso às Potências: discerniu-se algum eco distante destas magias nas liturgias de festivais pop³⁸. Seria necessário invocar ainda as repetições encantatórias de certas canções de Brel?

Todos os traços aqui evocados encontram-se nos textos de nossos cançonetistas: únicos “poetas orais”, até nova ordem, produzidos pela civilização industrial. As limitações técnicas provenientes da utilização dos meios não parecem ter causado transtorno aos fundamentos de uma poética imanente à diversidade das culturas e ligadas à ontologia da voz viva.

Certamente não se canta no âmago da “galáxia Gutemberg” sem sofrer necessariamente a influência dos modelos literários, ou tirar proveito das diversas técnicas da escritura. Este é um fato de intertextualidade em que se manifesta, sob todos os firmamentos culturais, o que a poesia tem de movente, diverso, contrastivo, mais atenta aos discursos comuns do que à busca da confissão pessoal, mais voltada para o já-conhecido do que para o inusitado. Empréstimos, reempregos, renovações de toda envergadura: o próprio gesto que, nas culturas de ritmo longo, constitui a “tradição oral” e que, ao ritmo breve e sincopado pelas nossas mutações, abrange outros setores ainda mais numerosos, porém não muda de natureza. Em nossos dias, e sem dúvida já há muito tempo, a canção se escreve. Não importa: a visada do discurso continua a ser, todavia, a única corporeidade da voz.

³⁸ Finnegan 1978, p. 206, 257; Rouget, p. 178, 190-1, 432; Lyotard, p. 41-2.

III
A PERFORMANCE

8 UM DISCURSO CIRCUNSTANCIAL

Texto e circunstâncias: a performance. — Tempo e duração. Lugar e espaço. — Conotações espaço-temporais.

Somente a utilização do texto dá realidade à retórica que o funda; somente sua atualização vocal a justifica. Daí nossa necessidade de definir “situações de comunicação”: M. Houis, a propósito dos provérbios africanos, distingue neles os traços pertinentes conforme a performance, no caso do ouvinte, comporte simplesmente uma *escuta*, ou implique uma *troca* com o falante, que pode ser *necessária* ou *útil*¹. Porém, à comunicação poética oral corresponde geralmente uma situação de *escuta*: convém analisá-la melhor.

Interrogando-me, no capítulo V, sobre a natureza da forma poética oral, sugeri que nela a *performance* pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades. Cantoras africanas de lamentação são incapazes de reproduzir seus poemas fora de funerais autênticos². Implicando um tipo singular de conhecimento, a performance poética só é compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção.

¹ Houis, p. 6-10.

² Finnegan, 1976, p. 164, e 1977, p. 28-9, 89, 241-2; Grossman, p. 778; Jason, 1977.

As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo. Claro, isto pode ser dito também, de uma certa forma, da poesia escrita; mas, tratando-se de oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas. No uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a performance.

Esse último termo, adotado primeiro por folcloristas americanos, como Abrams, Dundes, Lomax, designa para eles um acontecimento social, criador irreduzível a apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares. A importância desse acontecimento e das propriedades que ele manifesta se dimensiona, segundo D. Hymes, pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente na performance, mas jamais as três juntas: interpretabilidade, descritibilidade, interatividade³. Esse critério amplo permite a princípio classificar toda forma de oralidade, poética ou não. Hymes o substitui por um outro: ausência ou presença de regras e, no segundo caso, ausência ou presença de uma tomada de responsabilidade; daí a distinção entre "comportamento" (*behavior*), "conduta" (*conduct*) e *performance*.

Várias culturas, conscientes do poder dos efeitos assim provocados, codificam com cuidado a escolha desses componentes — tempo, lugar, participantes — da performance. Assim, em muitos casos, na África, a exploração e o controle do imaginário social pelo meio privilegiado da poesia tem, para as sociedades tradicionais, tanto ou mais importância que, para nós, a mais-valia econômica. Daí prescrições imperativas ou tabus. A manifestação da poesia pela voz postula um acordo coletivo (e sua contrapartida, a censura), sem o que a performance não poderia se concretizar inteiramente⁴. Em certos lugares, distinguir-se-á o canto lingüisticamente imutável, preso a circunstâncias precisas, freqüentemente pronunciado por especialistas, e o canto mais ou menos improvisado para um evento pessoal ou local, como, segundo testemunho de J. D. Penel, entre os

Azandé da África Central. A língua do antigo Japão dispunha de termos diferentes para denominar esses dois tipos de oralidade.

O texto de performance livre, sem ter a abertura da poesia escrita, interpretável ao infinito, varia constantemente no nível conotativo, a tal ponto que ele não é jamais duas vezes o mesmo: sua superfície é comparável à de um lago sob o vento. O texto de performance fixa tende a imobilizar seus reflexos superficiais, a endurecê-los numa carapaça em torno de um antigo depósito, muito precioso, que interessa manter. As pessoas se põem em sentido para ouvir a *Marseillaise*; alguém se apresenta-se à igreja na noite de 24 de dezembro para ouvir, se aprecia, o *Minuit, chrétiens*. Em caso extremo, o poema torna-se incompreensível fora da situação. Mudadas as circunstâncias, o sentido e a função social do texto recebido se modificam: um canto revolucionário torna-se hino militar; uma canção de amor, canto de contestação política...

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.

Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, *meios* (voz, gesto, mediação). Quanto às *circunstâncias* que formam seu contexto, remeto-as aos parâmetros de tempo e de lugar: dedico-lhes este breve capítulo, e tratarei dos meios nos capítulos IX a XI, dos atores nos capítulos XII e XIII.

³ Hymes, 1973.

⁴ Calame-Griaule, 1965, p. 470-3; Bouquiaux-Thomas, I, p. 106-7; Brower-Milner, p. 57.

A performance é duplamente temporalizada: por sua duração própria, e em virtude do momento da duração social em que ela se insere.

Já mencionei, de passagem, certas situações extremas: tempo de execução de longo período, ou de uma canção de rádio. De alguns minutos a vários dias: isso importa menos em si do que por suas causas. Algumas execuções dependem do próprio texto: sua extensão, e o modo de recitar ou de cantar impostos pelo costume. Esses dois fatores tendem às vezes a se neutralizar reciprocamente: os longos panegíricos zulus são entoados por uma voz rápida, ininterruptamente. Os *pantun* malaios e os *balwo* somálios, em compensação, o são num ritmo lento e numa melodia repetitiva, que alongam consideravelmente a performance de seus dois ou quatro versos. Outras causas reguladoras de duração provêm das particularidades de determinada situação de comunicação. Avaliando a duração real do *Ozidi* nigeriano, I. Okpewho observa que ela se mede menos em termos de tempo (sete noites) que de espaçamento adequado dos episódios; isto é, em virtude de uma economia narrativa imposta pelas condições físicas e sociais da performance.

A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade. Nem para seu autor, nem para seus ouvintes. As performances não mediatizadas são cronometricamente imprevisíveis. Sua duração só obedece, com uma grande aproximação, a uma regra de probabilidade, culturalmente motivada⁵.

O momento em que tem lugar a performance, prefigurado no tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda performance comporta assim — em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real — valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. É desse ponto de vista que distingo quatro situações performanciais, de acordo com o momento em que o canto se insere: se em um tempo “convencional”, “natural”, “histórico” ou “livre”.

1. Reagrupa sob a primeira dessas denominações toda espécie de tempo cíclico, no ritmo fixado pelo costume: tempo dos ritos; tempo dos acontecimentos humanos ritualizados; tempo social normalizado.

No tempo ritual se articulam, na prática da maioria das religiões, as performances da poesia litúrgica. Em países de tradição cristã, se encontram inúmeros cânticos, cuja utilização constitui, entre nós, uma das últimas tradições poéticas orais quase puras. Em terras do Islã, um dos discípulos de Nasir Udin me dizia que os poemas compostos e cantados por seu mestre, para serem executados imediatamente antes ou depois da prece comunitária, constituem o próprio comentário desta. O laço ritual se distende às vezes, mas conota, como uma marca original, performances já banalizadas. Há muito tempo atrás, um de meus vizinhos camponeses, ateu convicto, bradava cânticos rachando lenha: escândalo para as mulheres dos arredores. O *Kutune Shirka*, poema sagrado dos Ainos, ainda cantado por volta de 1930, ressoava tão bem nas cerimônias xamânicas, quanto no lazer dos serões de inverno⁶.

A performance pode se ligar à celebração de uma festa particular e periódica, que ela caracteriza: assim, na Europa, os *cantos de Natal*, dialogados ou não, hoje em vias de desaparecer; assim, na Espanha, os *jotas*, improvisados e dançados na festa de Nossa Senhora do Pilar; ou, entre os Dogon do Mali, os cantos iniciáticos reservados à festa do *Sigui*, celebrada a cada sessenta anos⁷.

Diversas circunstâncias da vida privada ou pública, implicando de qualquer maneira no destino comum, dimensionam um tempo recorrente, de frequências pouco previsíveis, nascimento, casamento, morte, combate, vitória... Para várias sociedades, todo acontecimento, entrando nessas séries, suscita uma performance, devido a normas costumeiras. Assinalei, no Capítulo V, os gêneros poéticos definidos por esse tipo de periodicidade.

Chamo tempo social normalizado ao conjunto das etapas da cronologia coletiva, ocasionando, de uma forma ou outra, a convocação pública: anúncio, cartaz, convites, tanto que os *penny readings* do século XIX inglês forneceram como um dos primeiros exemplos de peso. Na sociedade industrial, foi naquele tempo, salvo exceção, que se articularam as performances de nossos cançonetistas: tempo comercializado pelo showbizz. Um costume análogo, em outras

⁵ Burke, p. 139; Finnegan 1977, p. 122-4; Okpewho, p. 267 n.º 8; Lord 1971, p. 128, 132; Calame-Griaule 1965, p. 485.

⁶ Finnegan 1978, p. 463.

⁷ Roy 1951, p. 171-225; Fribourg 1980a, p. 114-22; Eno Belinga 1978, p. 78-81.

condições culturais, reinava por volta de 1930, entre os cantores muçulmanos da Bósnia, que recitavam suas epopéias durante as noites do Ramadan, nos cafés das aldeias, onde se reunia a população masculina depois do jejum⁸.

2. O tempo natural, aquele das estações, dos dias, das horas, proporciona a uma abundante poesia, que para nós se tornou folclórica, seu ponto de ancoragem na duração vivida: devido a uma ligação direta com os ciclos cósmicos, como as serenatas ou nossas velhas canções de alvorecer, ou as "festas de maio" medievais, as que suscitaram São-João, em meados de agosto; ou, de modo indireto, o canto acompanhando o trabalho, orientado para seguir esses ciclos: na Ásia, o plantio do arroz; entre nós, outrora, as sementeiras, ou, às vezes, as vindimas. A noite, cálida de mistérios, é um tempo forte, que a maioria das civilizações considera sensível à voz humana: seja interditando seu uso, seja fazendo da noite o tempo privilegiado, ou até exclusivo, de certas performances: na África, o conto; entre os jorai, o mito; entre os tártaros siberianos que Radlov visitava, a epopéia. Às vezes, a noite inteira se ritualiza, como a do Sábado Santo das antigas liturgias cristãs: entre os Malinké, no tempo que precede as cerimônias de circuncisão, ela se enche de cantos e de gritos dissonantes, ao compasso dos tambores, orgia verbal purificadora⁹.

3. O tempo "histórico" é aquele que marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo. Entre os Maoris do século XIX, a vítima de uma repreensão ou de um insulto compunha uma canção para atenuar sua força maléfica. Entre os Gond da Índia, os jovens se cortejam através de canções improvisadas. Em várias regiões do mundo, no retorno de uma caçada frutífera, um canto de circunstância une as vozes dos caçadores, como ao fim de um banquete aldeão se unem as dos bêbados... Esse tipo de performance é o de quase todos os cantos "engajados" e de protesto, que formam uma parte considerável da poesia oral existente no mundo atual. Um efeito de distância se produz todavia, muito depressa, entre o texto e o acontecimento que ele ilustra ou comemora. Uma ambigüidade pode assim surgir, transformando-se a mensagem pouco ou bastante, à medida que se estende o intervalo. Mas potentes

efeitos poéticos resultam, às vezes, desses deslizamentos: comprova-o a *Laura* de Osvaldo Rodrigues em plena desgraça do Chile¹⁰.

4. O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar, do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação "histórica" é rompida, o tempo é abolido.

O tempo conota *toda* performance. Esta regra diz respeito à natureza da comunicação oral, e não pode ter exceção. Na performance ritual, a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema. Na performance de tempo "livre", aleatoriamente situada na cadeia cronológica, o efeito tende a se diluir; ele jamais se apaga inteiramente: o fato de que, de súbito, sem razão aparente, eu seja tomado pelo impulso de cantar ou de recitar versos às nove horas da manhã, ao meio-dia ou ao crepúsculo, em um dia de férias ou indo ao trabalho, não pode ser ignorado, e modula, de certa forma, o sentido da palavra poética que passa por minha boca.

Ora, as modalidades espaciais da performance interferem as do tempo. O lugar, como o momento, pode ser aleatório, imposto por circunstâncias estranhas à intenção poética: um recital do cantor basco Lertxundi, previsto para a praça de uma aldeia, se desenrola na Igreja por causa de uma tempestade repentina¹¹. Uma tensão pode se manifestar então entre as conotações espaciais e temporais: no seu terreiro, meu serralheiro com seus cânticos. Tensões recuperáveis, exploráveis mimeticamente e aptas a produzir, dominadas, funcionalizadas, elas também efeitos poéticos... Mas sem dúvida o acaso não impera realmente. Uma atração, por vezes sutil, proveniente dos fantasmas do executante, parece provocar em tal lugar, tal espécie de lugar, mais do que qualquer outro, tal performance. Esse condicionamento espacial parece mais forte e constante que os condicionamentos temporais: não duvido de que esta diferença se prenda à ontologia da voz.

As sociedades humanas exploraram, mais ou menos rigorosamente, essas virtualidades, privilegiando institucionalmente certos lugares. Quando intervém uma norma ritual, ela ata uma cadeia de

⁸ Neuburg, p. 243-7, Lord 1971, p. 15.

⁹ Gabrieau, p. 326; Finnegan 1978, p. 445-6; Dournes 1980; Rey-Hulman 1977; Camara, p. 185-6.

¹⁰ Finnegan 1978, p. 15, 292-3; Clouzet 1975, p. 72, 207.

¹¹ Wurm, p. 84.

identificação entre o espaço e o tempo sacralizados, mimetizando assim alguma eternidade utópica: canto litúrgico no templo; poema cosmogônico no meio da assembléia de fiéis nepaleses; ou a epopéia mandinga que se recita na cabana histórica de Kamabolon¹². Todas as culturas possuem ou possuíram seus lugares sagrados, umbilicais, enraizando o homem na terra e testemunhando que ele dali saiu; e penso que nunca li que algum desses lugares não tenha sido ligado a alguma prática encantatória ou poética. Subsiste, nas sociedades diferenciadas, mais que traços desse antigo estado. As práticas religiosas contribuem para mantê-lo. Mas, ao fim mesmo das laicizações de toda ordem, a sacralidade se interioriza, e se camufla em simples especialização: assim, por todo o mundo, lugares preparados para a dança e a execução vocal que geralmente a acompanha.

As motivações arcaicas, para além dessa mutação, resultam na instauração de práticas costumeiras. Foi assim que, em nossas cidades, desde o século XVI, nossos teatros foram isolados progressivamente. Para os ameríndios do baixo São Lourenço, menos distanciados que nós das fontes mágicas, há, no território da tribo, lugares mais próprios que outros ao recolhimento, permitindo ligar em um rígido feixe a totalidade das faculdades do espírito e do corpo. Esses lugares são conhecidos e nomeados. É lá que se executa o canto, se recita o mito, se debulham as lembranças dos velhos caçadores¹³.

Em nossas cidades, durante séculos, a rua foi o lugar favorito dos recitadores de poesia, dos cançonetistas, dos satiristas. Ela volta a sê-lo em nossos dias, sorratamente, aqui ou ali, ao sabor dos vanguardistas, como na Londres de 1976, ao surgir o grupo Jam. A rua: não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte. Os recitais de escravos de Con-Square, na Nova Orleães francesa do século XVIII, até a Guerra de Secessão, talvez tenham, a longo prazo, gerado nosso jazz. Quando este tomou forma, por volta de 1900, suas primeiras orquestras se produziam nas ruas e nas áreas de piquenique. Várias metrópoles européias, favorecidas pela amenidade de seu clima, tinham ainda no começo do nosso século algum espaço onde se concentravam permanentemente os poetas da voz, junto com charlatães e prestidigitadores, e onde todos podiam entendê-los: a Plaza Mayor em Madrid, em Roma a Piazza Navona, em Florença San Martino...

Paris teve, até a era napoleônica, sua Pont-Neuf; o Plateau Beaubourg reedita hoje esta tradição¹⁴? Esses lugares eram totalmente abertos. Numa época mais recente, perturbada (antes da intervenção paliativa das zonas pedestres) pela invasão dos carros e o progressivo desaparecimento da vida de rua, a aglomeração se ajeitou em redes de abrigos (cafés, tabernas, ateliês), abrangendo por vezes todo um bairro, Saint-Germain-des-Prés ou Greenwich Village. As boates ali operam, guardadas as devidas proporções, do mesmo modo que os botecos de povoados onde, no canto comum, se neutralizam os conflitos exteriores.

A evolução dos costumes urbanos conflui assim para uma tradição que remonta, na Europa ocidental, ao fim da Idade Média: foi então, com efeito, que a maioria das cidades de alguma importância promoveu, a nível de instituição, lugares fechados destinados à prática da poesia oral: declamação, improvisação, diálogos versificados e canções. Assim, os *puys* e “quartos de retórica” dos séculos XV, XVI, XVII; mas, sobretudo, a partir do século XVII, os cabarés e sociedades cantantes, desde 1850, os “cafés-concerto” à francesa, o *music-hall* londrino, cadeia ininterrupta que leva a nossos cafés-teatro. Em Paris, a longa e tumultuada história das *caves* sucessivas, entre 1729 e 1809, abriu a era moderna da canção, tornada nesse meio, gênero literário, enquanto as *goguettes* (várias centenas em 1845) ajuntavam uma clientela popular, atraída unicamente pelo prazer do canto. Por volta de 1880, Emile Goudeau, nos Hydropathes, depois no Chat Noir, criava a fórmula de divertimento alternado (recital e canto) que fez a fortuna do Montmartre da Belle Époque¹⁵.

A existência desses lugares e a função social que eles assumiam, não podiam deixar de marcar a arte dos cançonetistas ou dos homens de letras seduzidos por este modo de difusão. A imagem do espaço real onde se desenvolveria a performance se integrava ao projeto poético. Por isso se viu, inversamente, sob a Revolução, vários clubes patrióticos transformando-se em sociedades cantantes e depois, no curso do século XIX, círculos libertários e socializantes darem, em suas reuniões, um grande espaço à canção. Durante a Comuna, a Bordas fazia aclamar *La Canaille* nos concertos oferecidos

¹² Gaborieau, p. 320; Niane 1975b, p. 160.

¹³ Bouchard, p. 9-10.

¹⁴ Burke, p. 107-9.

¹⁵ Davenson, p. 42-109; Collier, p. 68, 77; Vernillat-Charpentreau, p. 8-9, 49-50, 54-8, 98, 117-8, 174-5; Brécy, p. 11, 46.

ao povo, no palácio das *Tuileries* ou no Hôtel de Ville... As *peñas* sul-americanas, clubes literários transformados (primeiro na Argentina e meio estudantil) em sociedades cantantes, aparecem sob esta nova forma em Santiago do Chile nos anos sessenta. Aquela que os Parra lançam em 1965 torna-se, durante oito anos, o ponto de encontro e intercâmbio dos cantores e dos poetas engajados de toda a América Latina e um dos lugares onde se prepara a grande e breve primavera da canção, que acompanhará o triunfo da Unidade Popular¹⁶.

A natureza do lugar, própria para reunir um público misto, durante um tempo determinado, em horas de lazer profissional; sua comercialização, mesmo parcial (paga-se consumação); as necessidades técnicas da programação: são fatores que dramatizam a palavra poética, e impelem a declamação, a canção, para alguma forma de teatro. Recordo o exemplo extremo do grupo africano Okro de Lomé, que, há alguns anos, está em vias de criar, sob a denominação de *concerto*, um gênero oral novo, poliglota (francês, inglês, línguas locais), tendo algo, ao mesmo tempo, da *commedia dell'arte*, recital de canções e concerto instrumental¹⁷.

Situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significativo, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Esse conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no "território" do grupo. De todo modo, a ele se apegam e é assim que é recebido.

Ainda que, em menor grau, a performance seja contaminada por "ruídos": ruídos acústicos ou fragmentos de discursos inúteis, que fazem parte da natureza de toda comunicação oral, embaralhando a perspectiva semântica; e de outros ruídos também, específicos: má distribuição dos lugares, presença muito pesada do cenário, acompanhamento instrumental indiscreto ou, num plano diferente, efeitos de censura, autoritária ou espontânea; enfim, para o observador

externo, estrangeiro ao grupo ativo dos participantes — etnólogo gravando uma festa "primitiva" ou... medievalista estudando a epopeia do século XII! —, a distância intercultural. Qualquer que seja ele, o "ruído" tende a desorganizar a performance, desordenando o sistema de informações que ela tem por função transmitir. A arte do executante visa a recuperar, na medida do possível, esse elemento heterogêneo, a transformá-lo por sua vez em informação, correlacionada à mensagem intencional... pronta para alterá-la e até deformá-la. Somente o ruído puramente temporal, o distanciamento cronológico exclui tais jogos. Os historiadores da poesia o sabem muito bem¹⁸.

Recuperação do ruído? A interpelação de alguém que perturba, integrada pelo ritmo e pela mímica, funde-se ao poema, que é enriquecido por esse episódio: detectei exemplos disso tanto na Romênia quanto na África; ou as improvisações sugeridas por uma reação tumultuada do auditório; ou as dissimulações, a ambigüidade voluntária de uma poesia, sobre a qual pesa uma censura moral ou política, mas que serve, bem ou mal, a seus próprios fins. Ou então, procurado, integrado, controlado pela voz, o ruído a dramatiza, a intensifica, a prolonga até além dos sentidos convencionais, como nas canções gravadas por Joan Baez em Hanói em 1970, sobre fundo de bombardeamento americano. A causa do barulho se coloca então entre os pressupostos do discurso poético; ela própria é discurso, ausente mas real: o poema, cujos termos, em última análise, a ela remete, e funcionam como elementos de uma anáfora global. Mas esses termos remetem simultaneamente à instância da enunciação — a performance, drama e psicodrama —, do mesmo modo que a um referente exterior, cada vez mais disfarçado, à medida que se intensifica o patético ou a ironia da voz. A função comunicadora se sobrepõe à significância, textos, ritmos, tempo e lugar concentrados em uma implosão de sentidos mais que dispersos em cadeia discursiva de significantes.

A interação do espaço e do tempo abre, assim, de todas as partes, as perspectivas sensoriais e intelectivas, oferece a cada qual sua chance. A mensagem é *publicada*, no sentido mais forte que se pode conferir a esse termo... cujo uso corrente, relativo à escrita impressa, perfaz uma metáfora derrisória. A performance é *publicidade*. Ela é a recusa desta privatização da linguagem em que consiste a neurose.

¹⁶ Vernillat-Charpentreau, p. 8; Brécy, p. 67; Duveau, p. 480-6; Clouzet 1975, p. 35-8.

¹⁷ Ricard, 1977.

¹⁸ Lotman 1973, p. 124-7.

9

A OBRA VOCAL I

Voz e poesia. Prosódia e modalidade.— Função e normas do ritmo. Tambores africanos. — O verso, a prosa: a versificação como sistema. — Rima e figuras sonoras.

Toda palavra poética (passe ou não pela escrita) emerge de um lugar interior e incerto, bem ou mal, se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida... Ela nada designa, propriamente falando. Um acontecimento se produz, de modo quase aleatório, (o próprio rito não é mais que uma apropriação do acaso), num espírito humano, sobre os lábios, sob a mão, e eis que se dilui uma ordem, revela-se outra, abre-se um sistema, e interrompe-se a entropia universal¹. Lugar e tempo onde, num excesso de existência, um indivíduo encontra a história e, de maneira dissimulada, parcial, progressiva, modifica as regras de sua própria língua.

É uma voz que fala — não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. Jakobson já havia assinalado (como por brincadeira) esta circularidade, invocan-

¹ Gaspar, p. 9-13, 86-92.

do a “função encantatória” da linguagem...². As características próprias de toda comunicação oral se interiorizam neste estado outro da linguagem. Dizia-se, antigamente, que os signos tornam-se coisas; o transparente, opaco. Mas também o opaco, translúcido. O poema questiona os signos (a questão é igualmente tortuosa), tenta revirá-los para que as próprias coisas *ganhem* sentido. No raio desta palavra, um lampejo do real subitamente clareia e vive, sozinho, no centro da morte onipresente.

É por essa razão que o discurso do poema não pode ter em si mesmo seu próprio fim. O *fechamento* do texto (sua barreira, seu muro) se desmantela: pela fresta se introduz o germe de um anti-discurso, transgredindo (de uma maneira específica, marcada, diferente em cada lugar) os esquemas discursivos comuns³. Na vibração da voz se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência. O que resta ao poema de força referencial diz respeito à sua focalização, no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe. A intimidade desse contato bastaria para estabelecer um sentido, como no amor.

Triunfo do *fático*. A escuta, do mesmo modo que a voz, ultrapassa a palavra. Funções primárias do corpo libidinal (cuja linguagem é função segunda), pelo qual transitam, de uma para outra, a metonímia e a metáfora. A escrita, se porventura intervém, neutraliza essas ambigüidades. Na poesia oral, define-se, nesses termos extremos, um estado de coisas irrecusável — o *Sitz-im-leben* dos críticos alemães inspirados por Bultmann — na dimensão órfica do sentido, segundo o termo de G. L. Bruns, do impulso “dionisíaco” onde Nietzsche situava a origem da “música”⁴.

O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a idéia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o *logos* racional, mas o que a *phôné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. O primeiro dos poemas consistiu em fazer “fazer” o *épos* como um objeto e em

colocá-lo entre nós: *épo-peia*. “Desdobramento da palavra” (Heidegger) do aquém das palavras ditas, situada no recôndito do poema, no lugar próprio do homem, “relação de todas as relações”⁵. Toda poesia aspira a se *fazer* voz; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.

Por isso várias culturas no mundo trabalham como matéria a voz do poeta, à qual impõem uma “forma” convencional (frequentemente, nasalada ou muito aguda) bastante valorizada: tanto para os *imbongi* zulus, os griôs malineses (cujo código comporta oito modos vocais), os cantores apalaches de *hillbilly* ou para os cantadores do sertão brasileiro. Segundo J. Dournes, entre os jorai, o modo de vocalização serve para distinguir os gêneros poéticos. No Tibete, o *Ge-Sar* se canta no registro ordinário de uma voz de homem por oposição ao falsete do ritual monástico⁶. Estas são manifestações de uma tendência universal da qual, a nível dos modos, dos estilos, e na prática dos cancioneiros, nossa própria cultura contemporânea não está isenta.

Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma; daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, seqüências fônicas não lexicais, puros vocalises. A motivação cultural varia, o efeito permanece. No Tibete, o canto épico perde sua força, segundo um cantor, se não se entoa a fórmula *ala-tha-la*, destituída de sentido, três vezes repetida: efeito do poder mágico da voz? Os Foguianos saudavam com vocalises alegres a chegada de um hóspede: abandonando-se a esse puro prazer... como os adolescentes franceses que eu ouvia cantar canções americanas da moda, sem compreender uma palavra de inglês.

Esforço de desalienação da voz, cujo resultado poderia ser o *field hollar* dos camponeses negros da Luisiânia, ou o *jodel*, que se lhe

² Valéry, p. 1322-3; Bastest, p. 42-5; Chopin, p. 77; Dragonetti, p. 157-68; Gennete 1976, p. 119-33; Jakobson 1963, p. 21.

³ Stierle, p. 430-5.

⁴ Rosolato 1969, p. 298; Berthet, p. 127-31; Bruns, p. 232-62; Nietzsche, p. 36-9.

⁵ Lord 1975, p. 9-10; Iliade II, v. 484-92; Derrida 1972, p. 14-6; Heidegger, p. 141-202.

⁶ Finnegan 1976, p. 137; Calame-Griaule 1965, p. 485-487; Devereux; Rycroft; Dournes 1980; Vassal 1977, p. 61.

assemelha, o canto dos pastores, totalmente livre de linguagem, reduzido a três notas e tirando seus efeitos do simples contraste entre os registros vocais: o folclore suíço e tirolês o tornou conhecido na Europa, com suas calças de pele e seus chapéus de pena de galo. O *jodel*, porém, não se reduz a esse pitoresco. Fisiologicamente condicionado pelo meio natural (solidão, pureza do ar), ele foi reconhecido das Rochosas ao Himalaia, em todos os altos maciços montanhosos.

Não é esta a realização emblemática de um poema total, fora da linguagem? Assim, talvez, seja o jogo musical esquimó *katadjak* (o que significa “entrada”, “passagem”), difundido em todo Grand Nord canadense: um fragmento de frase de um conto, de um mito, um grupo de palavras colocado como um enigma e repetido até a perda do fôlego, ao mesmo tempo por duas mulheres ou duas crianças face a face, rosto contra rosto, progressivamente se degrada, e é percebido apenas como uma sílaba indefinidamente interativa, um fonema, finalmente reduzido ao arquejar de uma respiração, eclodindo em riso final⁷.

Palavra global, sem significação distinta, mas que, na recepção auditiva, o corpo do outro preenche de sentido alusivo. O som purificado se identifica com o “ponto de suspensão”, com o lugar e o instante da falta em que (aquém de todas as realizações superficiais) a língua não pode absolutamente “falhar”, como o faria uma testemunha citada. Dante teve disso alguma intuição, e a idéia da poesia exposta no seu *Convívio* e seu *De vulgari eloquentia* se funda sobre a lembrança de um espaço vazio onde jorra, no primeiro dia, a pura sonoridade de um dizer, anterior à articulação, depois se materializando em uma frase primeira, sob a forma do concerto vocálico *a-u-i-e-o...* o que, em latim, constitui o aspecto da primeira pessoa de um Verbo⁸! Fluidez entre dois não-ditos (a ausência da palavra e a palavra interior), o lugar da voz é a concha matricial, nos confins do silêncio absoluto e dos barulhos do mundo, onde ela se articula na contingência de nossas vidas.

Por isso a voz poética se encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta. Mais que o conto (visado por Lévi-Strauss e Gehlen), a poesia oral cons-

titui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo. Os julgamentos de valor, que essa palavra suscita, se fundamentam nas qualidades da voz, na técnica vocal do recitante ou do cantor, tanto ou mais que no conteúdo da mensagem, confirmando o que se sabe.

Por isso ainda a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito. A única forma poética que, em todos os contextos culturais, a isto se presta de forma massiva, imediatamente acessível à coletividade, é a “canção de amor”, na diversidade de suas retóricas, conservadas e sempre re-inventadas: palavra fora do tempo, fora do espaço, indefinidamente escandida de fórmulas apaziguantes, cujo paradigma é o apelo indizível do desejo; mas também, a todo instante, ruptura e novo *élan*, vontade de dizer novo — de novo⁹. Guiada para um sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu outro.

Entretanto, ao longo da história, as culturas que o homem inventou para si mesmo integraram, de modo desigual, os valores poéticos da voz. A África permanece (por quanto tempo?) o território triunfal. Mas, em escala mundial, outros fatores parecem entrar em jogo: as sociedades desprovidas de artes visuais, e aquelas que vivem num meio natural pobre e austero (são em geral as mesmas), oferecem um terreno privilegiado a toda espécie de poesia oral: na África mesmo, os Somalis do deserto, os povos da floresta; no Oriente Próximo, os beduínos; na Ásia central, os kazakhs; na Índia, os gond; na Indochina, os jorai; no Ártico, os inuits, e os aborígenes australianos... como se a miséria ecológica, sufocando as outras atividades artísticas, concentrasse na obra da voz a energia de uma civilização¹⁰.

Daí, talvez, a função vital que assume a canção para nossos jovens há vinte ou trinta anos, na indigência intelectual, estética e moral do mundo que preparamos para eles. Mas, ao mesmo tempo, por razões intrínsecas à sua arte, um número crescente de poetas que chegaram, parece, às últimas plagas da escrita, engaja-se numa busca, embora pouco anárquica, dos valores perdidos da voz viva. O costume, já velho, das leituras públicas e dos recitais consistia em pronunciar a escrita. A invenção do fonógrafo, que manifestava a materialidade

⁷ Helfer, p. 431; Bowra 1962, p. 64-6; Collier, p. 23; Beaudry; Charron 1978

⁸ Rosolato 1968, p. 292; Milner 1978, p. 38-9; Pézard, p. 449-50, 591; Dragonetti, p. 53-4; Vasse 1979, p. 134; Tomatis 1978, p. 17; Meschonnic 1975, p. 60-8, e 1978, p. 160-79.

⁹ Gans, p. 131; Berthet, p. 130; Bellemin-Noel, p. 132; Durand, p. 387-8.

¹⁰ Finnegan 1978, p. 13, 98-100, 224, 319; Winner, p. 29.

da voz, induziu Apollinaire e alguns dos primeiros cubistas a usar esse instrumento de maneira criativa, nele gravando escandalosos “textos vocais”. Para Ungaretti, somente a voz fixaria o texto, cuja autoridade resulta antes da transcrição (ou gravação?) que da escrita. Foram publicadas em discos leituras de poetas por eles mesmos: Ungaretti, certamente, Claudel e, antes, Céline, Joyce, Audiberti.

Um movimento — cujas amplificações e amplitude a longo prazo ainda avaliamos mal — se delineia, e não tardará a ganhar todas as nações do mundo industrializado: H. Chopin a ele consagrou recentemente um livro, ao qual me refiro. Já na virada do nosso século, nas duas extremidades da Europa, futuristas italianos e russos enfrentavam multidões em tournées de poesia. Por volta de 1960-1970, salas imensas escutavam Evtouchenko dizer seus versos, enquanto as leituras do Café Le Metro, em Nova York, reuniam duas vezes por semana uma centena de pessoas em torno de Jérôme Rothenberg, Jackson Mc Low e alguns amigos. Outros lugares de reunião se abriram em seguida, como Saint Mark’s Church, renascimento hoje comercializado... Mesmas pesquisas na Hungria, Romênia, Nova Zelândia, Canadá, América Latina. Cada ano um concurso internacional se realiza em Amsterdã; “noites de poesia” têm reunido multidões inquietas em Montréal. Poetas desde então escrevem com vistas à performance, e essa intenção informa sua linguagem. Alguns deles rejeitam a mediação da escrita e improvisam, modelando seu discurso nos recursos próprios da boca, palavras e silêncio, golpes de glote, respiração, ou os recursos do próprio corpo, apertando o microfone sobre o coração, para que se perceba seus batimentos...

Entretanto, de Pierre Albert-Birot a Kurt Schwitters, Michel Seuphor ou Paul de Vree — os precursores — até Henri Chopin, Novak ou Burroughs, a “poesia sonora” ganhava forma própria e colocava sua voz, integrando os meios à produção desta. Desde cerca de 1950, ela se engajava, sem peias, numa reflexão crítica sobre ela mesma. Na França iria se publicar logo a revista-disco *OU*; na Alemanha, Niklaus Einhorn fundaria o *S-Press Tonband*, editando em fitas magnéticas ou cassetes poetas como Cage, Heidsieck ou Mc Low¹¹. Ouvimos em São Paulo o cantor afro-brasileiro Caetano Veloso fazer de um texto “concreto” de Augusto de Campos um drama vocal no extremo ponto da linguagem articulada. Na França e na Alemanha, des-

¹¹ Chopin, p. 11, 43-52, 135-9, 259.

de os anos cinqüenta, a velha necessidade de fazer explodir a linguagem trabalha ao mesmo tempo a grafia e os sons da poesia que se intitula *espacial*. Nos Estados Unidos, os *talkings* de Rothenberg, os poemas da antologia *Open Poetry*, nos anos setenta, re-oralizam o discurso da escrita, situando o “texto” no lugar da concreção da palavra vocal, e reivindicando naquela um *dialogismo* (no sentido bakhtiniano do termo) radical: o de uma linguagem-em-emergência, na energia do acontecimento e do processo que o produz¹².

Submersão total da voz: as doze horas de gravação, para a rádio belga, de um Philippe Sollers, cuja escritura, há anos, não tem outro tema senão a voz, e cujo *Paradis*, sem dúvida, realizou tão perfeitamente quanto possível, hoje, a reconciliação polifônica do espaço e do tempo: da palavra viva e da palavra escrita. Influenciados mais ou menos pela estética de Max Bense, outros interrogam mais sua relação com a linguagem, sua carga e polivalência sensoriais. A escritura-*happening* coloca o enunciado como um equivalente visual da mensagem oral.

A obra lingüística da voz se define e se aprecia graças a dois parâmetros: modal e prosódico. Falarei sobre o *modo* no capítulo X. Quanto à *prosódia*, uso esse termo no sentido mais geral, abarcando tudo o que aparece ao ritmo da fala poética.

A prosódia de um poema oral refere-se à pré-história do texto dito ou cantado, à sua *gênese* pré-articulatória, cujo eco ela interioriza. Por isso a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural, começam por um prelúdio não vocal, batida de um objeto, passo de dança, medida musical preliminar: expõe-se assim o cenário onde vai se desenrolar a voz. Fundamentalmente, a poesia oral só tem *regras* prosódicas. Okpewho, a propósito dos gêneros africanos, chega a confirmar que esta poesia não tem por função transmitir conteúdos inteligíveis, mas apenas sons e ritmos¹³. Paradoxo, mas não inverdade. O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios.

A um nível muito elevado de generalização, a noção de ritmo se aplica igualmente à neurofisiologia, à música, à poesia ou à história: tudo uma coisa só. Invocaríamos, com P. Lusson, uma atividade

¹² Bologna 1981, #2-6; Henry-Malleret, p. 69-70; Garnier, p. 22, 41-80; Quasha, p. 486-489.

¹³ Lord 1971, p. 21-2; Kellogg, p. 531; Finnegan 1976, p. 239; Okpewho, p. 60; Meschonnic 1970, p. 65-97, E 1981, p. 31-9.

rítmica global do homem, distinta no ritual, pragmática, técnica, estética: tratando-se de poesia, a *medida* não é mais compreendida como qualidade única, mas como um feixe de qualidades. Nesta perspectiva, as matemáticas e a música forneceria a única linguagem de análise aparentemente eficaz. Remeto às pesquisas do grupo parisiense dos *Cahiers de Poétique Comparée*: eu me situo aqui mais baixo na hierarquia dos conceitos¹⁴.

Por mais que sejam, efetivamente, fundados na natureza física e, como tal, universalmente reconhecíveis, os ritmos não são menos diversamente percebidos, explorados e conotados, de cultura para cultura. O condicionamento cultural pode atrofiar certas percepções, exacerbar outras. Nesse caso, o ritmo deixa de ser primário: sua predominância absoluta nas atividades humanas se constituiria somente ao fim de um longo percurso histórico, cheio de impasses a evitar. As civilizações africanas, talvez, na sua duração milenar, os tenham evitado. O fato é que, em todo o mundo, segundo a célebre frase de Maiakovski, o ritmo constitui a força magnética do poema. Por suas repetições, a voz sistematiza uma obsessão; pela síncope, ela faz explodir os signos em uma simbolização virtualmente histórica: transmite-se assim um conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida, palpitação imemorial¹⁵.

Donde, no seio de uma tradição cultural, a extraordinária resistência que as fórmulas rítmicas oferecem ao desgaste do tempo: melhor que qualquer outro elemento da arte poética (retórica, temas, o papel social), aptas a se manter, imutáveis ou quase, mesmo além da desagregação de uma língua, da reviravolta do contexto ideológico, do empobrecimento de uma estética, dos deslocamentos geoculturais. O sistema de versificação utilizado pelas línguas românicas, da alta Idade Média até o século XIX, prolongou, sem cortes significativos, durante este milênio, o sistema latino do Baixo-Império, ele mesmo (levando-se em conta mudanças que interferiram na natureza do acento) pouco diferente do sistema clássico. Os primeiros trovadores ocitânicos, por volta de 1100, trouxeram de suas viagens aos muçulmanos da Espanha a forma do *ghazal*, que adaptaram na sua língua, ainda que, ao que parece, eles ignorassem o árabe.

A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, vi-

suais e táteis (tratarei deles no capítulo XI); e vocais, portanto, auditivos: Entretanto, estes últimos operam em dois planos:

— o das recorrências e paralelismos (de que já tratei no capítulo VII), produtor de efeitos rítmicos ao nível das frases construídas, dos motivos, das palavras ou do sentido, exigindo para ser percebido a mediação de conhecimentos lingüísticos e do exercício de uma memória auditiva;

— o das manipulações sonoras, imediatamente perceptíveis, em princípio, mesmo ignorando-se a língua utilizada: é assim que, informado por minha única experiência de medievalista, ouvindo um dia em Lahore um poeta paquistanês, pude sem dificuldade identificar um *ghazal* dito em Urdu, língua da qual não sei nenhuma palavra.

O jogo desses diversos fatores se projeta no espaço próprio da performance, aí engendrando a poesia, nunca a mesma. O jogo entretanto não é isento de regras, impostas com mais ou menos rigor, por uma tradição, um estilo, um modelo, a fidelidade do artista a si mesmo ou sua inércia. Assim, a arte dos recitadores *zunis*, gravados em 1966 no Novo México por D. Tedlock consiste em modulações vocais que utilizam de maneira refinada, silêncios, ênfase, *tempo*, volume de sons, sua altura, sua duração. Tedlock, para publicar esses textos, teve que recorrer (como nossos poetas da escrita, desde Mallarmé) a contrastes tipográficos no talhe, na disposição e no espaçamento dos caracteres, únicos aptos a quase trazer de volta essa gestualidade vocal. Cada performance cria assim seu próprio sistema rítmico, ainda que as unidades utilizadas para constituí-lo permaneçam da mesma natureza em todos os casos. Ocorre que tais jogos se sobrepõem a um sistema de versificação regular: daí talvez os e finais não lingüísticos (“le cheval-du roi”), *s* ou *t* abusivos harmonizando ligações, que a performance introduz, em forma de variação, em muitas canções folclóricas francesas, bem como no *Romancero* espanhol e na poesia popular italiana. Os pastores *peuls* proferem suas éclogas em um tom que exige o pleno exercício das capacidades respiratórias individuais do poeta: o discurso, ao ar livre, em meio ao movimento do rebanho, desenrola em voz forte quatrocentas sílabas por minuto (setenta entre duas inspirações), durante um quarto de hora, sem afrouxamento nem falha, numa limpidez fônica perfeita¹⁶.

¹⁴ Lusson 1973 e 1975.

¹⁵ Nettl, p. 62-76; Lyotard, p. 41.

¹⁶ Meschonnic 1970, p. 65-9; Tedlock 1972; Menendez Pidal 1968, I, p. 108-21; Seydou.

A maioria das culturas, em contrapartida, recorre a sistemas rítmicos convencionais, cujas normas se baseiam em costumes musicais ou lingüísticos: em nossa canção contemporânea, os dois critérios coexistem e interferem.

Geralmente, as convenções fundadas em traços lingüísticos só atribuem pertinência às unidades tidas como mais simples: periodicidade de acentos, de palavras, de formas gramaticais, de figuras ou de sons. Com efeito, a complexidade física destas últimas oferece várias possibilidades, conforme a convenção e o uso privilegiem as oposições de altura, de duração ou de intensidade e valorizem o agudo ou o grave, o claro ou o escuro, o difuso ou o compacto¹⁷.

A estrutura da língua natural orienta as convenções. Entre os séculos III e V, aquelas que, no Império Romano, reinavam sobre a eloquência e a poesia foram abaladas pela evolução que fez prevalecer na fonologia latina as oposições de intensidade sobre as de duração. Os povos falantes das línguas tonais (como a maior parte dos africanos e muitos dos extremo-orientais) colocaram, ao longo da história, sistemas assentados em parte ou inteiramente na regularidade dos *tons* — portanto, em oposições de altura, de que é impossível fornecer uma imagem escrita legível pelos não foneticistas. J. D. Penel recentemente esboçou a análise de tal sistema em uma centena de canções centro-africanas. Culturas como as luba do Congo, dos birmanianos e dos tailandeses colocam estas oposições num conjunto de regras complexas, combinando com outros traços lingüísticos em dispositivos instáveis e altamente significantes¹⁸. Um elemento intervém aqui com tamanha importância prática, em terra africana, que permitiu a alguns etnólogos propor uma classificação em dois grupos de ritmos poéticos, conforme o movimento da voz seja ou não coordenado pelo do corpo. A poesia oral dos ioruba, uma das mais vivas da África, recorre, de acordo com esquemas ainda mal estudados, somente às diferenças tonais, a ponto de um intelectual nigeriano definir a poesia como a arte dos tons.

Na origem comum do ritmo vital, da linguagem e da poesia, o imaginário africano situou o que a linguagem sumária dos ocidentais confunde sob as denominações de *tamtam* ou de *tambor*. É uma das características originais das civilizações ao sul do Saara a importância da percussão em seu funcionamento social e seu com-

portamento lingüístico. Outros povos, como os inuits, certamente conferiram ao “tambor” um valor quase mágico: o gongô para os budistas e o sino para os cristãos pertencem ao mesmo campo simbólico. Mas os *dundun*, *cyondo*, *mudimba*, *lunkumwu*, *nsambi* e outros “tambores”, com ou sem membrana, de todas as formas e talhes, anunciam a palavra verdadeira, exalam o sopro dos ancestrais. Uma tribo privada de seus tambores perde a confiança em si mesma e desmorona¹⁹.

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral. Auditivamente, a percussão, apta a marcar com sutileza as diferenças tonais, opera sobre o acontecimento chave da língua. As mensagens que ela transmite não são traduzidas em código análogo ao nosso alfabeto morse. Imediatamente inteligíveis, são “ditos” pelo tambor num registro que é uma linguagem de articulação única, retendo, dos diversos níveis lingüísticos, um único nível tonal. Para compensar as ambigüidades provocadas pela disparidade dos outros traços sonoros (timbres vocálicos, oposições consonantais), um sistema de fórmulas perifrásticas permite substituir a “palavra” por uma figura mais longa para, aumentando o número das combinações tonais, facilitar sua decodificação²⁰.

Assim praticada, a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. Manipulado, como é a regra, de forma expressiva, o som do tambor se enriquece de efeitos de intensidade, de conotações melódicas, o que às vezes lhe permite, como entre os ioruba ou os akan, revezar o canto no decorrer da performance. É nessa medida que ele assegura a conservação dos discursos na memória. Ele constitui uma tradição oral específica e privilegiada no seio da Tradição: vence a distância, estendendo-se por 5,20 km; sobretudo, abole o tempo, protegendo de suas investidas. Os proprietários de escravos, no Novo Mundo, tendo compreendido isto, proibiram o uso do tambor em suas plantações. O costume se transmitiu, entretanto, e

¹⁷ Kibedi-Varga, p. 48, 110, 149; Coquet, p. 99-109; Lomax 1964.

¹⁸ Fédry 1977b, p. 595; Penel, p. 66-70; Finnegan 1976, p. 265 e 1977, p. 96-8.

¹⁹ Charron 1978; Faik-Nzuji, p. 19-22; Zadi 1977, p. 451-2; Mutwa, p. 54; Jahn 1961, p. 187, 214-5.

²⁰ Yondo, p. 112-5; Ong 1977b; Alexandre 1969.

se mantém ainda, em nossos dias, no vudu haitiano, na *santeria* cubana, na *macumba* brasileira. Várias etnias possuem verdadeiros gêneros poéticos tamborilados, como os *tumpani* éwé do Togo: foi um *tumpani* que, em 27 de abril de 1960, anunciou na selva a proclamação da independência. Anúncios protocolares, muito formalizados, de acontecimentos públicos ou privados; divisas e “nomes de tambor”; poemas feitos de provérbios encadeados; invocações de divindades; panegíricos. R. S. Rattray publicou em 1923 a transcrição, em língua local e em inglês, de um longo poema tamborilado, retrazendo a história de um grupo ashanti, que ele havia gravado pouco antes no sul de Gana. C. Faik-Nzuji transcreveu recentemente uma dúzia de belos poemas luba, de emprego bem ritualizado, e um deles tocado por ocasião de funerais, com mais de cem unidades rítmicas, numa extensão de quatro a vinte e oito sílabas²¹.

As considerações precedentes abrem a única perspectiva em que é possível colocar a questão: prosa ou verso? Todas as culturas criaram, manipulando os elementos sonoros da língua natural, em um nível auditivo segundo da linguagem, em que algum artifício ordena as marcas rítmicas²². Talvez esse seja o principal aspecto, e que determina os outros, da “monumentalização” pela qual se constitui o discurso poético: domesticados, os ritmos da fala nela inscrevem a marca de uma ordem humana do universo.

Esse nível segundo do ritmo se identifica com o verso? O exemplo das línguas européias modernas leva a responder negativamente: a riqueza rítmica de seus estilos literários é indiferente à versificação convencional. Mas onde passa a fronteira? Se viajarmos no tempo (o que seria na Idade Média?), no espaço cultural (na China) ou no registro (do escrito ao oral), a paisagem se embaralha. Ao se considerar o canto, a questão quase perde o sentido: um texto composto sem estruturação rítmica própria, se é cantado, assume na performance o ritmo da melodia; assim, uma passagem do *Comment peut-on être breton?* de Morvan Lebesque, cantado (e gravado em disco) pelo grupo Tri Yann em 1976²³.

A existência, na tradição ocidental, dos conceitos distintos de verso e de prosa é parte da herança greco-latina e se prende mais à idéia antiga de *metrum* que a um aspecto da natureza. Esse conjunto de noções, desde que saíamos de sua esfera limitada de aplicação, corre o risco de levar a absurdos: não se ouviu dizer que a “literatura” oral está em verso para facilitar a memorização? Uma evidência inversa se depreende dos fatos: a oposição verso/prosa não é universalizável²⁴. O poeta hunga Nasir Udin, que cantava para mim na língua materna, o burushaski, compreendia com dificuldade (ainda que bom praticante da poesia árabe e persa) minhas questões relativas ao metro empregado: suas respostas significavam que ele usava, de modo muito pessoal, ritmos naturais de sua língua, adaptando-os à melodia.

Desde 1925, Marcel Jousse rejeitava toda distinção entre prosa e verso: ela só tinha, segundo ele, sentido na escrita. Jousse se limitava pois a definir um “estilo oral rítmico”. Esta idéia, um tanto limitada, só se aplica realmente aos fatos de oralidade pura, em sociedades de tradição longa: assim, na Polinésia, segundo as análises de N. Chadwick, e, de uma maneira geral, na África negra. Diversas modalidades da linguagem poética nisto se distinguem pela intensidade dos efeitos de ritmo que elas comportam: efeitos realizados em performance, portanto, mais ligados às circunstâncias do que a uma estrutura pré-determinada²⁵. Se, por artifício, o texto se isola desse contexto, aparece prosodicamente quase informe: a voz do executante o formalizará segundo as exigências concretas e imediatas de certa música, de tal dança, de tais exclamações ou movimentos do auditório.

O que é preciso portanto para que no seio de um “estilo oral rítmico” se constitua uma versificação propriamente dita, assim como conhecemos nas línguas européias? A relativa constância de um modelo bem preciso, determinante de breves seqüências discursivas; um corte bastante claro nas medidas (assim, a poesia oral popular européia ignora o enjambement!); índices de início, de fim, cisão intermediária, ou repartição regular das pausas? Critérios necessariamente fluidos e contestáveis. O mesmo texto zuni, em ver-

²¹ Rouget, p. 112-5; Agblemagnon, p. 128-31; Collier, p. 18; Okpewho, p. 62; Finnegan 1976, p. 481-99; Faik-Nzuji, p. 23-8.

²² Havelock, p. 93-5; Milner 1982, p. 285, 300.

²³ Ben-Amos 1974, p. 281; Vassal 1980, p. 132.

²⁴ Marin, p. 19-20; Finnegan 1977, p. 26-7.

²⁵ Jakobson 1973, p. 69; Meschonnic 1981, p. 35; Chadwick 1942, p. 28; Jahn 1961, p. 189; Okpewho, p. 154-5.

para Tedlock, não o é para Hymes²⁶. Os eruditos japoneses hesitam: o *Hai-cai* é prosa para a maior parte deles; para outros, não; mas, para um aprendiz de cantor que consultei em Nagoya, isso é só uma questão de terminologia.

A incerteza provém de que os diversos níveis de língua não se prestam do mesmo modo às equivalências rítmicas, ao “princípio de concordância métrica” (segundo J. Guéron), a despeito dos algoritmos pretensamente universais que regulariam sua formação, conforme se assegura. Falta-nos, para esclarecimento, um número suficiente de monografias interpretativas como as que M. Halle e S. Keyser consagraram, em termos gerais, ao árabe clássico e ao inglês arcaico e J. Guéron aos *nursery rhymes*; ou, na frequência histórica, C. Laforte às canções francesas em *laissez*²⁷.

Em conseqüência de um acidente histórico, dois sistemas de versificação, que repousam sobre princípios diferentes, e até contraditórios, podem coexistir no uso. O exemplo da latinidade do Baixo Império não é isolado. O turco emprega ainda a velha versificação silábica, de tradição oral, ao lado da métrica quantitativa vinda do árabe e do persa. A prática e a opinião atrelam aos sistemas em concorrência uma conotação estética ou social: popular X erudito, antigo X moderno, vulgar X refinado. Assim, na tradição francesa, segundo C. Laforte, opõe-se (se não ao nível dos princípios, ao menos no de sua aplicação) ao modelo literário (escrito ou oral) a prática popular do canto. A. M. Cirese se exprime em termos semelhantes a propósito do italiano, quando assinala o formulismo sintático do verso folclórico²⁸.

Em geral, as realizações orais de um sistema de versificação oferecem uma gama mais limitada que as da escrita. Enquanto a escrita individual, com a liberdade que lhe é própria, se evade facilmente do sistema interiorizando-o, a voz pode apenas flexibilizá-lo, exagerando suas regras em algum ponto particular. É assim que, nas línguas de versificação silábica rigorosa, os poemas orais comportam frequentemente versos hiper ou hipométricos: lamentos acadianos; baladas romanas cujo heptassílabo flutua às vezes entre cinco e oito

pés, ao sabor da melodia; verso épico do antigo espanhol, ou, como se tem pretendido, todo verso épico. A prática dos repentistas brasileiros, ativada pela concorrência a que eles se submetem, os conduziria a criar — embora no quadro rígido de uma versificação herdada da Idade Média — numerosos tipos novos de versos ou de estrofes, ou a complicar suas regras tradicionais²⁹.

Quaisquer que sejam a riqueza de uma versificação, a flexibilidade de sua prática e os fatores de harmonia que ela empreende, é quase sempre possível discernir seu lugar principal de ancoragem em meio aos elementos da língua: para o sistema francês tradicional, o número das sílabas; para o latim antigo, sua duração. Todos os aspectos da prosódia natural podem ser assim valorizados. Influências exteriores, é verdade, contribuem por vezes para entortar as tendências. Numa parte da África muçulmana, o modelo do árabe fez retrair vários hábitos próprios às línguas locais, hausa ou swahili. Em escala mundial, a distribuição geográfica dos principais sistemas de versificação não corresponde sempre àquela das famílias de línguas³⁰.

Vários tipos de versificação se distinguem entretanto com uma relativa nitidez. Com efeito, fundamentam-se respectivamente em:

— quantidade silábica, em virtude de esquemas de alternância breve-longa, mais ou menos complexos;

— distribuição das tonalidades, geralmente combinada com um outro elemento, silabismo ou aliteração;

— acento, combinado ou não com uma conta silábica: o verso épico aino comporta acentos que o cantor evidencia, batendo um objeto; o verso épico sérvio, de oito a quinze sílabas (o mais freqüente, dez), conta com três acentos, raramente quatro, repartidos segundo uma regra precisa de distribuição;

— paralelismo lexical ou sintático como nos salmos bíblicos, ou no *izibonga* zulu, que o associa, na performance, à modulação vocal que faz do verso ao mesmo tempo unidade respiratória, unidade de sentido e folha de um díptico. Esse paralelismo se combina com o silabismo no *Ulahingan* manobo: uma seqüência sintática de base, formada de sete sílabas, ou de um múltiplo de sete até trinta e cinco, coloca um enunciado que será repetido, com ou sem variante, de uma a quatro vezes;

²⁶ Kibedi-Varga, p. 43-6; Finnegan 1977, p. 90-2; Hymes 1977, p. 438-40, 451-2.

²⁷ Halle-Keyser; Guéron 1974, et 1975, p. 142-54; Ruwet 1980, p. 22; Laforte 1981.

²⁸ Chadwick-Zhirmunsky, p. 336; Cirese, p. 43.

²⁹ Edson Richmond, p. 90; Dupont, p. 240-1; Knorrington 1978, p. 14; Menendez Pidal 1968, I, p. 89-90; Duggan 1975, p. 76; Dicionário, p. 45-52.

³⁰ Finnegan 1976, p. 73-6.

— número de sílabas, definidor da maior parte dos sistemas extremo-orientais, da China à Indonésia. Frequentemente associado a alguma regra distributiva relativa aos acentos e aos tons, a conta silábica às vezes oscila um pouco, como no verso épico tibetano, em princípio de sete sílabas, em três ou quatro seguimentos sintáticos; mas, nas versões publicadas do *Ge-Sar*, um em cinco versos conta oito, pela adição de um elemento inicial: acidente que parece tematicamente motivado. Nas línguas de silabismo rigoroso, pode reinar, na ausência de marca final unívoca, uma incerteza sobre os limites do verso: o octossilábico do *Romancero* é verdadeiramente um, ou a metade de um verso de dezesseis³¹?

Certos povos enfim (numerosos, sem dúvida) possuem costumes rítmicos muito vagamente codificados para que se possa falar em sistema. Assim, os cantos funerais dos Akan de Gana, grande gênero poético desta etnia, comportam recorrências irregulares e difusas de agrupamentos fonéticos ou tonais, num ritmo de base marcado pelos soluços, gritos, pausas, movimentos do corpo.

Outro fator de diferenciação dos sistemas: o uso (ou a ausência) de cortes no discurso em intervalos regulares, por estrofes ou coplas. A distribuição dessas técnicas não coincide com a divisão dos gêneros: a epopéia longa, geralmente sem cortes, é, na tradição medieval francesa, dividida em “*laisses*”, que constituem unidades narrativas; a epopéia breve é geralmente estrófica, mas não na Romênia, onde, na performance, a narrativa, por uma compensação, é escandida com intermediação instrumental. Acreditou-se distinguir nesse ponto uma divisão geográfica, ligada a áreas de influência cultural³². Nessa hipótese, os sistemas de cesuras seriam originários do norte e do oeste da Europa. E não há nada que o possa comprovar. No entanto, é certo que a cesura, salvo exceção, corresponde a uma repetição melódica: no tipo mais simples, o de nossas canções europeias tradicionais, a mesma melodia se repete a cada copla. Também, nesse caso, a coincidência não é geral, nem perfeita.

Onde quer que pratique a versificação em cesura, a poesia oral utiliza apenas um número limitado de formas estróficas de base, às vezes combinadas (em vez de fundidas) em unidades mais vastas. O estudo das literaturas medievais mais antigas e dos folclores mo-

deros permite remeter, em quase todos os casos, ao dístico, ao terceto, ou à quadra originais: a própria quadra aparece, aqui e ali, menos como uma fórmula rítmica autônoma do que como o efeito de aglutinação de dois dísticos; assim, em muitas *coplas* populares mexicanas, onde dois versos de mote são seguidos de dois versos de glosa. As baladas inglesas, em compensação, são quase todas em quadras, muito poucas em dístico. A sextilha provém da adição de dois tercetos ou de uma quadra e um terceto: a marca da sutura torna-se frequentemente perceptível, tanto na poesia dos cantadores brasileiros quanto no folclore da Europa ocidental. Davenson via nas coplas de mais de seis versos uma imitação da poesia escrita. Conservando sua simplicidade de estrutura, as combinações podem se multiplicar ao longo do tempo: C. Laforgue catalogou (num conjunto considerável de textos: setenta mil números!) vinte e nove variedades de coplas nas canções folclóricas francesas³³.

Em muitas línguas, a estruturação poética do ritmo engloba, além dos elementos acentuais, quantitativos ou tonais da prosódia natural, o timbre dos sons: fenômeno complexo, no qual se podem distinguir pelo menos dois aspectos, os seguimentos fonemáticos, e seu potencial harmônico³⁴. A poesia escrita ocidental valorizou a tal ponto os efeitos desta ordem (como para disfarçar uma tara da escrita) que ela muitas vezes pareceu nisto se esgotar. A poesia oral joga com menos sutileza e com mais brilho.

Ela chega a utilizar tais efeitos como marcas da unidade vocal do discurso nos gêneros dialogados, para confirmar a ligação orgânica entre as partes que serão ligadas pelas diversas recorrências sonoras. Na textura da mensagem, toda repetição de um fonema esboça uma cadeia rítmica: quebrá-la ou prolongá-la é uma decisão que provém da arte individual do poeta, iluminada e orientada pela tradição. Os griots africanos nisto demonstram uma deslumbrante virtuosidade, superada apenas pela de certos cantadores brasileiros. Os cantores tibetanos, nepaleses, mongóis, obtêm efeitos análogos, graças à morfologia particular de suas línguas, duplicando ou triplicando radicais ou partículas de termos fortemente semantizados³⁵. Da

³¹ Finnegan 1976, p. 69-71, 129-30, 163 e 1977, p. 93-4; Opland 1975, p. 196; Maquiso, p. 40; Guillermez, p. 20-5; Helffer, p. 427-30; Menendez Pidal 1968, I, p. 92-9.

³² Fochi, Chap. Iv; Edson Richmond, p. 82-3.

³³ Alatorre 1975, p. xxiv; Fonseca 1981, p. 121-40; Davenson, p. 17; Laforte 1976, p. 26-9, 43-52.

³⁴ Nyéki, p. 127; Coquet, p. 100.

³⁵ Helffer, p. 381-387; Dicionário, p. 17; Finnegan 1978, p. 39.

multiplicidade de ecos sonoros possíveis, a maior parte dos sistemas de versificação valorizaram e regularizaram um ou dois: a aliteração e a rima. A primeira concerne às consoantes iniciais das palavras, e se realiza sobretudo em séries longas; a segunda concerne às sílabas finais e se realiza de preferência em coplas ou em séries breves.

A aliteração constitui um elemento rítmico obrigatório na prática poética de algumas sociedades tradicionais. Assim, entre os somálios; entre os mongóis, onde ela marca a sílaba inicial de vários versos consecutivos. Os anglo-saxões da alta Idade Média aliteravam todas as palavras acentuadas do verso. Quanto à rima, sustentou-se que, sob sua forma pura de sílabas idênticas, que retornam em intervalos regulares, em posições sintaticamente correspondentes, ela aparece na poesia oral apenas nas sociedades que possuem uma prática muito generalizada da escrita³⁶. Assim se explicaria, pelo contexto cultural e a coexistência com uma literatura, a perfeição rímica do *pantun* malaio ou das baladas inglesas.

Pode-se duvidar disso. É certo que, nas versificações com rima, a identidade das sílabas rimantes é rara na poesia oral: a rima se reduz à vogal, ou mesmo aproxima duas vogais de articulação vizinha (*oi* rima com *a* nas canções populares francesas). Se as consoantes que seguem diferem, a rima não é mais que *assonância*, forma mais frequente na poesia popular européia e que se encontra até nos Fidji, associada ao paralelismo. Mais rara, a *consonância* assegura a recorrência das consoantes, mas não das vogais, e se aproxima da aliteração.

Todos esses procedimentos se conjugam na maior parte das poéticas orais: um deles, normalmente, assume mais peso no espírito dos praticantes e do público, sem eliminar os outros. Sente-se que aquele é constitutivo do verso, os outros são apenas “figuras”. Nas baladas romenas, em que certos cantores manipulam habilmente a rima, esta, segundo R. Knorrninga, importa menos ao sistema que a aliteração e a assonância³⁷. Nas tradições (como a da poesia homérica) que não regularizaram os ecos sonoros propriamente ditos, estes podem constituir entretanto figuras essenciais em performance, do mesmo modo que a duração dos fonemas no verso francês.

A localização da rima ou da assonância no verso também varia: no início, sob forma aliterativa na tradição popular finlandesa, no final, como nas línguas românicas e germânicas; na cesura, como em certos estilos medievais, latinos ou vulgares. Os sistemas fundados sobre o paralelismo sintático comportam, nas línguas aglutinadoras, um efeito rímico de origem gramatical: um sufixo idêntico retorna necessariamente no verso a intervalos fixos. Assim, algumas línguas túrquicas da Ásia estabeleceram uma regra desta particularidade³⁸. Quanto à distribuição dos “lugares rímicos”, no conjunto do poema, depende de tradições locais e, sem dúvida, da habilidade dos executantes. A introdução da rima ou da assonância no sistema de versificação oral não implica, de fato, que ela afete todos os seus versos. Muito pelo contrário: uma grande parte, se não a maioria, dos textos só rimam um verso de dois, três ou mais, em intervalos imprevisíveis. Assim como os lamentos acadianos, um grande número de canções francesas e de baladas inglesas. Os intervalos parecem, em contrapartida, regularizados no *Romancero* hispânico e nas tradições pelas quais ele continua na América Latina.

A qualidade do som é geralmente abandonada à invenção e ao talento do poeta. Algumas sociedades entretanto parecem ter introduzido uma norma, ou até uma regra, sobre essa questão. Antes eu acreditava discernir seus traços e localizar seus efeitos recorrentes na prática dos trovadores do séc. XII. Buchan pôde distinguir assim as tendências dominantes que regem aparentemente a escolha das rimas e das assonâncias nas baladas inglesas. Os cantores mongóis dividem artisticamente, verso por verso, as duas classes de vogais de sua língua³⁹.

³⁶ Finnegan 1977, p. 96.

³⁷ Finnegan 1978, p. 473; Knorrninga 1978, p. 15.

³⁸ Chadwick-Zhirmunsky, p. 337-8.

³⁹ Zumthor 1972, p. 220-3; Buchan, p. 151-155; Finnegan 1978, p. 39.

10

A OBRA VOCAL II

O modo da performance: dito ou cantado; situações intermediárias. — O canto: música ou poesia? — A revolução afro-americana.

No uso comum da língua, o *falado* (que chamarei aqui o *dito*, para evitar qualquer ambigüidade) utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz; nem a amplitude, nem a riqueza do seu timbre são lingüisticamente pertinentes. O papel do órgão vocal consiste em emitir sons audíveis conforme as regras de um sistema fonemático que não procede, como tal, de exigências fisiológicas, mas constitui uma negatividade pura, uma não substância. A voz se retira, reservada, na negação de sua própria liberdade. Mas eis que, por vezes, ela eclode, sacode suas limitações (pronta para aceitar outras, positivas): então se eleva o *canto*, desabrochando as potencialidades da voz e, pela prioridade que ele concede a elas, desalienando a palavra.

Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência. Os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato. A voz de Thot, deus egípcio da palavra, das fórmulas mágicas e da escrita, é ouvida como um canto. Potência ambígua, suscitando interdições, a fisiologia das cordas vocais não só motivou a tradição italiana dos cantores castrados, vocalmente e sexualmente inofensivos: quando, por volta de 1800, morreu Giovan Batista Veluti, o último deles,

alguma coisa havia mudado na relação profunda do homem ocidental com sua voz¹.

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura². No *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa.

Portanto, é pela relação de oposição entre *dito* e *cantado* que define o *modo* da performance.

Mas, de novo, aqui, a pergunta: por onde passa a fronteira? O meio cultural condiciona o sentimento que cada um tem de suas diferenças. O que a voz do griot africano profere não é, para seu grupo étnico, nem fala, nem canto, mas enunciação às vezes atraente e misteriosa, por onde transitam forças talvez perigosas. Os *blues*, que, na prática popular do sul dos Estados Unidos, por oposição aos outros, são designados como *talking*, constituem um discurso de ritmo acentual forte, passando imperceptivelmente a episódios cantados, certamente distintos do falar comum, porém, mais ou menos de acordo com os costumes locais. O que aqui passa por canto, em outro lugar será fala barulhenta³. Empiricamente, admitiremos a existência, não de duas, mas de três modalidades: a voz falada (*dito*), o recitativo escandido ou a salmodia (o que em inglês se exprime por *to chant*) e o canto melódico (em inglês, *to sing*). Os liturgistas medievais utilizavam uma escala semelhante, limitando contudo a extensão do primeiro termo, *recitatio*, ao *dito* poetizado por um ritmo artificial.

O *dito* da poesia oral, assim marcado, se encontra em continuidade com o recitativo, e este difere do canto somente pela amplitude.

De um a outro se produzem deslizamentos. Cada sociedade, cada tradição, cada estilo fixa seus próprios pontos de suspensão. A etnografia me levaria a supor que em toda poesia oral pressupõe-se o canto e que todo gênero poético oral é também gênero musical, ainda que os usuários assim não o reconheçam. Restaria relativizar nos casos particulares, com a comprovação dos fatos, essa afirmação. As culturas, ao longo do tempo, valorizaram de forma diferente a voz: eu o demonstrei no cap. IX. Daí a diversidade dos critérios. Os Manobo, segundo E. Maquiso, associam o canto a todo discurso sagrado, ao ponto de um deles, convertido ao cristianismo, cantar suas preces ao modo do *Ulahingan*, ao invés de dizê-las. Certo povo da Ásia canta todas as suas atividades, privadas ou sociais; um outro as diz. Na África, canto e poesia não se pensam de forma distinta; e aqueles que os viajantes europeus desde o séc. XVIII chamaram *griots*, e apresentaram com justiça como músicos de profissão, foram designados pelos árabes com uma palavra que significa: "poetas"⁴.

O que aqui está em causa concerne a um elemento fundador de toda cultura: a natureza da mutação que se opera, no laço físico entre som e linguagem, no instante em que emerge o "monumento" poético. Numa perspectiva aberta por Schopenhauer e Nietzsche, há um século, que fazia da melodia o princípio original de toda poesia, a matriz musical nutria a vontade do poema vindouro. A música é vitalidade pura. Ela não pode existir por ela mesma⁵. Necessariamente, ela é instrumental ou ela é canto, ou seja, modalidade de linguagem; e essa modalidade constitui, para tomar uma expressão de G. Calame-Griaule, o "maximum da palavra": manifestação eminente das magias da voz, Orfeu arquetípico, assumido por todas as nossas mitologias, inclusive as do simples cotidiano. Para os ameríndios montanhese, o canto é um sonho sonoro: ele abre uma passagem para o mundo de onde vem. Para nós, dá forma a um poder do qual só se sabe uma coisa: que ele vai conciliar os contrários e dominar o tempo.

Donde, mais uma vez, a universalidade das "canções de amor": o canto erotiza o discurso, ao fluxo das significações e dos desejos. A música desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a

¹ Bologna 1981, # 1.8 E 2.1; Schneider, p. 173.

² Ruwet 1972, p. 41-69.

³ Oster, p. 259; Finnegan 1977, p. 118-9; Bouquiaux-Thomas, lli, p. 902-14; Calame-Griaule 1965, p. 490; Lotman 1970, p. 70-5; Werner, p. 102-27.

⁴ Bausinger, p. 247; Maquiso, p. 42; Chadwick-Zhirmunsky, p. 214, 218; Collier, p. 8; Camara, p. 5.

⁵ Nietzsche, p. 43-6; Calame-Griaule 1965, p. 528; Vincent, p. 25; Durand, p. 386, 400-3; Rosolato 1968, p. 297; Rouget, p. 185-8, 433-4.

insemina com seus próprios projetos míticos: na menor de nossas canções brilha ainda centelha do fogo encantatório muito antigo, o eco dos rituais em que o xamã evoca suas “viagens” (no sentido dos drogados), a lembrança interiorizada das melopéias secretas salmodiadas no *athanor* pelos alquimistas da Renascença...

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, idéias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto.

A idéia e o termo cultura implicam assim o exercício, a todo instante da duração, de uma *função de canto*, vital para a sociedade em questão. Essa necessidade profunda dá conta, em parte, de um episódio maior da história européia: a criação da ópera... a qual, como não se poderia esquecer, foi presidida pelo mito órfico! Em 1600, o *Eurídice* de Peri, sete anos mais tarde, o *Orfeu* de Monteverdi fixaram um gênero em que os humanistas, preocupados em restaurar o poder da música, ligando-a indissolúvelmente à poesia, acreditavam reencontrar o modelo grego desta ligação. De fato, eles restabeleceram, à sua revelia, o equivalente moderno dos rituais arcaicos de transe e possessão⁶. Ora, essa nova arte, concebida como a forma suprema do canto, apareceu e se difundiu numa época em que, em todo o Ocidente, a escrita e o visual triunfavam na cultura letrada e, por vários séculos, esmaeciam os valores da voz.

Alban Berg, no prefácio que escreveu, por volta de 1930, para *Lulu*, enumerava seis “graus de musicalidade”, constituindo um espectro contínuo: o simples falado; o falado na orquestra, sem limitação rítmica; o falado na orquestra obedecendo a uma medida; a palavra apenas entoada; a meia entonação; a cantada⁷. As canções executadas espontaneamente pelas crianças oferecem uma comparável gama de modalidades. Uma espécie de fala-ritmada predomina na primeira idade, porém, mais ou menos depressa, de acordo

com as capacidades do indivíduo, se transforma em um canto reconhecido como tal pelos adultos.

Nenhuma das distinções que aqui se efetua tem pertinência absoluta. Elas verdadeiramente só fazem sentido aplicadas à descrição de uma performance concreta, e relativamente a ela. O griot Amadou Jeebaate, célebre hoje em Gâmbia, quando executa um episódio do *Soundiata* mandingue, utiliza duas modalidades de fala: ritmada (em acompanhamento instrumental) e cantada; as partes cantadas o são num dialeto diferente (B); entretanto, certas partes ritmadas, também em dialeto B, cortam a narrativa (de dialeto A) no que elas fazem o elogio das personagens sucessivas, como entre parênteses; todas as passagens em dialeto B são recorrentes, a intervalos quase iguais. A extrema complexidade das relações textuais e vocais geradas por um tal sistema impede qualquer redução simplificadora. Na execução das baladas romenas, o “canto” alterna com o “recitativo”, em virtude de hábitos locais. Certos executantes cantam o texto inteiro; outros recitam até 60% do poema. As mesmas flutuações são encontradas nas performances do *Ulahingan* manobo, entre os Jörai da Indochina. De um ou outro modo, a medida torna-se fluida, deixa de ser percebida, o ritmo subsiste. Cantores africanos de epopéia usam esta diferença, segundo a situação, visando criar efeitos expressivos. Os cantores tibetanos do *Ge-Sar* utilizam dois modos, um mais nitidamente melódico, mas nenhuma regra preside a sua distribuição e cada executante usa de sua alternância, conforme o próprio gosto⁸.

Os cantores contemporâneos, como Brassens, Montand e outros exploraram contrastes modais desta espécie: contrastes independentes de uma possível divisão do texto em “verso” e “prosa”. Na composição rigorosamente versificada do irlandês Percy French, o dito intervém regularmente no cantado, como um refrão modal⁹. Numerosas etnias africanas sistematizaram tais alternâncias. O autor da performance combina conto e canção, segundo diversos procedimentos e costumes: uma parte da narrativa é cantada, o resto, falado; ou então um refrão, cantado pelo auditório, marca as articulações do conto; ou ainda um poema de elogio ou de efusão lírica é

⁶ Bowra 1962, p. 241; Rouget, p. 317-37.

⁷ Termos Empregados Por F. Orlando, Que, Respondendo A Uma Questão, Comentava Para Mim Em Francês Essa Passagem. Não Pude Verificar O Original Em Alemão.

⁸ Recueil, p. 108-25; Fochi, p. 109-15; Maquiso, p. 4, 38; Dournes 1980; Okpewo, p. 214-215.

⁹ Finnegan 1978, p. 196-7.

declamado em algum momento patético... Para os Xhosa, o gênero de narração nomeado *intsomi* é freqüentemente construído a partir de uma canção, da qual se explicita o tema: daí a mobilidade do elemento narrativo¹⁰.

De certas performances coletivas, irrompidas em meio a circunstâncias dramáticas, se destaca, com grande emoção, a unanimidade de um desejo. A afirmação de si, pela voz do grupo, triunfa no canto coral, *Marseillaise* ou *Internationale...* ou então ela requer unicamente a escansão rítmica, bastante marcada pelo número de vozes em uníssono, como se ouvia nos “coros falados” dos anos trinta ou, por volta de 1970, nos comícios do Jura suíço, onde o povo repetia em refrão versos de um poema de Voisard...

Dos dois elementos que funcionam juntos em performance, “música” e “texto poético” (no sentido mais amplo dessas palavras), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? A relação que os une não é simples, nem constante. Uma gradação ideal parece se delinear: um dos seus pólos extremos será uma dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, deixando o texto impor sua força e seu peso, como o faz a epopéia; o outro, certo ar de ópera comovente pela pura musicalidade da voz, sem que as palavras pronunciadas ali sejam quase inócuas. A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? de transpor a zona fronteira distinguindo os domínios respectivos em que se exerce a plena soberania de cada uma destas artes? onde situar o *lied* romântico, aqueles, por exemplo, que escreveu Schubert em 1813-1814, a partir de uma série de textos de Schiller e de Goethe¹¹?

Não se trata verdadeiramente de gradação. Os valores ligados à voz humana impedem de conceber aqui um grau zero. Mesmo que ela intervenha como simples suporte expressivo, no sentido de valorizar as palavras, escansão e melodia projetam no espaço do poema uma nova dimensão: no cap. I, referi-me à “estruturação vocal”, criadora de uma forma específica... Da epopéia, passando pelo *lied* até a ópera, produz-se menos uma lenta passagem da poesia isola-

da à música pura, do que uma conquista progressiva da linguagem poética pela musicalidade. Em última instância, o texto torna-se inaudível. Assim como, na boca de um bardo Xhosa ou do cantor de rock; entre povos como os Tchérémisses da Rússia, os Watusi da África Oriental, os Inuit polares, ele se dilui em sílabas apenas articuladas¹².

Não há etapas nesse movimento; nem escalas que se possam numerar. Cada performance permite, a princípio, avaliar os poderes expressivos em jogo e a relação que se estabelece entre eles. Essa avaliação, no entanto, se faz graças a parâmetros dos quais o ouvinte está consciente de forma desigual: ela depende com efeito da amplitude dos meios de execução, da intenção que preside a recepção, e dos hábitos culturais.

Quanto aos meios, eles concernem tanto à riqueza melódica (o executor pode até ser um virtuose), quanto ao poder de orquestração (instrumentos, número de vozes engajadas no canto). Essas duas qualidades podem ser dissociadas; os efeitos que elas produzem são comparáveis. Voltarei a esta questão.

Quanto à recepção, um certo “horizonte de espera” a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade, meu próprio desejo me impulsiona a participar de uma performance como de um concerto, um espetáculo, ou um recital poético; uma vez configurada essa intenção, torna-se difícil dela se libertar. Para certo ouvinte, o medíocre poema de Schiller *An die Freude* contamina o Hino à Alegria da Nona Sinfonia, da qual, como poema, não se pode isolá-lo; ao melomaníaco, em compensação, ele pouco importa; as banalidades de Maeterlink, de acordo com a disposição do espectador, massacram *Pelléas et Mélisande*, ou a música de Debussy, ao contrário, rouba a atenção. Nas cantorias brasileiras, nem os cantores nem o público parecem valorizar a parte musical, entretanto definidora do gênero: os julgamentos que, em intervenções diversas, acompanham a performance, se referem ao ritmo dos versos, nunca ao canto. Protesta-se se falta uma sílaba, mas faz-se ouvidos moucos a uma nota desafinada¹³.

Costumes, preconceitos coletivos, ideologias, condicionam, em última instância, a aptidão dos executantes, como a de seus ouvintes, para perceber a separação entre as duas artes conjugadas no canto e

¹⁰ Eno Belinga 1970; Agblemagnon, p. 142; Finnegan 1976, p. 244-7; Vansina 1971, p. 453.

¹¹ Massin, p. 550-9.

¹² Opland 1975, p. 190; Bologna 1981, # 2.1; Hauser.

¹³ Fonseca 1979, p. 192.

para pensar as relações que as envolvem. As sociedades africanas tradicionais parecem sentir a esse propósito apenas a diferença entre “verso” e “prosa”¹⁴. O discurso falado, para eles, não passa de uma degradação do canto. A fala se mantém ao longo do tempo em sua qualidade de música (daí tantos textos obscuros e até incompreensíveis), mas é como fala que ela permanece eficaz nos ritos.

A África, nisto também exemplar, traz para sua realização aquilo que em outros lugares fica como tendência parcial ou evolução fracassada. Poderíamos lavrar o inventário desses “africanismos” universais, lembranças do tempo mítico, quando a linguagem e a música eram uma só coisa. Nas regiões mais diversas do mundo, etnólogos constataram ser impossível, para muitos poetas orais, ditar seus textos sem cantá-los. O transe místico, ou de comunhão, descrito por G. Rouger — procurado e provocado pelos cultos africanos, mas também em várias seitas islâmicas ou cristãs — não implica o mais formidável esforço (até sucumbir naturalmente) para apagar toda distinção entre fala, música e dança¹⁵?

Do fundo de um mundo esmigalhado pelo abuso da escrita, se erguem, em nossos dias, os apelos a essa unidade. Não se quer somente *oralizar* a poesia, como assinalei no capítulo IX, mas se quer *cantá-la*. Os esforços de poetas como Luc Bérimont acabaram por atenuar, na França, a indiferença e a surdez do meio literário. A morte prematura de Brassens (que ocorreu quando eu escrevia este capítulo) é unanimemente deplorada como a de um grande poeta: ele é situado na linhagem de Villon para melhor se transmitir a notícia; de fato, a notícia corre. Muitos compositores, desde o Renascimento, musicaram textos de poetas escritores. Mas este costume, nos anos cinquenta e sessenta, foi renovado de acordo com o modelo estético e social da canção de cabaré: poemas de Aragon cantados por Catherine Sauvage, ou o *Gaspard Hauser* de Verlaine por Moustaki. Mais recentemente, o poderoso “rocker” camponês, Angelo Branduardi, compôs suas primeiras canções a partir de textos de Essenine e de Neruda, tomando esta poesia como matéria-prima de música, de espetáculo, incapaz de vivê-la diferentemente...

Palavra poética, voz, melodia — texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido. Poucos estudos precisos se dedicaram até agora a esta semiose. Os trabalhos memoráveis de A. Amzulescu e de A. Vicol sobre as baladas romenas abrem apenas um caminho. A tipologia que eles formulam valoriza a intensidade das trocas semânticas entre texto e melodia, a tal ponto que sua dissociação levaria o poema ao absurdo¹⁶. As observações esparsas que nos obrigamos a respigar nos etnólogos ou nos testemunhos dos praticantes confirmam esse ponto de vista. É a nível do sentido que tal união é selada: o sentido é o seu penhor. O resto é decorrência. Nas sociedades possuidoras de vastos conjuntos épicos, cuja narrativa nenhuma performance consegue esgotar, ocorre freqüentemente que os personagens ou os episódios são inscritos por uma marca musical, que serve para identificá-los. Por exemplo, o *Ge-Sar* tibetano: a testemunha principal de Mme. Helffer, que por sua vez empregava treze “timbres” característicos, assegurava que cada herói do poema possuía o seu, mas que nenhum cantor podia conhecê-los todos... Os cantores do *Heike* japonês distinguem nove modos de recitar segundo o tema da passagem. O canto do *Ulahingan* manobo comporta quatro tons: dois dentre eles (um mais melódico, outro bastante escandido) se alternam na narrativa; os outros dois se empregam, devido a regras exatas, em certos momentos da performance¹⁷.

O uso de refrão interfere na produção de sentido. Tecnicamente, o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente — dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance — geralmente ligada a uma frase verbal. Três tipos de frase-refrão coexistem e podem, excepcionalmente, ser acumuladas, desde que o refrão:

— num sistema de versificação regular, se encontre, pelo ritmo, a métrica ou a rima, integrado à unidade que ele conclui;

— constitua uma unidade autônoma entre aquela que ele segue e aquela que ele precede;

— esteja ligado, ainda que autônomo, à unidade precedente, por um sinal melódico ou verbal¹⁸.

¹⁴ Jahn 1961, p. 102; Calame-Griaule 1965, p. 527-42; Camara, p. 115-23; Laya, p. 178; Okpewho, p. 58; Rouget, p. 428-31.

¹⁵ Okpewho, p. 58; Rouget, p. 428-31.

¹⁶ Amzulescu 1970; Vicol; Knorrinda 1978, p. 15-8.

¹⁷ Alatorre 1975, p. Xix; Helffer, p. 463-503; Maquiso, p. 41.

¹⁸ Laforte 1976, p. 117-20; Roy 1981.

Quanto ao efeito semântico assim produzido, ou ele contribui para reforçar o significado das partes precedentes ou seguintes; ou introduz no cenário um elemento novo, independente, muitas vezes alusivo, ambíguo, intencionalmente contrastante. A autonomia e a mobilidade do refrão favorecem os jogos intertextuais: texto ou melodia podem reproduzir ou parodiar uma canção anterior, qualquer poema escrito ou oral. Tradições podem se estabelecer, como aquela que impeliu os poetas da Corte do século XIII francês a buscar muitos de seus refrões nos cantos de dança camponeses... Os exemplos de tais procedimentos são inumeráveis, em todas as culturas.

Essa prática se aproximaria de uma intertextualidade musical, freqüente na poesia européia, na China, e conhecida também em outros lugares: o emprego do "timbre", ária tirada de uma canção preexistente, à qual um autor adapta um texto novo... prestes a ter seu timbre mais ou menos alterado, no curso do tempo, se a tradição perdura. Um número considerável de canções "populares" européias continua assim melodias gregorianas, músicas da Corte, árias de operetas. Inversamente, no trânsito do profano ao sagrado, *cantigas de Natal*, cânticos, retomam melodias da moda, das pastorais, dos lamentos amorosos¹⁹. Nos séculos XVIII e XIX, na França, a maioria das canções políticas, satíricas, contestatórias de grande difusão eram compostas sobre esse timbre. Eram então chamadas por alguns de *vaudevilles*; desde 1717, Ballard publicava *A Clef des Chansonniers*, repertório de melodias propostas para esse uso.

Ao contrário do timbre, a improvisação, à qual retornarei no capítulo XII, é um termo ambíguo, que se refere indistintamente à melodia e às palavras: uma pode ser improvisada e as outras não, e vice-versa. Quais são, por outro lado, os limites da improvisação? Tratarei, no cap. XIV, das variantes na poesia oral: ora, levando ao extremo, seria possível considerar toda variante, mesmo ínfima, como improvisação... O poeta oral, mais ainda que o escritor, que conta com a duração própria da escrita, trabalha num quadro artesanal — espécie de ateliê onde se colocam à disposição não apenas um instrumento, mas fragmentos pré-elaborados de matéria (musical e verbal) que, no entanto, não é mais primeira. Nas sociedades tradicionais, o uso desses fragmentos se impõe de modo absoluto. Em outras, produtos de um estilo transitório, lançados por uma moda, se colocam apenas para a comodidade do poeta.

Mais uma vez a pergunta: onde está o limite? O poeta Nasir Udin me afirmava recriar a cada performance sua melodia, em virtude da necessidade interior. Com efeito, ele dispunha de um tesouro de ritmos e de esquemas melódicos de base existentes na música popular de Hunza. No momento de entoar, escolhia dentre aquele que formaria seu canto. Estaria improvisando? Não pude fazê-lo compreender o sentido dessa palavra. O texto de seu canto tinha sido preparado, e de modo bem "literário". A melodia o reinterpretava, nas sucessivas circunstâncias, cambiantes, de forma a suprir todas as expectativas. Certas culturas criaram, num propósito análogo, gêneros poéticos orais improvisados, definidos por esta característica... Pelo menos o começo, pois o desgaste da inspiração primeira provoca inevitavelmente uma intervenção da escrita: assim os *blues*, improvisados sobre uma base tradicional muito fortemente formalizada; assim o *flamenco* original²⁰.

Quando um acompanhamento instrumental ressoa com o canto, as duas músicas se conjugam na operação da voz. Sempre, no entanto, uma tensão se delinea: pela diferença acústica passa uma diferenciação funcional. Daí as artimanhas instauradas por certos costumes: os cantadores brasileiros alternam a voz e o instrumento ao longo da performance. Eles ainda utilizam, como a maior parte dos cantores épicos no mundo, apenas um instrumento, viola ou guitarra. Ora, quanto mais cresce o número ou a diversidade dos instrumentos de acompanhamento, mais se firma a tendência a enfraquecer a exigência formal intrínseca ao poema. Chegaríamos, no final desses movimentos inversos, à audição de uma orquestra sinfônica, introduzindo palavras banais, apenas audíveis... a menos que o canto, tornado coral, tenha tomado uma amplitude e uma complexidade suficientes para se impor mais uma vez. Não teríamos então franqueado os limites da "poesia"?

Sem dúvida, nessa concorrência, há um instante de equilíbrio, onde o instrumento confirma a voz: em francês como em italiano coexistem, na etimologia da palavra *accord*, o coração, a concórdia e a corda da lira. O acordo entretanto não pode ser idêntico em todas as culturas. Na África, o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra comum significante. Em malinké, a mesma pala-

¹⁹ Laforte 1976, p. 108-12; Guillermaz, p. 20; Brécy, p. 11.

²⁰ Oster, p. 267-268; Wurm, p. 71-74.

vra significa “falar” e “bater tambor”. As prescrições e tabus concernentes ao emprego dos diversos instrumentos abrangem o grupo social inteiro, em todos os aspectos de sua vida. Senghor declarava, por volta de 1960, que escreveu seus poemas desejando ouvi-los cantar, acompanhados de instrumentos africanos: ou seja, na plenitude de seu sentido²¹.

Observamos que a complexidade dos efeitos, em tais arranjos polifônicos, cresce de etnia a etnia, de leste a oeste, através do continente negro, e alcança sua maior riqueza ao longo das costas ocidentais, do Senegal à Nigéria²²: regiões de onde foram arrancados milhões daqueles que, escravos no Novo Mundo, criaram nas Antilhas, no Brasil, no sul dos Estados Unidos, a música “afro-americana”. Esta, difundida universalmente há meio século, reintroduziu em nossas mentalidades um sentimento quase mágico do objeto sonoro. Sem essa influência, o violão (de resto, vindo da Espanha) talvez não tivesse assumido o valor de símbolo cultural que tem hoje nos três continentes, nem tivesse produzido tal furor a espetacular utilização da guitarra elétrica por Bob Dylan em Newport, em 1965.

Sacralização do instrumento (a *biwa* dos cantores japoneses do *Heike* não era também impregnada de potência divina?): fetichismo tão profundamente ancorado hoje na cultura de massa que funciona tão bem no sentido inverso; a *salsa* cubana, que é o “molho” de trompete, de flauta, de sax, cuja amplificação e dramatização do jogo das *congas* e *maracas* locais sobressai nas canções de Ruben Blad com a voz magnífica de Célia Cruz. Mas não há movimento regionalista na velha Europa que, folclore ou não, tente recolocar em evidência os instrumentos tradicionais, *xalaparta* basca ou *biniou-braz* armoricano. Assim também o Chile dos anos sessenta buscava redescobrir a *tumbadora*, o *bongô* e a *rabeca* andinos. Músicos de cabaré que conheci em Bangui renunciam às guitarras e saxofones, instrumentos importados e muito caros, para redescobrir as harpas, flautas e tamborins tradicionais, que constroem e consertam eles mesmos: necessidade financeira acelerando um retorno a si mesmo!

As formas primitivas daquilo que J. L. Collier denomina com seriedade a “música popular dos Negros americanos” foram lentamente se desgarrando, na Louisiana do séc. XIX, das velhas tradi-

ções do canto africano, influenciado por melodias e instrumentos vindos da Europa. Essa longa maturação terminou por volta de 1900. Durante o segundo decênio do século, a música negra, vocal e instrumental, invadiu os Estados Unidos; dez anos mais tarde, ela alcançava a Europa, enquanto a “arte negra” emergia, vinda da África colonizada, e começava a abalar os modos de uma sensibilidade até então imutáveis, identificados com a “natureza”. Uma guerra acabava de revelar a falência da sociedade dita “moderna”, cuja desintegração começava, e que desde então sobreviveria apenas como mito de referência.

A história oferece à África essa contrapartida, depois da escravidão e do genocídio cultural — antes das independências, um dia ironicamente consagradas a este mesmo mito! A revolução musical desencadeada por volta de 1915 por algumas orquestras negras de Nova Orleães se propagou tão longe de suas províncias e conheceu tais amplificações que seus traços originais foram alterados, por menos que seja: mas não o essencial, bastante forte para ter modificado, em menos de duas gerações, o gosto e o comportamento musical das massas em três continentes, e revolucionado os pressupostos de um estética²³. As inovações rítmicas de Stravinski na mesma época, a implantação do sistema serial, proveniente de uma tradição clássica perfeitamente assimilada. O jazz iria africanizar o mundo.

Destaque de tons acentuados, sínopes, efeitos de duplo ritmo, cujo instrumento de percussão fornece a base, sobre a qual se soltam no jazz a clarineta, o trombone, o sax, e se estende o contraponto da voz. A fala perde a monotonia gerada pela regularidade sintática, o discurso se constrói de modo polimétrico: o retorno periódico de um instante onde se superpõem todas as medidas lhe assegura a ordem e a força, assume na sua unidade os ritmos advindos da aliteração, da paranomásia, da anáfora... Do jazz primitivo aos avatares do rock e ao *reggae*, estilos, inspirações, linhas evoluíram. Ocorre que os elementos verbais de tal arte quase inevitavelmente escapam às normas formais oriundas das práticas da escrita: sem dúvida não são mais percebidos como “poesia”, mas como componentes de uma ação total. A distância estética que permitiria identificar o canto como arte autônoma foi aniquilada. Uma unidade massiva se forja na espessura de uma consciência. A função do texto perde toda nitidez; sua superficialidade e sua mediocridade freqüentemente anu-

²¹ Camara, p. 51, 106, 115-9; Guibert, p. 144-50.

²² Okpewho, p. 62.

²³ Jahn 1968, p. 65; Collier, p. 17-39, 63-84.

lam seu impacto: restam apenas a música e a dança. Mas isto é menos efeito de um sistema que da insuficiência de muitos de seus autores. Nos Estados Unidos, a obra de Langston Hughes comprovou, durante mais de vinte anos, a possibilidade de um jazz onde a palavra, engajada, ativa, conservava sua força, seu direito, sua capacidade persuasiva. Na França, um Boris Vian fez belas canções em ritmos “modernos” mais diversos, paródias de rock’n roll compostos com Henri Salvador em suas tentativas de criar uma canção de jazz, ou blues francês²⁴.

Essas práticas musicais exigem uma outra espécie de verbalização. Poucos poetas exploraram estas zonas perigosas: as experiências sobre as palavras ou a gramática, às quais se dedicaram há meio século os poetas da escrita, constituem no máximo, para uma poesia oral a surgir, um desaterro preliminar, o esboço de estratégias utilizáveis: não que elas permaneçam aquém de não sei que limiar absoluto; mas elas se desenrolaram numa direção e com meios que não são aqueles da voz. Elas ficam defasadas em relação a ela.

Ora, são as tendências mentais e as práticas próprias das tradições de oralidade pura que conferem — de modo provocante no seio do nosso mundo da escrita — a nuance original à música de proveniência afro-americana: frequência da improvisação, papel acessório do escrito na composição, aliás, muitas vezes, a obra de um instrumentista; vontade predominante de estabelecer um contato imediato com o ouvinte; propósito mais de comunicar do que de agradar. Daí a violenta tomada de consciência pelos escritores menos convencionais, dos dois lados do Atlântico, provocada pela revolução musical. Reavivam-se, na escrita, lembranças inquietantes. Desde 1939, aparecia no La Havana uma antologia de poesia afro-cubana em ritmo de rumba. A *beat generation* americana tomava emprestado seu nome do que foi, por um tempo, estilo de jazz. Kerouak dizia filiar sua linguagem a Parker e Monk, mais que a uma tradição literária, e comparava a frase de Proust à de Miles Davis no trompete²⁵. Na França, onde Cocteau já havia descoberto o blues, uma alquimia se perpetuava na obra de Boris Vian, trompetista e cronista de jazz: *L'Écume des jours* não é menos vocal que as canções...

²⁴ Jahn 1961, p. 100-1, 187-188; Collier, p. 82-105, 122-3; Rouget, p. 105,430; Jemie; Clouzet 1966, p. 82-5.

²⁵ Collier, p. 86.

Toda essa arte permanece fundamentalmente ligada à fala (a despeito das adversidades), à linguagem explícita formada na garganta e nos lábios. Ela conserva a lembrança intermitente de uma de suas raízes: os *revivals* das igrejas negras do sul dos Estados Unidos, plenos da presença musical africana, a ponto de evocar o vodu: êxtases coletivos onde, em respeito ao lugar santo, as mãos apenas garantem a percussão: primeiros *spirituals*, retomados logo após a Guerra de Secessão, e o *Gospel*; depois, seu equivalente profano, o blues, gênero, a meu ver, mais bem realizado da poesia oral contemporânea. Forma concisa e rigorosa como o era o soneto de outrora no perfeito equilíbrio de suas doze medidas, três por três, num ritmo de quatro tempos, uma frase verbal com uma frase musical, sempre mais curta que esta, e as recorrências obrigatórias, sublinhadas por um *acorde* de violão... No blues “clássico”, a curva da parte vocal permite ouvir ainda a antiga estrutura do canto antifônico da África tradicional: a frase contínua de uma voz única substituiu a alternância dos solos e do coro; os instrumentos se colocaram no lugar deste último, mas desde então se subordinam à função dominante, o canto. Contrariamente a uma opinião divulgada, não se poderia dizer que o blues seja um canto individual, em oposição ao *spiritual*, coletivo. Por suas motivações profundas, o blues está ligado ao destino comum de um povo infeliz; por sua finalidade implícita, ele retorna a esse povo. Daí sua “tristeza”, tecnicamente produzida pelas “notas azuis”, entre maior e menor, equívocas, impossíveis de tocar no piano e talvez saídas do “tom intermediário” das línguas da África Ocidental²⁶.

A difusão desses tipos de poesia musical irradiados subitamente com uma tal energia da região das Caraíbas e da América tropical não poderia deixar de tocar a *Africa mater*. Ela o fez com violência, mas provocou — choque do retorno —, nos meios urbanos e ocidentalizados, uma curiosidade seguida de uma paixão nova pelo canto tradicional, cuja prática se mantinha ainda na selva ou na floresta. Desde a independência, em várias grandes cidades da zona equatorial, Lagos, Douala, Brazzaville e sobretudo Kinshasa, os grupos de cantores se empenham em recriar, a partir dos gêneros praticados nas aldeias, uma música integrada aos modos contemporâneos. O

²⁶ Jahn 1961, p. 252-62; Oster, p. 260-1; Vassal 1977, p. 42-44; Collier, p. 40-8.

engajamento político que, em geral, essas tentativas comportam e a necessidade de fazer passar uma mensagem explícita conferem tal importância às palavras que elas reencontram sua autonomia em relação à instrumentação. Estrelas locais, como Jean Bikoko ou Anne-Marie Nzié, em Camarões, esboçam uma síntese entre os estilos afro-americanos e as formas populares como o *assiko* béti ou o *moukassa*: necessária ruptura na invenção, incansavelmente reiterada pela adesão ao único modelo musical universal de hoje, ligando os cinco continentes sobre um fundo de jazz e de danças brasileiras, argentinas ou cubanas.

A função desses compositores na sociedade neo-africana difere pouco daquela que outros cantores preenchem em busca das raízes ainda vivas de uma certa humanidade, através da banalidade do folclore: um Alan Stivell na Bretanha, uma Maria Del Mar na Catalunha. Ela remonta mais ainda àquela que assumiram, nos anos sessenta, as grandes vozes do *folk-rock* americano, Bob Dylan ou Phil Ochs, entre uma *folk-song* rural — socialmente comprometida por seus temas e pelo despojamento de sua linguagem, tecnicamente rudimentar — e um *rock'n roll* urbano, oriundo do blues e já completamente comercializado. Trata-se, graças a uma regeneração musical, de salvar a fala pelo canto²⁷.

²⁷ Vassal 1977, p. 260-1.

11 PRESENÇA DO CORPO

A oralidade e o corpo. — O gesto na cultura. Gesto e poesia. — Da mímica à dança. — O cenário. Teatralidade.

A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. Falando, nos capítulos I e X, de “estruturação vocal”, pretendia acentuar o que há de mais específico na poesia *oral*. Mas talvez fosse melhor ter escolhido a expressão “estruturação corporal”. Gesto e olhar, com efeito, são igualmente concernentes. Nas páginas que se seguem, eu os assumo simultaneamente sob as designações de *gesto* e *gestualidade*.

Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética. Empiricamente constata-se (tanto na perspectiva de uma longa tradição quanto na dos modos sucessivos) a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da “competência” do intérprete e se projeta na performance. A *actio* da retórica romana não tinha outro objeto. Daí, para o ouvinte-espectador, uma expectativa complementar e, durante a ação, uma transferência progressiva do desejo que anima o gesto do executante... até o transe coletivo, impondo, como o *off-boat* dos cantores de jazz, suas descontinuidades no seio de um equilíbrio, seus sobressaltos no escoamento do tempo. Sem dúvida, isso é apenas uma manifestação extrema do dinamismo vital que, em todo momento, liga a palavra que se forma ao olhar que se lança e à imagem que nos proporciona o corpo

do outro e sua vestimenta¹. O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar...

Certas culturas desenvolveram mais espetacularmente que outras a prática gestual, explorando melhor suas potencialidades expressivas. Daí o interesse que a etnologia, desde seus primórdios, demonstrou por isso: em 1881, G. M. Mallery publicava suas observações sobre a "linguagem por gestos" dos ameríndios das grandes planícies, obra ainda reeditada vinte e quatro anos mais tarde! Os estudos de M. Mauss, "As técnicas do corpo", e de M. Jousse, *Antropologia do gesto*, ainda que ultrapassados, figuram como clássicos; e a bibliografia sobre o assunto conta desde então quase quinhentos títulos. Desde 1909, um medievalista, por sua vez, se engajava nesta pista: K. Von Amira analisava nas miniaturas do *Sachsenspiegel*, recolha de costumes alemães redigida por volta de 1400, os elementos de uma gestualidade jurídica. Nada entretanto de importante se seguiu até os trabalhos de J. Le Goff e de J.-C. Schmitt, pelo fim dos anos setenta².

Em contrapartida, o problema era colocado, dez anos mais cedo, com urgência, aos africanistas. A África, uma vez mais, universo do gesto ao lado da voz, oferecia um campo de observação privilegiado. A vasta e bela tese de E. Gasarabwe, escrita em 1973, publicada cinco anos mais tarde, apresenta o gesto como um rito que situa e confirma, num espaço produtor de sentido, um mundo vivido, mas que, sem isto, permaneceria pouco real. Neste terreno, J. Derive propõe um sistema de tradução escrita da performance, permitindo integrar os movimentos tonais e gestuais³.

A execução e a repartição dos gestos, num meio cultural dado, não podem ser completamente aleatórios. De que maneira e até que ponto elas são codificadas? A gestualidade comporta alguma homologia

com a linguagem? Na melhor das hipóteses, certamente, um gesto pode ser analisado em traços pertinentes: mas esses últimos se combinam diretamente em unidades significantes, sem as articulações intermediárias próprias aos signos lingüísticos e que lhe asseguram uma possibilidade de variações em número ilimitado. Ultrapassando a informação etnográfica, a semiologia americana dos anos sessenta se apossa dessas questões. A extrema tecnicidade da maior parte de seus trabalhos e suas pesquisas, freqüentemente exclusivas de elementos numeráveis e sistemáticos, reduzem muito sua utilidade para o estudioso de poéticas. A análise do gesto, na sua relação com as modulações da voz, exigiria métodos ainda inexistentes. O material acumulado permitiu pelo menos uma primeira síntese, de interesse antropológico geral, publicada por B. e F. Bäuml em 1975⁴.

Entretanto, a relação entre o gesto e os outros elementos da performance não deixa de constituir problema ao nível do sentido. Se é verdade que nenhum executante abandona seus gestos ao acaso, alguns dentre eles significam, outros simplesmente apelam à minha atenção, à minha emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo de cena corporal; outros duplicam a palavra. E ainda: nenhum gesto é pontual, sempre traça um percurso, que é também duração: haveria um ponto no traçado, um instante na duração, onde o sentido emerge, atinge sua plenitude, se subtrai? Passando da convenção à dramatização "realista", o gesto pode ser considerado arbitrário ou motivado?

Em um dos primeiros ensaios em que formulava expressamente o problema, G. Calame-Griaule, em 1976, distinguia dois tipos de gestos opostos: "descritivos" (miméticos) e "sociais" (convencionais), cada um deles reagrupando várias espécies. Ela retomava assim, reorientando-a segundo os dados da etnolingüística, a sumária classificação de L.-V. Thomas em gestos "formulários" e "indicativos ou expletivos" (aos quais se ajuntariam os "gestos de entonação"). H. Jason, nos Estados Unidos, abriria em 1977 uma perspectiva semelhante. Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definições: redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambigüidade; enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito. H. Scheub, em memorável estudo de

¹ Calame-Griaule 1980 e 1982.

² Le Goff, p. 352-401; Schmitt 1978a e b; Fédry 1978a; Guiraud, p. 49-59, 72-91; n.º 10 (1968) De Langage.

³ Gasarabwe, p. 69-166; Derive, p. 62-3, 95-102, 188-241.

⁴ Sebeok, p. 1-6; Mounin; Cosnier; Bäuml; Berthet, p. 141-2.

1977 sobre os contadores Xhosa, adotou esse esquema, mas o completou em dois pontos essenciais. Mostrou, com efeito, a existência de gestos com função puramente rítmica, correlatos à musicalidade da performance, e não diretamente à linguagem. Ele evocou, por outro lado, a consistência semântica de certos gestos, carregados de símbolos culturais variáveis no curso do tempo, e aptos, a cada performance, a serem reinvestidos de novos valores⁵.

Adoto aqui um ponto de vista pragmático, e distingo os gestos somente de acordo com a amplitude do espaço a partir do qual eles se desenvolvem:

- gestos de rosto (olhar e mímica);
- gestos de membros superiores, da cabeça, do busto;
- gestos de corpo inteiro.

Juntos, eles carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica. O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos. Ela é menos regida por um código (a não ser de maneira sempre incompleta e local) do que submetida a uma norma.

Esta provém, por sua vez, de uma estruturação do comportamento, ligada à existência social: a “convenção” gestual constitui uma arte da qual nenhuma cultura (nem contracultura!) é desprovida. Ora, quanto mais uma arte do corpo é elaborada e se pretende distante da prática banal, mais nela se encerra uma rede de regras que explicita uma pedagogia adequada: P. Bouissac o demonstrou, a propósito do circo⁶. Das regras de etiqueta até a dança de balé existe uma continuidade, a despeito dos vários estágios intermediários. Todas as formas imagináveis de performance poética se equalizam sobre os graus desta escala. Nas performances mais estreitamente formalizadas (como aquelas do *rakugo* japonês)⁷, a codificação do gesto parece predominar sobre a do texto; em compensação, na performance menos presa às circunstâncias e mais aproximativa em relação à norma, todo canto não comporta, ao menos “quanto à boca”, sua própria dança articulatória?

⁵ Calame-Griaule 1976, p. 919-26; Thomas, p. 415; Jason 1977, p. 105; Cosnier; Scheub 1977, p. 355-359.

⁶ Bouissac.

⁷ Zumthor 1981a.

De qualquer maneira que o grupo social a oriente ou a limite, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia: é o que disse Jousse, falando da arte verbo-motora... ou o chinês antigo, denominando a lírica com um termo associado à idéia de bater o pé no chão. Num ensaio sobre a poesia andaluza, destinado a justificar sua própria prática, Lorca reivindicava a origem mágica das artes das quais o corpo é o instrumento, e que só um desenvolvimento histórico tardio dissociou: dança, música, poesia⁸. Daí a inaptidão profunda destas artes (a despeito das aparências e de todos os falsos truísmos) para “expressar” o individual. Mais que à poesia escrita, esse paradoxo se aplica à oral, que (ao modo como Artaud compreendia o teatro) requer uma totalidade, recusa a distância interpretativa, elimina a alegoria e aquilo que separa o signo de sua força; da palavra, o sopro.

A poesia escrita, é verdade, inventou estratégias que lhe permitem integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto: sempre parcial, ambíguo, condicional. Daí sua aspiração a rejeitar esses falsos moventes, e se refazer voz e dança. Na poesia oral, o texto não tem o que fazer destes índices: cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento⁹. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências. No monólogo do griot, de intervalo em intervalo deve surgir a dança para que a narrativa progrida.

A expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular. A performance poética pode suspender intencionalmente este encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva. A vocalização poética, como já assinaléi, às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, “gestos zero”. Os cantores de mitos jōrai não fazem, segundo testemunha J. Dournes, sequer um gesto. M. Houis me citava exemplos africanos de recitador completamente imóvel. As fotos que um dos meus estudantes obteve, trabalhando no *Ulahingan*, mostram um cantor sentado

⁸ Wang, p. 356; Baumgarten, p. 328-9; Derrida 1967a, p. 260-2, 284.

⁹ Scheub 1977, p. 351, 354; Thomas, p. 414.

diante de uma mesa de cozinha, os antebraços estendidos, o busto e a cabeça imóveis, o olhar distante. Gotas de suor, me disse alguém, brilham em sua nuca. Sem dúvida, o sentimento de uma sacralidade, a presença dos antepassados no discurso, talvez os restos de uma tradição de preceito iniciático motivam esta imobilidade... a menos que intervenha um tabu, sexual ou social, análogo àquele que, para os Tuaregues, interdita ao recitante os gestos quando ele exerce sua arte na presença de seu padrasto¹⁰.

Só a mímica unicamente ou o olhar (excluindo qualquer outro gesto) se encontra, excepcionalmente, na performance, quando o executante quer provocar, no resto do espaço corporal, um "efeito zero". Uma contradição opõe aqui a plástica ao sentido: a estreiteza dos movimentos possíveis ao rosto, apesar do eminente valor simbólico dos seus órgãos. A maior parte das culturas têm amenizado de duas maneiras esta debilidade:

— pela careta, que aumenta a amplitude e a visibilidade do gesto: assim, para nós, a do ator, do cantor atrás das luzes do palco ou sob as *sunlights* e, mais significativamente, do clown;

— ou pela máscara, que condensa o traço para além de toda possibilidade gestual. Certamente, nas civilizações tradicionais, a figuração da máscara introduz de imediato seu portador e os espectadores no universo mítico ao qual eles aspiram: assim, danças mascaradas reforçam certos ritos tibetanos. É ao nível de um rosto, porém, que o mistério se consuma. Ora, o rosto ensurdece a voz, e a máscara, necessariamente, a ensurdece ou a amplifica. Os Dogon inventaram a máscara muda; a dos Kwakiutl do Noroeste americano é talhada de forma a desnaturar a voz de seu portador. A tradição ocidental, da tragédia grega aos carnavais medievais e à *commedia dell'arte*, oferece uma rica gama de exemplos diversos: o discurso surge sempre de um rosto emblemático e imobilizado¹¹.

Várias culturas, certas tradições ou artistas na sua prática individual ligam, na performance, um valor exclusivo aos gestos dos membros superiores e da cabeça, associados ou não à mímica. Basta impor ao executante a posição sentada para tornar impossível todo movimento de conjunto do corpo. Assim, o *rakugo* japonês, onde a extrema economia dos gestos autorizados não deixa ao ator mais que a liberdade da mão, do antebraço, da cabeça. Assim, os recitantes

¹⁰ Dournes 1980; Calame-Griaule 1980.

¹¹ Stein 1978, p. 246-7; Bologna 1981, #2.1; Finnegan 1976, p. 509-15.

tuaregues, cujos gestos se inscrevem no que G. Calame-Griaule chama "o quadrado do contador", espaço cujas dimensões extremas vão da cintura ao osso occipital e de uma mão à outra, estando os braços meio abertos¹². Assim, ainda, para além da linguagem, as danças sentadas de Bali. Se o executante tem um instrumento de música, como o fazem os cantores camaroneses de *mvét*, esse obstáculo suplementar lhe proíbe os movimentos de mãos.

Quando a performance requer a figuração do corpo inteiro, esta pode se realizar de duas maneiras, não necessariamente conjuntas: estaticamente, como postura, ou dinamicamente, como "dança"; modulando um discurso (*mímico*) ou *dança* propriamente dita.

É a forma *dramática* que reveste, normalmente, em todas as culturas, a performance poética. Totalmente presente, o corpo encena o discurso. A amplitude dos movimentos colocados em operação, o grau de dramatização podem diferir muito, não importa. Na África, onde os contos se dramatizam, alguns (entre os Ewé, os Ioruba) mal se distinguem do que seria, para nós, um teatro. Nos funerais Bobo, no Alto-Volta, danças, cantos e discursos imitam seqüências de acontecimentos da vida do defunto, seus tiques, seu timbre de voz, seu caminhar. Os últimos recitadores de epopéia que se encontra ainda no Japão imitam os atores na sua narração. Jelly Roll Morton, ilustre *jazzman* dos anos vinte, se vangloriava de ter inventado os *stromps*, porções de provocação rítmica destinadas a desencadear a gesticulação dos ouvintes¹³.

Do *mimo* à *dança*, a oposição é da mesma ordem, tão gradual e incerta, quanto a que existe entre a prosa e o verso, e entre o *dito* e o cantado. Apenas os termos extremos da série cabem sob uma definição, por menor que seja, fechada. Qualificarei de *mimos* as quase-danças que constituem — ritmadas pelo gesto artesanal ou os elans de uma dor estilizada — a maior parte dos cantos de trabalho ou dos lamentos, como aqueles que vi na África Central. Por outro lado, serão qualificados de *dança* os movimentos coletivos que acompanham simbolicamente os cantos guerreiros da África Oriental¹⁴.

A *dança*, com efeito, inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece: o discurso glosa o gesto, tal como o canto

¹² Zumthor 1981a, p. 28-9; Calame-Griaule 1980.

¹³ Collier, p. 106.

¹⁴ Finnegan 1976, p. 153, 208-11, 238.

que executa, dançando, um bardo nepalês entre os trabalhadores que plantam arroz... e não é um acaso se a primeira difusão do jazz nos Estados Unidos coincidiu com o "boom da dança", o que, por volta de 1910, substituiu pelos ritmos de ragtime e movimentos de balanço e de marcha deslizante as figuras ofegantes das polcas e das valsas¹⁵. É de então que data a instituição dos dancings, característica de nossa cultura.

Muitas danças mudas não concernem assim à poesia. Entretanto, a ausência de palavra assume por vezes valor de índice e suscita um sentido complementar ao que é gerado pelo movimento corporal. É o caso de danças africanas mascaradas, cujo silêncio se interpreta ritualmente como um além da linguagem. Assim, talvez, danças cujos movimentos se encadeiam em narração, muito facilmente "legíveis" pelos espectadores: como a nossa pantomima; como o *cham* tibetano, estreitamente ligado ao ritual lamaico, ou as procissões dançadas do cristianismo medieval¹⁶. O puro arabesco corporal movente daquela que foi chamada com desprezo a "dança do ventre" espacializa o jogo da flauta, do tambor, de toda a orquestra: o corpo inteiro da dançarina, musicalizado, torna-se canto na sua própria materialidade.

A linha divisória é tão incerta que, desses espetáculos, se desprende o balé ocidental ou o ma japonês de Hideyuki Yano. Todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece freqüentemente, como uma das ações que ali se representam... É por isso que, no decorrer da performance, a menos que uma regra estrita o proíba, o executante passa da mímica imóvel à dança, desta aos efeitos do olhar, e tira desses contrastes uma harmonia tão mais intensa quanto se a percebe no seio de uma perfeita unidade. Às vezes, mesmo que o corpo inteiro se mova e participe, um de seus gestos é mais carregado de significação que os outros: por exemplo, danças indianas cuja mensagem essencial provém do movimento das mãos, o resto do corpo formando apenas o contexto¹⁷.

A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que

ela própria é, também, por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante.

A dança expande, em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos. Ela manifesta o que se oculta alhures; revela o reprimido; faz desabrochar o erotismo latente. As danças tradicionais da África o testemunham impudentemente, ainda entranhadas no movimento da fala primordial, lembrança de uma libido cosmogônica anterior aos desejos que a ela se acrescentam. Na época em que, no Ocidente, triunfava o modelo da escrita, a Europa, com horror, por intermédio de seus escravos, tomava conhecimento dessa arte. *Calinda* da Guiné, *yucca*, e mais tarde a *rumba*, que dela procede (e cujo nome poderia ter significado "nombril" em língua kongo): um dançarino improvisa uma canção da qual os espectadores retomam o refrão escandido por palmas, homens e mulheres juntos, orgia potencial justificando as condenações dos missionários e a repressão dos chefes. Danças incas evocando os mesmos mistérios genesíacos já tinham experimentado esta sorte, vivendo clandestinamente até nossos dias¹⁸.

Tempo de pura *diferença* entre as tensões sucessivas, irreversível, para além das representações figuradas, mais alegria que prazer: a dança precedeu o próprio canto. Segundo C. M. Bowra, saída do rito por onde o corpo do homem impõe sua ordenação ao universo. A antiga sabedoria chinesa lhe confiou o papel de guardar o mundo no seu justo curso e de forçar a natureza à bondade. Governando o espaço, a dança, o gesto, não vêm menos de dentro¹⁹. Eles se desenvolvem, na duração da performance, como a voz. Também como a voz, são figurações da vida, mas, contrariamente, pode-se detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los, fazê-los estátuas. É por isso que eles são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência.

Em várias culturas arcaicas, uma poesia dançada acompanha a produção e a manipulação do fogo: o atrito, a eclosão da chama, a forja, espelho simbólico onde parece se refletir a primordial tomada de consciência de afinidades irredutíveis. O canto, sob esta ótica,

¹⁵ Gaborieau, p. 236; Collier, p. 86-7.

¹⁶ Calame-Griaule 1965, p. 523-6; Stein 1978, p. 245-6.

¹⁷ Ikegami, p. 389-90.

¹⁸ Jahn 1961, p. 83-4, 90; Collier, p. 68; Valderama, p. 310.

¹⁹ Bowra 1962, p. 241; Huizinga, p. 14; Ong 1967, p. 157-8.

não é mais que o aspecto verbalizado da dança, e esta exige uma aptidão particular, ligada à posse de um poder. Assim, na tradição dos griots malineses, únicos detentores da palavra pública e especialistas em certas danças, a prática amadorística é permitida, sem dúvida, às mulheres (exceção significativa), mas não aos varões, sendo que, além disso, o estilo é modificado: onde o griot dá um espetáculo, a mulher se submete a uma ação emblemática, porque seu poder é outro, como é outro o seu corpo. No *Ozidi* nigeriano, a fala épica propriamente dita, por uns momentos, retorna ao silêncio e deixa apenas à dança a figuração estilizada de ações coletivas, combates, navegação, evocação de espíritos; o recitante da epopéia *Mwindo* se interrompe para dançar as canções que ele insere em sua narrativa²⁰.

Esse é o fundo antropológico das “canções dançadas” ou “canções de dança” de todas as culturas conhecidas, fenômeno sem dúvida primeiro de toda poesia. A origem ritual de muitas dessas canções é ainda perceptível na África, como o era recentemente no *houla* do Havaí, onde poesia, música e coreografia constituem uma liturgia sob os auspícios da deusa Laka²¹; como o era nos campos europeus, até dois ou três séculos, em torno das “árvores de maio” ou dos fogos de S. João.

Nas canções de grupos — sejam representadas, como as *square dances* sempre presentes na América do Norte, sejam em roda ou em fila, como a farândola provençal —, gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo, reveladora de um desenho comum: embora as circunstâncias o dramatizem, é a comunidade de um destino que o sela. O efeito coesivo do ritmo pode ser acrescido pelo uso de matracas, de palmas, de outros procedimentos de escansão forte. A parte cantada, acompanhada ou não, é geralmente sustentada por um solista ou por um coro, os dançarinos retomando o eco ou respondendo por um estribilho. Era assim, provavelmente, com a maior parte das danças medievais, das quais, ao que parece, origina-se a técnica moderna das canções com refrão. Mais próximo a nós, temos o *branle* do século XVIII que, em 1792, talvez tenha emprestado seu ritmo à *Carmagnole*... A menos que esta não tenha sido feita com um ar de dança marselhesa, manifestado pelos Con-

federados; ou o *kan ha diskán* bretão, recolocado em voga nos anos cinquenta pelos irmãos Goadec. Inversamente, na África ainda hoje, ontem para os ameríndios, aqui e ali nos folclores europeus, um dançarino solista se exhibe no centro de um círculo formado pelos espectadores-cantores, aos quais o liga também a unanimidade de sua dupla função²². A “dança dos cesteiros” dos índios Pina do Arizona, à qual eu assisti, celebra a primavera e evoca a fecundidade da terra nos movimentos de um coro mudo de mulheres, enquanto cantores imóveis comentam esse mistério.

As danças de pares, tais como as praticamos ainda, parecem próprias à sociedade ocidental moderna. Mais evidentemente (mais superficialmente) conotadas de erotismo que nossas danças em grupo, elas emblematizam, de um parceiro a outro, o jogo de seu desejo, sem o integrar de maneira explícita aos ciclos coletivos. Sua idade de ouro coincidiu, durante os séculos XVII, XVIII, XIX, com aquela da burguesia triunfante. É por isso, sem dúvida, que desaparece de nossos meios o costume de ensinar a dançar. Desde os anos já distantes do charleston, e mesmo bem depois da Segunda Guerra Mundial, a dança para nós, via de regra ritmada ao canto de um solista, ressurge festa coletiva, dissociando os pares em indivíduos desalinados, mas, ao mesmo tempo, imergindo-os num desabafo unânime: retorno àquilo que foi o tango antes da apropriação europeia, um psicodrama dos proletários de Buenos Aires.

O texto das canções para dançar, determinado por sua função, se parece com o gesto que ele verbaliza. Breve, curto, reduzido ao apelo, à exclamação alusiva, à sentença; ou mais amplo, com largos contornos estróficos, prestando-se às modulações emotivas e às evocações míticas. A necessária recorrência regular de unidades rítmicas — gestuais, vocais, instrumentais e, por conseqüência, textuais — torna em contrapartida quase impossível a composição de canções de dança explicitamente narrativas. Destas, temos exemplos isolados: nas ilhas Féroé, dançava-se ao canto de baladas heróicas; na Espanha do século XVI, do século XVII, sobre as narrativas do *Romancero*: Menendez Pidal descreve um baile desse gênero, ao qual ele assistiu em agosto de 1930²³.

Desde que começam a se desarticular os velhos rituais, uma cir-

²⁰ Durand, p. 385-8; Camara, p. 108-115; Okpewho, p. 53-4.

²¹ Finnegan 1978, p. 256.

²² Burke, p. 114-5; Brécy, p. 16; Vassal 1980, p. 59-60.

²³ Menendez Pidal 1968, II, p. 374-8.

culação incessante se estabeleceu entre as canções de dança e as outras formas de poesia oral. Na tradição francesa, desde o século XV, refrões para dançar foram compostos sobre a trama melódica de canções da moda, ou inversamente, o *ballet de cour* do século XVII regulariza essa prática. No século XVIII, canções parodiadas, árias do teatro da Foire (Feira), canções de Caveau (Cabaré) empregam timbres tirados de óperas-balés. No século XIX, a maior parte das danças se acompanham de canções, ou servem de “timbres” a outras composições. Disco e rádio reforçaram esse duplo movimento, e não seria possível escrever a história da canção, a partir dos anos vinte, independente da história da dança. Ao ponto que se dança uma canção de sucesso (como *Le Déserteur*, de Boris Vian) que não havia sido escrita com essa finalidade: sem sofrer nenhuma modificação formal, o texto muda então de função, mas não de natureza. Sustentá-los, sem o risco do paradoxo, que, nessa medida, a canção de dançar não existe mais para nós como gênero²⁴.

O que o mundo contemporâneo, na derrocada dos valores da tradição, parece com efeito buscar, de maneira selvagem e passional, é a função totalizante da dança: e isto exclui as distinções genéricas. Entre os índios Chiripa, o instrutor da dança era designado pelo significativo nome de “mestre do canto”, o que, simbolicamente, era entendido como o portador da mensagem sagrada²⁵. Ora, essa circularidade — lingüística, estética, mental — comum à maior parte das culturas de oralidade pura, não é o que busca pateticamente recompor, reintegrar, nos seus festivais ou suas discotecas, na mediocridade trepidante de muitas de suas canções de sucesso, para além do esfacelamento dos corpos e da linguagem, um jovem povo exilado de nossos séculos de escrita?

O corpo carrega a indumentária, o enfeite: indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios. Codificados com rigor, o *quimono*, o lenço, o avental do contador do *rakugo*; o cinturão, o punhal, o lenço e seus nós, do cantor gaúcho. Subsiste uma margem de variação: cor do quimono, forma dos nós... Quanto ao acessório, ele às vezes é apenas um dos instrumentos musicais ou

vocais da performance, ao qual é assim conferido um valor eminente, mais dêitico que simbólico: a guitarra ou o microfone, no uso típico que dele fazem muitos de nossos cantores²⁶.

A vestimenta do executante assume valores diversos. Neutra, desprovida de excentricidade, ela confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz, talvez colocado em relevo por essa aparente banalidade: um cantor romeno de baladas, numa vila dos Cárpatos, em meio a bêbados de boné e colete tricotado, um no meio dos seus; tal velho contador ameríndio do norte quebequiano, em *jeans* ou pulôver, assentado sobre o pórtico de sua casinha pré-fabricada; este ou aquele dos nossos cantores de cabaré.

Em outras circunstâncias, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe. Cimeira de pêlo de bicho ou de aveleira, vestido de peles reunidas em desenhos geométricos, blusas multicores dos griots guineleses, enorme bijuteria de suas mulheres acompanhantes, as pálpebras cinzas de antimônio, os lábios sangrentos de cola... ou nossas armaduras prateadas de cantores de rock, os capotes de marinheiro dos Dexys Midnight Runners. Seydou Camara, o cantor épico conhecido por Bird, vestia a própria roupa, coberta de amuletos, do herói de seu poema; Rureke, cantor do Mwindo, traz na mão direita o cetro do seu herói; o cantor do Ozidi, sua espada...²⁷. Tradições rituais interferem; ou, talvez, o ornamento se ritualiza: um limiar é logo ultrapassado. Além disso, não é mais o homem, mas a função que ele encarna: símbolos sagrados ou profanos, emblemas em que se perpetuam as experiências vividas ou sonhadas de uma coletividade, ouropéis coloridos e penteados do teatro tradicional de Pequim, blusões de couro de Vince Taylor, ou então, recentemente, o chapéu de palha de Maurice Chevalier. As experiências de J. Cosnier provam a importância do papel exercido pelos elementos visuais na impressão que a palavra causa ao ouvinte, talvez sobre a própria interpretação. A performance explora esse traço da natureza.

²⁴ Vernilliant-Charpentreau, p. 75-7.

²⁵ Clastres, p. 62; Herkovits, p. 276.

²⁶ Zumthor 1981a, p. 29-30; Anido, p. 163-7.

²⁷ Camara, p. 112; Ma, p. 93-4; Okpewho, p. 43.

Ou então, o rito se inverte, dispensando a presença do homem em prol de uma função fictícia, paradoxal ou negativa: a vestimenta torna-se disfarce, ajudado naquele momento pela máscara. Todavia — exceto alguns rituais arcaicos, ou o uso, sobrevivente aqui e ali, de canções satíricas durante o carnaval —, o fato é excepcional na prática da poesia oral. A performance parece repelir a escamoteação da personalidade de onde emana a voz.

Além do corpo, a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, à vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, todo virtualidade, prestes a ali se realizar.

Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço. Lugar, espaço: segundo as palavras de M. de Certeau, como a língua, por oposição à fala; o sistema, à mobilidade; a ordem, à velocidade; a apropriação de quem se justapõe e coexiste ao desenvolvimento de programas²⁸. Na Europa dos séculos XVII e XVIII, cantores e atores de feira, sob a denominação de *saltimbanchi*, *mountebanks*, *Bankelsanger*, engendravam com suas acrobacias o espaço onde desenrolar sua voz... como Peter Townsend, o roqueiro de *My Generation*, hino dos anos sessenta, entrando em cena em combinação de bombeiro, um copo à mão, uma toalha de boxeador no pescoço, quebrando microfones e amplificadores ao barulho de bombas! A recorrência ou a síncope das unidades gestuais concorre com aquelas dos acentos vocais e das formas lingüísticas: na harmonia ou na dissonância intencional — esta confirmando a coesão daquela — encerra, neste espaço, a duração extemporal do discurso. A forma “pura” da obra poética oral é o que, da dimensão dada a seu espaço pelo gesto, subsiste em memória, depois que as palavras foram suprimidas. Tal é a experiência estética que constitui a performance.

Esse espaço, com efeito, não se identifica com um único entendi-

mento da percepção. Em parte qualitativo, ele é suporte de símbolos, zona operatória da “função fantástica”, designada por Gilbert Durand. No espaço dos geômetras, se inscrevem as ações que compõem nossos destinos; no espaço da performance se engendra, dela mesma, uma ação encantando o destino²⁹. Donde a eufemia do gesto, qualquer que seja seu aspecto visual. Isto porque a idéia — mesmo velada — de que o gesto possa ser somente um ornamento da poesia oral basta para distorcer e esterilizar toda interpretação. O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.

²⁸ Certeau, p. 208; Scheub 1977, p. 345.

²⁹ Sartre, p. 165; Durand, p. 472-80; Ong 1967, p. 163-7; Durand 1981.

IV
PAPÉIS E FUNÇÕES

12 O INTÉRPRETE

Poeta e intérprete. O autor. O anonimato. Situação social. Os cantores cegos. Modalidades de interpretação.

U sei, nos capítulos precedentes, a palavra poeta, para designar aquele ou aquela que, executando a performance, está na origem do poema oral, assim percebido. Foi então uma simplificação provisória. Poeta subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente.

Esses papéis podem ser desempenhados pela mesma pessoa ou por várias, individualmente ou em grupo. A diversidade das combinações assim possíveis é uma das causas principais da extrema variedade aparente da poesia oral. Ela criou muitos mal-entendidos entre os historiadores da literatura. Nossa mentalidade, formada pela prática da escrita, nos leva a juntar as idéias de texto e de autor; simultaneamente, nossa sensibilidade, deformada pelas experiências dos últimos cem anos, nos leva a confundir (eu o assinalei no Capítulo I) poesia oral com folclore, isto é, anonimato com tradição impessoal.

Nenhuma destas conjeturas esclarecem os fatos, aqui ou em outros lugares. A distribuição dos papéis, na produção da obra oral, depende muito pouco das condições culturais. A África oferece tantos exemplos de executantes não compositores quanto o inverso, e a composição do texto não acompanha sempre a de uma melodia.

Mas as variantes de uma canção tradicional, trazidas em performance, farão do executante um autor? Voltarei a esta questão no Capítulo XIV. Entre nós, Boris Vian executou obras das quais ele havia composto texto e música, ou texto somente, música só, ou nem um nem outro. Brassens e Brel cantavam em geral seus próprios poemas, mas escreveram também texto ou música que fizeram cantar por outros. A maioria dos roqueiros são ao mesmo tempo autor de texto, compositor e músico-cantor; mas esta unidade se dissocia quando, tendo a música atravessado o oceano, um letrista francês como Claude Carrère ou "Jill and Jan" transpõe o canto original americano¹. De cem canções destacadas aleatoriamente da produção do final dos anos sessenta, e cantadas por artistas não compositores, cito quarenta e quatro cujo texto e música são do mesmo autor; cinquenta e seis de autores diferentes. Ainda não se poderia colocar no mesmo nível uma colaboração mais ou menos episódica e aquela que liga por grande parte de sua obra comum um escritor e um músico, como outrora Prever e J. Kosma. Seria conveniente computar a desproporção qualitativa existente às vezes entre os papéis; medíocre letrista de um músico de talento; ou todos dois simples alimentadores de um cantor em voga? Donde uma hierarquização funcional influenciando no modo de recepção da obra. Seria justo, enfim, classificar à parte as canções resultantes da musicalização de poemas escritos com outra intenção, às vezes depois de muito tempo e por escritores unanimemente reconhecidos como tais, assim como os versos de Aragon musicados por Leo Ferré? Hesitações tão fortes que, na nossa prática, raramente uma canção pertence ao repertório exclusivo de um cantor: um dos papéis é então, realmente móvel. Mas esta observação se aplicaria, também, guardadas as proporções, à poesia oral das sociedades tradicionais.

A performance "livre", no essencial, não difere das outras: um indivíduo, sem qualificação particular, canta ou recita um poema já existente ou que ele mesmo compôs, seja recriando sobre um outro texto, uma outra melodia, seja produzindo uma obra original, puro prazer de cantar ou de dizer o motivo; ou ainda, um acontecimento que se produziu no grupo, provocando nele alegria, ironia ou cólera.

Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as rea-

¹ Finnegan 1976, p. 105, 266; Hoffman-Leduc, p. 41-2; Vassal 1975, p. 172.

ções auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer. A ação do compositor, preliminar à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. Em nossa prática comum, não menos do que a das velhas civilizações orais, associamos espontaneamente uma canção ao nome daquele que a executou em tais circunstâncias; um hino tradicional, à qualidade social ou vocal de um cantor. Referir-se ao autor é erudição do letrado.

Daí, sem dúvida, a idéia de que a poesia oral, salvo exceção, é anônima. O termo pode enganar se não precisarmos a qual dos papéis poéticos ele se refere. L. Lacourcière assegurava, a propósito dos contos e canções de Quebec, que o "autor" não é um papel da literatura oral: a obra nos alcança graças a uma cadeia de intermediários da qual, na melhor das hipóteses, só os últimos nos são conhecidos². Este julgamento abrupto reflete uma opinião divulgada entre os etnólogos, e que vem do fato de que o modelo de referência continua (conscientemente ou não) sendo a literatura escrita.

Invocar o anonimato de um texto ou de uma melodia não é constatar a simples ausência de um nome, porém uma ignorância enorme a este respeito. Por isto, a performance jamais é anônima. A ignorância realmente tem duas causas: ou bem a densidade e a opacidade de uma duração, ou ainda a dispersão numérica, quando parece que várias pessoas atualizaram sucessivamente os elementos da obra. Mas não há anonimato absoluto. Certamente o auditório, em geral, não se preocupa com o autor daquilo que ele ouve³. Esta indiferença não implica que ele negue sua existência, mesmo que ela seja mítica. Mesmo nas sociedades mais tradicionais, o executante sabe bem que a questão virá cedo ou tarde: de onde foi tirado isto? A questão sempre fará sentido. A exatidão da resposta pouco importa.

X. Ravier, em sua enquete de 1959 sobre as baladas gascãs, obteve sobre a identidade de autores ainda recentes informações às vezes contraditórias, que revelavam talvez, ao lado de um esquecimento, uma camuflagem. O cantor Fidjan Velena, gravado por B. Quain nos anos trinta, anunciava que um antepassado exprimia-se através da sua boca e que ele lhe havia transmitido em sonho o seu poema. Um cantor africano recita a genealogia daqueles dos quais ele tirou seu canto; ou, ainda, identifica-se repentinamente, fornece o nome do

² Lacourcière, p. 224.

³ Finnegan 1977, p. 187-8, 201-2; Bowra 1978, p. 404-7.

mestre que o instruiu em sua arte e, às vezes, o preço que ele pagou. Nasir Udin, que reivindica sua dignidade de autor, identifica-se, no final do canto, na qualidade de porta-voz da comunidade. Pelo menos, quando o cantor declina seu nome, a frase com a qual ele o faz está freqüentemente integrada ao poema, portanto interiorizada, referida ao desígnio próprio da performance. Os folhetistas brasileiros, muito próximos ainda de sua oralidade original, igualmente assinam com acróstico seus livrinhos... o que não impede de forma alguma o plágio, já que basta mudar o acróstico⁴.

O contexto cultural geral exerce nisto somente um papel acessório. O anonimato não é em si mais "primitivo" do que a propriedade literária é uma marca de civilização "avançada"! O esquimó Orpingalik, nos anos vinte, reivindicava com orgulho junto a Rasmussen a propriedade de seus cantos. O que está em causa são as idéias correntes ainda entre nós sobre a individualidade e a autonomia da produção poética, bem como a noção de autor. Colocar em oposição a oralidade e a escrita não explica nada. Foi a partir de uma reflexão sobre o escrito que a crítica contemporânea chegou a diluir o autor em seu texto, negando-lhe o direito de se colocar em instância exterior e criadora, detentora exclusiva do sentido. A cultura ocidental, a partir do século XII, à medida que se laicizava mais, transferia para os detentores da escrita a velha concepção teológica do Locutor divino⁵. Pouco a pouco, tomava assim consistência o que se chamaria um dia "literatura". A linguagem doravante não servia mais para a simples exposição de um mistério do mundo, não era mais o instrumento de um discurso, em si mesmo fora de questão: daí em diante, a linguagem se faz; os discursos fragmentados não têm mais sua própria *autoridade*, mas a do indivíduo que os pronuncia...

Esta ideologia hoje se desagrega, e amanhã talvez apenas a indústria da edição dela manterá a lembrança e a ficção. Muitas outras culturas jamais tomaram este desvio: que elas sejam condenadas à morte não muda nada quanto a este fato. É assim que Eno Belinga propõe substituir, tratando-se das culturas africanas tradicionais, a idéia de autor pela de "reserva de domínio"⁶.

Entretanto, autoria, para nós, implica posse jurídica

te consagrada. Ora, a propriedade poética não é, em si, uma idéia nova, nem é característica de nossos costumes. A maioria das sociedades, mesmo entre as mais arcaicas, reconhecem e sancionam um direito exclusivo de uso ou de posse de alguns produtos poéticos: tal canto pertence a uma aldeia, uma confraria, uma família, um indivíduo; e o beneficiário deste direito, segundo as etnias, será o compositor do poema, o recitante ou o dedicatário. Assim é em várias regiões da África e da Polinésia e entre os Esquimós. O poema é um bem: ele é conservado, preservado, legado e, em alguns casos, trocado⁷. O que nos distingue é a comercialização deste bem, a consagração financeira de sua exploração: o direito de autor. Mas este está ligado ao emprego da escrita, de sorte que o letrista e o compositor, com os quais nenhum ouvinte se importa, percebem um rendimento da performance executada por um terceiro: procedimento que de um só golpe exclui o público, a quem é negado todo sentimento de participação na produção da obra.

Considerarei, na seqüência deste capítulo, os únicos papéis comprometidos realmente com a performance e que designo pelo termo intérprete. O intérprete é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que ele diz ou canta. Se ele não o é, será questionada a relação que o liga ao(s) compositor(es) anterior(es). Acontece que o público adota para o intérprete o mesmo comportamento que adota para o autor: a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um dos seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua. Assim está Lili Marlene para Marlene Dietrich, em detrimento de Lale Andersen.

Nenhuma regra universal rege o modo de inserção do intérprete na sociedade à qual ele pertence. O inventário feito por R. Finnegan mostra que todas as possibilidades concebíveis são, realmente, aqui ou acolá no mundo, realizadas: sociedades nas quais todos os membros possuem um igual domínio do legado tradicional: outras em que seu uso se reserva a um pequeno número de profissionais⁸.

Em algumas aldeias africanas, todas as mulheres compõem e cantam cantigas de ninar, hinos nupciais, lamentações fúnebres; todos os homens conhecem cantos de trabalho ou de iniciação; as

⁴ Ravier-Séguy, p. 72; Finnegan 1977, p. 178-83 e 1978, p. 7; *Littérature*, p. 20-1.

⁵ Gossman, p. 770, 773; Certeau, p. 240-1.

⁶ Eno Belinga 1978, p. 67.

⁷ Finnegan 1977, 203-5; Cossans-Couty, p. 183.

⁸ Finnegan 1977, p. 170-200.

crianças, cantigas de roda: mas esta divisão de tarefas poéticas não comporta, nem exclusiva, nem verdadeira especialização. Os Somalis, amantes apaixonados do canto, ignoram qualquer profissionalismo, a despeito da extrema complexidade de suas técnicas poéticas e do rigor com o qual qualquer auditório é capaz de julgá-los: situação que se encontra também entre povos tão diferentes como os índios Pueblo do Novo-México e os Inuit do Canadá. Os Xhosa da África do Sul, por sua vez, distinguem entre eles três espécies de intérpretes: todo homem tendo o dom de improvisar dentro das regras; os indivíduos que sabem recitar e desenvolver os poemas memorizados de seu clã; e os especialistas encarregados de compor os panegíricos. Na Ásia Central do séc. XIX, somente recitantes masculinos especializados diziam os poemas heróicos dos Turquemenos e Quiroguizes; mas entre os Iacutos e os Tunguses, o mesmo ofício era desempenhado por mulheres sem formação particular. O Mongóis, hoje em grande parte alfabetizados, não somente conservam suas tradições poéticas orais, mas um número crescente de amadores, assim o parece, cultiva esta arte, outrora reservada aos bardos errantes, ou aos menestrelis ligados a uma corte de príncipe ou a uma lamaseria⁹.

O intérprete pode ser um profissional pertencente a um grupo estável, institucionalizado, ligado ao poder e detentor de privilégios. O arquétipo dele seria o poeta-xamã das sociedades sem Estado. Emergindo este, os valores religiosos da performance conotam-se politicamente, e a conotação, em longa duração, o leva à significação original: no final desta deriva, o poeta tem a função de adivinho oficial, de panegirista ou de bardo assalariado. Assim como poetas árabes pré-islâmicos, personagens tão indispensáveis quanto o chefe para a vida da tribo, governadores da palavra, depositários da memória coletiva, cantores dos ancestrais¹⁰. Assim como os cantores do *Ge-Sar* tibetano, que, dramatizando sua epopéia, usam para encarnar seus personagens procedimentos dos xamãs, evocando uma divindade.

⁹ Finnegan 1976, p. 104, e 1978, p. 39, 41, 99, 123-4, 207; Beaudry, p. 39; Bouquiaux Thomas, I, p. 108; Kesteloot 1971, p. 3; Opland 1971 e 1975, p. 186; Chadwick-Zhirmunsky, p. 213.

¹⁰ Rouget, p. 185-96; Finnegan 1976, p. 88 e 1977, p. 188-9; Abd El-fattah, p. 163; Stein 1959, p. 304-7.

Esta secularização do intérprete pode chegar a fazer dele um funcionário, como o eram outrora os *imbongi* ligados às chefias da África do Sul, porta-vozes do povo, moderadores do poder, historiadores, animadores: a comunidade os escolheu por sua eloqüência, seu juízo, sua aptidão para emocionar. A instituição sobreviveu à cristianização, à própria formação da República sul-africana. Os últimos *imbongi* de hoje, separados de sua tribo, alfabetizados, urbanizados, tornados instrutores, agentes de polícia, motoristas de táxis, são forçados a buscar empregos no rádio, a se apresentar nos funerais ou nas reuniões políticas. A menos que eles tenham a chance de garatujar como secretários de um chefe local, seu único contato com a vida de seu povo passa pelo jornal. Entretanto, mesmo se lhe ocorre de recorrer à escrita, sua poesia oral subsiste: e ainda hoje surgem vocações para *imbongi*¹¹.

Os *griots* da África ocidental (aos quais S. Câmara consagrou em 1976 um belo livro) exerciam nos Estados pré-coloniais uma função política eminente, no lugar hierárquico onde se cruzam as relações de solidariedade e se instauram os discursos: conselheiros dos reis, preceptores dos príncipes, membros de uma casta hereditária detentora da palavra operante. A imunidade de que eles gozavam, e de que gozam ainda, desaloja a ameaça oculta das palavras. Gozadores, bufões, prontos a zombar dos próprios chefes, dos quais eles são porta-vozes exclusivos, depositários de técnicas oratórias, de epopéias, de cantos genealógicos, da música instrumental: são temidos ao mesmo tempo que são desprezados. Os partidos políticos (também na Guiné) servem-se deles hoje para sua propaganda; sociedades particulares, famílias, para celebrar suas festas. Empresários de espetáculos também tiram proveito deles. Eu assisti, em Los Angeles, a um recital do malinense Bakouru Sekou Kouyaté. As confidências que ele fez então sobre a prática de sua arte estavam cheias de um pessimismo estranhamente contrastante com as opiniões, que tinha em 1973, em B. Zadi, o *griot* da Costa do Marfim Madou Diboré, convencido da necessidade de sua função social¹².

Algumas sociedades distinguem, entre suas tradições poéticas orais, um domínio reservado, confiado a especialistas, enquanto o resto permanece de uso livre e comum. Assim, em Camarões, o *mvvet*, cujos mestres constituem uma associação profissional iniciá-

¹¹ Opland 1975, p. 192-4, 199-200.

¹² Finnegan 1976, p. 96-7; Camara, p. 7-9, 104-5, 156, 180; Zadi 1978, p. 154-64.

tica de alto prestígio. Às vezes a especialização não é suficiente para alimentar um homem, de maneira que o cantor, para variar sua clientela, é obrigado a estender muito seu repertório. De um cantor senegalês o auditório requer, em um sarau, a execução de canções divertidas, cantos de dança, cantos rituais, terminando com um fragmento de epopéia. Seydou Camara cantou para C. Bird, em torno de 1970, além do *Kambili*, mais de cinquenta poemas diversos...¹³

Outro tipo de intérprete: os profissionais livres, independentes de toda instituição, ainda que às vezes agrupados em confrarias mais ou menos marginais como os *skomorokhi* da Rússia antiga ou os menestréis medievais. Eles vivem de sua arte, ou esperam fazê-lo. Mas as sociedades se mostram favoráveis, de modo desigual, a esta autonomia financeira. Os *guslar* sérvios pesquisados por Lord e Parry exerciam muito profissionalmente a arte épica, em ocasiões determinadas, mas praticavam um ofício utilitário: cultivadores, pastores, mestres de escola, taberneiros; somente um mendigo poderia se permitir ser apenas cantor. Isto acontece também hoje em várias regiões da África e da Ásia¹⁴. Quanto a nossos cantores consagrados, aspirando ao estrelato, quantos não são, pelo menos temporariamente, submetidos às necessidades de sobrevivência?

Nas sociedades tradicionais, a independência das instituições implica quase necessariamente o nomadismo. Somente o impede o exercício de uma profissão sedentária e monopolizadora. Mas assim mesmo ressurgem, no tempo do exercício poético e numa área limitada, um mini-nomadismo inseparável, seja ele emblematicamente reduzido a um circuito restrito da "liberdade" de uma arte... liberdade que às vezes vem menos de uma escolha do que do desgaste de um organismo que outrora garantia a poesia oral: *griots* sem patrão percorrem hoje os caminhos da África. Os estudantes que, por volta de 1960, panfletavam nas cidades do Chile canções contestatórias seguiam o fio de prumo de uma tradição¹⁵.

Até cerca de 1850, a Europa inteira foi percorrida por poetas, cantores, recitantes nômades, divertidores da voz e do gesto, que não esbarravam em fronteiras lingüísticas: personagens sociolo-

gicamente idênticas de povo a povo, até a extremidade da Eurásia: Akin Quirguiz ou cantores do *Heike* em túnica amarela de monge, o *biwa* a tiracolo, ao longo dos verdes campos do Japão¹⁶.

A sociedade industrial não eliminou completamente este nomadismo, do qual conserva relíquias, marcas de um passado em vias de extinção, e de uma liberdade que ela recusa: *rambling men* americanos como um Woody Guthrie partindo aos quatorze anos, em 1926, através do Texas, apenas com sua harmônica, de baile a feira, de café a salão de beleza; *drop-outs* como um Tom Rush, trinta e cinco anos mais tarde, de Harvard a Saint-Tropez e ao Quartier-Latin; na Inglaterra, Donovan e sua guitarra. Mas, mais geralmente, recuperado pelo sistema, o nomadismo toma entre nós a forma (mais ainda que *ournées*, sem as quais um artista vocal não poderia "manifestar-se") de um abandono ao acaso da concorrência e ao que denominamos, sem dúvida por antífrase, as *leis* do mercado¹⁷.

Toda prática profissional da poesia supõe que se faça uma aprendizagem, consagrada pela opinião pública. A existência de escolas especializadas não está limitada às sociedades da escrita. Os Maori da Nova Zelândia, várias populações polinésias educaram seus cantores, até o fim do século XIX, em locais distintos, sob a direção de mestres responsáveis e segundo programas fixados pelo costume. A antiga Rwanda e a Etiópia formavam seus poetas de corte: invocariamos também as escolas dos Bardos da Irlanda medieval. Esses exemplos permanecem entretanto excepcionais: nosso mundo de hiperescolaridade não possui, além de suas escolas de música e de dança, ou seus cursos de declamação, qualquer ensinamento organizado de arte poética oral. O único tipo universal de aprendizagem é, portanto, aquele que, desenvolvendo-se com um ou vários artistas experientes, combina com a imitação destes modelos uma prática progressiva e crítica. Esse é o caso da maioria de nossos cantores, como era o dos *Guslar* iugoslavos, como o é ainda hoje na casta dos *griots*. Às vezes o aluno e o mestre pertencem à mesma família, e acontece que se constituem assim dinastias de cantores, como a dos Ryabinine, na região do lago Onega, de que os etnólogos russos puderam retratar a história e identificar as obras no espaço de um século e meio...¹⁸.

¹³ Alexandre 1976, p. 73; Okpewho, p. 35, 40.

¹⁴ Bowra 1978, p. 431; Finnegan 1976, p. 92, 97-8; Lord 1971, p. 17-20; Okpewho, p. 37; Burke, p. 104.

¹⁵ Niane 1979, p. 5-6; Clouzet 1975, p. 44.

¹⁶ Burke, p. 91-6, 103; Chadwick-Zhirmunsky, p. 218; Siefferd 1978 a, p. 21.

¹⁷ Vassal 1977, p. 97, 263, 308.

¹⁸ Finnegan 1976, p. 87, 1977, p. 189, e 1978, p. 290; Lord 1971, p. 21-9; Bowra 1978, p. 417.

O que têm de impreciso os métodos de aprendizagem atenua toda distinção clara entre o profissional "livre" em início de carreira e o amador experiente, como o são, nas aldeias calabresas ou gregas, as carpideiras requisitadas para cantar o lamento. Esta ambigüidade é sentida sobretudo em suas pesquisas, pelos folcloristas que trabalham no meio rural da Europa ou da América. Em busca de testemunhos autorizados, eles são geralmente obrigados a escolher entre pessoas de idade avançada, e estes, sobreviventes de uma cultura pré-moderna, há vários séculos afastada de suas fontes coletivas, fornecem, com um talento desigual, textos e melodias que eles confundem com seu próprio passado. Uma camponesa do Quebec, gravada por F. Brassard, que aos noventa e quatro anos cantava com a voz trêmula canções aprendidas há oitenta e sete anos, mostrando-se feliz, não fazia mais que contar sua vida¹⁹. Falar de amadorismo não teria nem mais nem menos sentido do que o propósito de todos aqueles dentre nós que cantam "para seu prazer". Somente difere de um a outro o lugar de enraizamento deste prazer.

Mas às vezes a "arte", ou o negócio que dela traz o nome, aí se coloca: "descobre-se" um cantor popular de talento, uma tradição ainda vigorosa e significativa. A exploração dessa descoberta, pelo disco ou qualquer outra tecnologia, instaura, a nível de mediatização, um profissionalismo secundário, e este, além do mercantilismo dos intermediários, às vezes gera uma nova forma de poesia, fonte de prazer coletivo. Certamente acontece que o cantor "rústico", gravado sem muito preparo, seja entregue ao grande público discófilo, como o foi, em 1970, por R. Abrahams, a cantora de baladas Granny Riddle, em Arkansas, testemunho do que apareceu como uma linguagem poética fascinante, mas definitivamente perdida. Em troca, quando R. Rinzler, por volta de 1960, descobria Caroline Doc Watson e a fazia, em companhia de sua família, gravar seus dois primeiros álbuns, inaugurava a era clássica do folk americano. Um pouco mais tarde, na Inglaterra, o trio *Young Generation* descobria a família Cooper; no Chile, Violeta Parra coletava nas montanhas os *cantos a lo divino* ou *a lo humano* dos *puetas* locais...²⁰

Nenhum dos tipos de intérpretes caracterizados aqui está aureolado de um traço opaco. As figuras medianas ou mistas não faltam,

e seu número cresce nas sociedades de tradições oscilantes²¹. No nosso mundo industrializado, as etapas ordinárias de uma carreira de cantor descrevem e colocam em perspectiva a série completa dessas possibilidades: do amadorismo espontâneo ao profissionalismo e ao recrutamento em uma instituição. O que foi originalmente um leque de formas sociais não é mais que um repertório de situações individuais sucessivas, voltadas para o estrelato final, cuja esperança as dinamiza. Os fundamentos antropológicos nem por isto mudaram.

Em contrapartida, nada autorizaria a ver, na existência de várias categorias de intérpretes, uma projeção da divisão do grupo humano em classes sociais antagônicas, ricos/pobres, dominantes/dominados, nobres/plebeus ou escravos²². Uma situação de fato desprovida de toda sanção habitual resulta às vezes (como na Europa dos séculos XVI e XVII, ou ontem ainda na América Latina) do modo de alfabetização: se a classe dominante monopoliza as técnicas da escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão, e os poetas orais passam, com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos.

A história da poesia oral através do mundo revela uma constante de uma outra ordem que, num regime arcaico do imaginário coletivo, pode se revestir de um forte valor ritual e social: a cegueira de muitos cantores. Os gregos das primeiras gerações da escrita, nos séculos V, IV, III, interpretavam o nome *Homero* como significando o "Cego". A tradição chinesa atribui em parte aos músicos cegos a difusão dos poemas recolhidos da antologia antiga do *Che-King*; a tradição japonesa atribui aos cantores cegos a difusão, desde o séc. XIII, da gesta dos Taïra; e pode-se duvidar de que se trate aí unicamente de uma visão mítica: no Japão, nunca faltaram recitadores cegos de epopéia, e em 1979, ainda, o professor T. Shimmura apresentou um deles em congresso de medievalistas²³.

A África tradicional cercava de um prestígio misterioso os griots cegos; hoje, segundo o que me dizia P. Alexandre em 1971, os aedos cegos, numerosos em Camarões, não menos do que os poetas leprosos ou atingidos por outras enfermidades, pagam o preço de carregar em seu corpo o privilégio quase sagrado de dominar a arte épica.

²¹ Finnegan 1977, p. 200.

²² Finnegan 1977, p. 195.

²³ Bowra 1978, p. 420-1; Guillermez, p. 8; Sieffert 1978 a, p. 21.

¹⁹ Brassard; Harcourt, p. 11.

²⁰ Finnegan 1977, p. 183-7; Vassal 1977, p. 66, 297; Clouzet 1975, p. 23-4.

Em novembro de 1980, conheci em Bamako um griot, célebre muito além de Mali pelo poder de sua voz e de sua memória, Bâ Ousmana: cego de nascença, possui dons sobrenaturais, e considera-se um inestimável privilégio poder assistir a uma de suas performances. Um de meus estudantes de Ghana, de etnia Dagar, me passou um depoimento circunstanciado sobre um cego ilustre de sua região natal, Zacharia, músico e cantor, detentor de um vasto repertório de canções de dança e improvisador de talento, poeta animador de encontros de bebedores de cerveja de milho, ainda tinindo de magias ancestrais... Conheci, em 1981, em Brazzaville, um jovem cantor-compositor analfabeto, Émile Ndembi, originário de uma aldeia do cerrado, cego desde a idade de dois anos e que tenta com energia e talento "acontecer" na cidade, vivendo sua cegueira como um desafio. Que antigos mitos ele interiorizava? À maneira, talvez, de um René de Buxeuil, na Paris de entre duas guerras...

Fatos semelhantes foram também reportados em sociedades tradicionais do Extremo Oriente: Javaneses ou Iacutos do século XIX, Aïno do XX... Nas sociedades que ignoram nossa noção de "deficiente", o indivíduo privado da vista permanece integrado ao grupo e nele ganha sua vida com a palavra. Mas, sob a necessidade sócio-econômica, se insinuam outros valores, mais ou menos percebidos, mesmo no Ocidente. A lenda que, no sul dos Estados Unidos, durante os anos vinte, cercou Blind Lemon Jefferson, um dos primeiros cantores de blues, depois, por volta de 1940-1950, o grande Doc Watson, Ray Charles, Stevie Wonder, provinha um pouco de sua cegueira... como na França de Luís XIV, aquela do ilustre Savoyard, "Orphée du Pont-Neuf"²⁴.

A Europa inteira, até o limiar da época contemporânea (se confiarmos nos seus clichês literários ou pictóricos), fervilha de cegos, errantes ou sedentários, cantores, atores, poetas de todo tipo. O próprio Milton, tendo perdido a visão, ditou *Paradise Lost* à sua filha: a maneira como ele o compunha, sem ajuda da escrita, fazia dele o mais genial de todos. As tradições populares ligavam à cegueira a idéia de uma vocação particular e de uma aptidão maravilhosa para difundir as obras da voz, seja propriamente de forma oral ou mediada, pela venda de impressos, os mais modestos, folhas volantes, livrinhos de

canções, romances de grande tiragem: assim era na maioria dos países celtas, germânicos, eslavos. Uma corporação patenteada reagrupou, no século XVIII, os cegos da Sicília, cantores de romances. Quando, na Inglaterra, por volta de 1820, P. Buchan partiu em busca de velhas baladas escocesas, foi um mendigo cego, James Rankin, que lhe forneceu a matéria da compilação publicada em 1828²⁵.

A Península Ibérica e, em seguida, a América Latina, mais do que outras parte do mundo ocidental, valorizaram esta misteriosa função do cego: o termo *ciego*, desde o século XIV, veio a designar em espanhol todo cantor popular, e a expressão *romances de ciegos*, até o fim do século XVIII, designou um gênero poético cujos difusores, quase sempre autores, foram na maioria cegos. Madri possuiu, por muito tempo, uma congregação de cantadores cegos, devotada à Virgem e, por volta de 1750, tão bem vista pelos poderes públicos, que vários tribunais a informavam sobre casos criminais, para que ela produzisse romances de sucesso. Até cerca de 1900, os cegos estavam protegidos por um monopólio da venda dos *pliegos sueltos*, folhetos, veículo de uma abundante literatura popular de destino oral. Por volta de 1925, a circulação dos automóveis havia eliminado das cidades a maioria dos vendedores ambulantes. E Caro Baroja assinala o último deles em Madri, em 1933²⁶.

A mesma evolução em Portugal. No sertão brasileiro, em compensação, o tempo dos cantores cegos está quase no fim. Durante dois ou três séculos, os cegos da feira haviam percorrido todas essas extensões, cantores, e depois vendedores de folhetos, desprezados pelos "verdadeiros" poetas e mais ou menos comparados a mendigos, entretanto, por vezes eles próprios poetas, como o cego Aderaldo Ferreira, morto em 1967, após ter, quatro anos antes, publicado suas memórias²⁷.

As sociedades ainda próximas das formas arcaicas do imaginário relacionam principalmente a imagem do cego à declamação da epopéia: confiando miticamente a detenção da Palavra Primordial àquele que é somente Voz. Cego e adivinho, Tirésias, Édipo, aquele sobre quem as divindades descarregam todo seu indubitável poder. Uma segunda visão arquetípica substitui a visão comum²⁸. Amputado

²⁴ Chadwick-Zhirmunsky, p. 228; Finnegan 1978, p. 463; Vassal 1977, p. 65; Collier, p. 46; Vernillat-Charpentreau, p. 223-4.

²⁵ Burke, p. 97-8; Bowra 1978, p. 440; Sargent-Kittredge, p. xxx.

²⁶ Caro Baroja, p. 19, 41-70, 180, 310-1.

²⁷ *Literatura*, p. 148; *Dicionário*, p. 11; Zumthor 1980b, p. 230-1.

²⁸ Durand, p. 101-303; Zumthor 1980 b, p. 239.

dos valores simbólicos e morais ligados ao olho, o cego é o velho rei Lear da lenda céltica, louco e cruel, ou, obscura transparência, o Vidente para além do corpo, o homem liberado da escrita para sempre.

A forma de atividade do intérprete, durante a performance, varia segundo o número daqueles que o assistem ou partilham de seu papel e a presença ou ausência de instrumentos musicais.

Primeiro caso: o intérprete recita ou canta sozinho na presença de um auditório: assim é com a maioria dos cantores profissionais, em todas as sociedades.

Segundo caso: dois intérpretes recitam ou cantam alternadamente, numa espécie de concurso ou debate. Todas as épocas e culturas nos fornecem exemplos disto, às vezes rigorosamente regulados, como entre os povos nórdicos, da Finlândia ao Ártico Canadense. No último século, o *Kalevala* foi cantado nas aldeias finlandesas por dois intérpretes sentados frente a frente, de mãos dadas e rivalizando em excelência. Mesma dramatização codificada nos desafios do Nordeste brasileiro, ou no dos gaúchos do Sul. Entre os Quirguizes do século XIX, na Galícia espanhola, ainda há uma dezena de anos, como entre os esquimós da Groenlândia hoje, os duelos cantados, às vezes em episódios, preenchem uma forte função de preservação social, servindo de descarga para as hostilidades das pessoas ou de grupos²⁹.

Terceiro caso: o canto ou a declamação de um solista são sustentados por um coro ou alternam com ele. Este tipo de performance, muito freqüente na África, encontrava-se em muitos dos gêneros afro-americanos no momento de sua primeira difusão. A ação do solista predomina geralmente sobre a do coro, em duração, em potência, em expressividade ou na seqüência de uma convenção, como nas "repetições do refrão" ou na recitação da *Qasida*, entre os beduínos do Sinai, onde o auditório repete em conjunto a última palavra de cada verso³⁰. Mas esta predominância é frágil. Basta que os coristas se engajem mais intensamente na performance para que sua parte tenda a eclipsar o solo.

Em caso extremo, o solo se funde, e tem-se o canto coral puro: quarto caso, de forte função social. Nenhuma parte se distingue realmente do conjunto. O intérprete é um grupo unânime. Pouco

importa o número de seus membros (no mínimo um duo) e a eventual divisão das tarefas entre eles. É a este tipo de execução que se deveu em parte o renascimento da arte européia da canção, desde o início dos anos trinta. Duetistas, como os Pills e Tabet, Gilles e Julien de minha adolescência, ou os *jazzmen* Charles e Johnny; grupos mais numerosos como os comediantes Routiers de Chancerel, antes os Frères Jeff, os Frères Jacques, os Trois Menestrels, os Quatre Barbus ou os Compagnons de la Chanson... Exemplos franceses, mas a França não é a única. Numa cidade afastada dos grandes circuitos, como o é Bangui, na África Central, contou-se, durante os anos setenta, uns vinte grupos mais ou menos efêmeros. Na América, como na Europa Ocidental e na URSS, foi originalmente pela ação de grupos que se deveu, entre 1930 e 1960, a redescoberta do canto folclórico e sua assimilação por uma música vocal nova, aspirando confusamente desempenhar sua plenitude coletiva na poesia da voz³¹.

As quatro modalidades de execução assim distinguidas se multiplicam na prática numa vintena de combinações, segundo o uso de instrumentos de música que elas comportam.

A ausência de acompanhamento musical caracteriza, na tradição ocidental moderna, as performances faladas, percebidas como nitidamente diferentes do canto. Não acontece o mesmo em outra parte, onde as oposições se atenuam. Quanto à performance cantada, admitida como tal, ela é ou não, em todas as culturas, acompanhada, em razão de escolhas visuais ou estéticas, tanto valorizando apenas a energia vocal, como destacando-a do concerto dos instrumentos.

Primeiro uso: ausência de qualquer instrumento — o que convém interpretar como uma maior valorização da potência e da harmonia próprias da voz.

Segundo uso: o cantor ele mesmo se acompanha, ao modo do griot senegalês com o alaúde, do poeta sudanês com a harpa, ou de nossos cançonetistas com o violão. A fisiologia torna impossível o recurso aos instrumentos de sopro; o acústico torna pouco desejável a percussão. O instrumento de cordas, o mais abstrato de todos, encontra-se assim privilegiado: lugar de concentração de uma carga simbólica; meio de reinserção da vocalidade humana entre os ritmos universais que a dominam³².

²⁹ Huizinga, p. 124; Anido, p. 152, 167-9; Finnegan 1977, p. 223; Fernandez, p. 464-5.

³⁰ Finnegan 1976, p. 228-9, 259-62; Collier, p. 40-2.

³¹ Lohisse, p. 95; Vernillat-Charpentreau, p. 123-4; Vassal 1977, p. 66, 152 e 1980, p. 61, 110, 123-5; Bahat, p. 300-1; Rytkeou, p. 14.

³² Camara, p. 108-10; Dampierre, p. 17; Finnegan 1976, p. 117; Anido, p. 158-9.

Terceiro uso: este papel complexo se desdobra, um músico acompanha o cantor, donde a possível reintegração de instrumentos de sopro e percussão. Prática universal, a mais comum talvez que registra a história da poesia oral: ela constituía na Europa medieval (a julgar pelas representações pictóricas) seu meio comum de difusão. Ela reina, ainda hoje, no flamenco, onde se estabelece, entre voz e violão, um diálogo de entonações e de timbres, que tende a ultrapassar de forma figurada os condicionamentos da linguagem³³.

Quarto uso: uma orquestra acompanha o recitador ou o cantor e ouço então dois ou mais músicos, e instrumentos de diversos tipos, tocando de modo contínuo ou episódico. É assim que funciona geralmente a poesia oral africana. A estrutura das velhas sociedades costumeiras projetava-se (como entre os Ewé do Togo) na instituição complexa de orquestras que destacavam os diversos elementos, representando miticamente a Palavra e a Energia: orquestra de aldeia, de bairro, de confraria, de comando guerreiro³⁴. Pelo desvio afro-americano nos chegou, a partir de 1930, com o jazz, depois o rock e o que se seguiu, esta necessidade da "orquestra". O cantor e "seu grupo" fotografados na capa do disco. Poeta policéfalo, cuja existência responde, certamente, a uma necessidade técnica e comercial, mas implica longínquos pressupostos e leva a cabo grandes conquistas para esta arte, retornando assim a alguma unanimidade irrefletida e violenta.

O quinto "uso", mais raro e mais complexo, resulta da combinação de vários outros: auxiliares ajudam o recitante ou cantor, alternadamente ou simultaneamente, instrumentistas, cantores, mímicos... A performance, totalmente teatralizada, diversifica-se em ação cosmogônica, em torno da figura central exemplar do principal porta-voz. Assim são os cantores épicos paharis do Nepal; do mesmo modo, em região tuciana no Alto-volta, a dança do *Do*; ou, mais perto de nós e de forma mais espetacular ainda, entre várias estrelas do nosso tempo, uma Diane Dufresne...

Não há performance sem ação memorial, e esta, perceptível em um só ou em vários níveis de formalização, pode ser automatizada e integrada ao sistema ou, em um caso particular, intencional: daí a oposição, que se pode fazer, entre o que é *mnemônico* ou *mnemotécnico* na poesia oral.

A relação que o intérprete estabelece com o poema que ele transmite manifesta-se, diversamente, segundo a forma de dramatização vocal e gestual. A leitura pública é sua forma elementar. Nós a praticamos geralmente sobre um estrado, diante de um microfone, ou sob os refletores, meios de denunciar o artifício. Outras culturas a distanciam menos do corpo. Mas sempre o papel da memória é aqui acessório. A voz pronuncia uma escrita e o que faz é projetar nela um reflexo de suas próprias virtudes. Todas as outras técnicas de performance se fundamentam, em princípio, na operação da *memória*, no sentido amplo que davam a este termo os retóricos de outrora.

A memória realmente, para as culturas de pura oralidade, constitui-se — no tempo e parcialmente no espaço — o único fator de coerência. À medida que se expande o uso do escrito, sua importância social decresce, assim como seu poder sobre os indivíduos — lentamente e não sem arrependimento. Nada a elimina jamais³⁵. A questão se coloca então menos sobre o seu poder do que sobre o seu funcionamento.

Três características da memória nisto parecem ser determinantes: sua seletividade, as tensões que ela gera, e sua globalidade. A primeira importa sobretudo em meio de cultura tradicional. Cada intérprete (a menos que ele não exerça funções rituais) possui seu próprio repertório, retirado do acervo memorial da comunidade e, freqüentemente, um pouco flutuante no curso dos anos. Os trabalhos de L. Lacourcière sobre as canções quebequenses revelam que não há dois repertórios idênticos e que, se, em média, uma testemunha conhece umas cinquenta canções, algumas oferecem até quinhentas. Nenhuma delas faz, em compensação, a triagem do autêntico e do pastiche, do antigo e do novo: tudo que ela sabe se apresenta no mesmo plano. Mas a seletividade joga também no seio da performance: texto, melodia e gesto adaptam-se a ela; donde as "variantes", sobre as quais voltarei no cap. XIV.

A ação memorial comporta incessantes tensões, corrente energética entre o pólo individual e o pólo coletivo do desejo de poesia: o apetite de um prazer pessoal, o gosto de uma beleza interfere nas motivações da performance por meio da convenção social, do rito, da moda, do contrato, da demanda do outro. Daí uma situação de

³³ Wurm, p. 73-7.

³⁴ Agblemagnon, p. 115-7.

³⁵ Ong 1967, p. 22-60; Finnegan 1977, p. 73-87; Yates, p. 42-113; Bowra 1978, p. 355; Tedlock 1977, p. 507; Fry, p. 45.

conflito virtual, enriquecedor para a comunidade: os etnólogos notaram freqüentemente que, nas culturas pré-industriais, basta um cantor mais dotado ou mais empreendedor que os outros para mudar subitamente uma tradição até então imutável. Com muito mais razão em nossa cultura, onde se esmaece a dimensão temporal.

No meio tecnológico, realmente, a fugacidade das tradições reduz a tensão memorial; mas, conduzindo-a nas proporções de nossas modas, ela a converteu em oposição dramática entre os valores de massa e os valores aos quais adere intimamente o intérprete. Este último, simples engrenagem da maquinaria destinada à produção e à difusão de mensagens poéticas, é submetido a fortes pressões, devidas às altas taxas de renovação desta indústria. Daí a necessidade de uma autodisciplina mais rigorosa que a imposta pelas sociedades arcaicas aos seus porta-vozes. O sistema pratica uma seleção impiedosa, da qual o único critério constante, denominado "talento", consiste na difícil adequação simultânea da oferta à demanda pública e privada, às contingências da programação e do *élan* pessoal³⁶.

A "globalidade" do funcionamento memorial constitui enfim um dos traços mais gerais da poesia oral. Aquilo que transmite a voz, à medida que se encadeiam as palavras, existe na memória do executante como um todo: perfil de zonas incertas, vibrações, uma mutação; não uma totalidade, mas uma intenção totalizante, desde já provida dos meios de se manifestar.

Nem a letra do texto, nem da melodia, importam absolutamente como tal. A "falha de memória", o "branco" em performance é mais episódio criador do que acidente: as culturas tradicionais, inventando o "estilo formular", tinham integrado essas incertezas da memória viva à sua arte poética. Mas, também, nossos cantores não encontraram seu próprio estilo formular, com apoio no jazz? Essas maneiras de dizer, em que o próprio é fazer predominar no intérprete a memorização e, sobre a memorização, o que eu chamaria a *relembração*: em oposição ao apelo puro e simples do já sabido, a re-criação de um saber, a todo instante questionado em seu detalhe, e onde cada performance instaura uma nova integridade.

Em termos de inspiração derrideana, P. Yaoundé, a propósito de Cheikh Hamidou Kane, evocava a operação simultânea de uma dupla palavra: a interior, pneumatólogica, e a manifestação, gramatoló-

gica, que a realiza. H. Oster, na sua pesquisa de 1960 sobre os *blues* da Louisiana, constatava que, no fim da performance, a maioria dos cantores conservava somente uma vaga idéia do que eles acabavam de fazer ouvir: o que a sua memória guardava referia-se mais às normas de um gênero do que a um texto³⁷.

Esses cantores, dir-se-ia, improvisavam. Mas o que é a improvisação? Em princípio, coincidência entre a produção e a transmissão de um texto: este, composto na performance, opõe-se àqueles compostos para ela. De fato, a improvisação não é jamais total; o texto, produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo pré-estabelecidas. Qual é, para o improvisador, o peso destas normas? Que limitação pode resultar delas?

As canções populares aragonesas, estudadas por J. W. Fernandez, ou as *chansons express*, em moda nos cabarés parisienses no início do século, têm a aparência de criações instantâneas: mas esta "poesia em movimento" que elas nos fazem perceber, esta operação na qual elas implicam o ouvinte, não reconduzem à manipulação de vozes reconhecidas, de uma linguagem comum, de uma tradição? O improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam as lembranças de outras performances, e freqüentemente, de fragmentos memorizados de escrita. Ou, se ele participa de uma tradição mais formalizada, constrói, como os cantores de *blues*, no mesmo momento, com elementos *standard*, textos sempre novos³⁸.

Mas o talento do executante não basta, dentro desses limites, para assegurar o sucesso da improvisação. Um acordo cultural, uma expectativa e uma predisposição do público, uma atitude coletiva para com a memória não são menos indispensáveis. Estas condições não estão reunidas, nem em todos os lugares e nem sempre. Daí a impressão, para os etnólogos, de que tal população é "mais dotada", "mais hábil" do que outra para a improvisação: os Quirguizes do século XIX ou, na África do Sul, os Xhosa que, por volta de 1970, já tinham feito um grande número de emissões pelo rádio. O acordo cultural e a expectativa tomam forma específica quando um gênero poético se define, em uma comunidade, pelo fato de que se improvisa: assim é o flamenco andaluz, na sua forma original, ou os múltiplos modelos populares de *versos do momento* brasileiros,

³⁶ Burgelin, p. 57-65.

³⁸ Ngal, p. 335-6; Oster, p. 268.

exatamente codificados e, com uma virtuosidade impressionante, os *desafios* de temas impostos pelo público, atento para impedir qualquer falseamento³⁹.

O batedor de um tambor, em uma aldeia africana, transmite as novidades cuja troca constitui os laços entre os indivíduos e entre os grupos. Mas esta função manifesta habilmente uma outra, mais profunda e menos diferenciada, que é a de proclamar a história, de reivindicar uma consciência e de suscitar a voz. É por isto que, durante o tempo que ele bate, um tabu o protege, personagem sagrada: os missionários do século XVI o perseguiam como feiticeiro. Os tupis do Brasil, segundo Soares de Souza, no fim do século XVI, se recusavam a comer um cativo que era bom cantor, quer dizer, portador de um discurso cujas motivações e normas pertencem a uma outra realidade, onde são abolidas as diferenças entre os homens⁴⁰. Os mitos relativos à presença do poeta oral em nosso meio, os modelos de comportamento que ele gera, atualizam uma situação arquetípica: alguns seres, no grupo social, receberam deles próprios missão de explicitar um saber, certamente comum, mas desativado e ineficaz. Vocalizado, segundo as normas costumeiras, pela boca escolhida, este saber opera triplamente: biológico e mental, ele desperta e fustiga uma energia; cultural, ele impõe um ritmo ao mundo bruto para se submeter a ele e servi-lo. Discursivo, ele se constitui em narrativa. Poderíamos sustentar que a poesia oral resulta de uma operação cumulativa no primeiro destes níveis e, pelo menos, num dos dois outros.

³⁹ Fernandez; Vernillat-Charpentreau, p. 99; Oster, p. 267.

³⁹ Chadwick-Zhirmunsky, p. 218, 228; Opland 1975, p. 187-188; Wurm, p. 72-4; *Literatura*, p. 16; Fonseca 1981, p. 23; *Dicionário*, p. 15, 17.

⁴⁰ Jahn 1961, p. 216-7; Clastres, p. 49-50.

13 O OUVINTE

Os papéis de participação. Adaptação do texto ao auditório e vice-versa. — A recepção do poema, ação criadora. — Meios e performance mediatizada: efeitos sobre o ouvinte. — Continuidades e mudança.

O ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. O ouvinte, como o leitor aferrado a um livro, desde que aceita o seu risco, se compromete a uma interpretação da qual nada garante a justeza. Mas, mais do que o do leitor, seu lugar é instável: narratário? Narrador? Sem cessar, as funções tendem a se intercambiar no seio dos costumes orais¹.

Gesto e voz do intérprete estimulam no ouvinte uma réplica da voz e do gesto, mimética e, devido a limitações convencionais, retardada ou reprimida. Alguns gêneros orais, em contrapartida, regularam-na, programando-a: formas de responso, de refrãos, e todas as danças, mesmo mudas, que ritimam o canto de um solista ou de um coro.

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias

¹ Charles 1977, p. 15-6, 33; Lyotard, p. 39-40; Jauss 1978, p. 243-62; Paulme.

configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. O sufismo árabe designava sem dúvida essa movência criadora quando empregava a palavra ambígua *samâ*, que uns traduzem por "audição de cantos místicos" e outros por "dança extática"².

Poderíamos, sem paradoxo, distinguir assim, na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de co-autor. Esse desdobramento pertence à natureza da comunicação interpessoal e, quaisquer que sejam suas modalidades no curso do tempo e através do espaço, seus efeitos variam pouco. Duas situações, no entanto bastante freqüentes, constituem exceções, mais aparentes que reais.

A primeira é o canto ou a recitação solitários. O intérprete não tem ouvinte além de si mesmo, pelo menos aparentemente. Não interessa qual gênero de poesia oral passa ocasionalmente por esse tipo de performance: cantar trabalhando, caminhando, ao volante do seu carro, cantar para seu prazer, contentando-se naturalmente. Entretanto, o ouvinte não está sempre aderido ou, para todos os efeitos, interiorizado? O rebanho escuta a voz de seu pastor, e talvez a reação dos animais não os transforme nos obscuros co-autores desta performance? O *jodel* do montanhês, no fundo do Valais ou do Wyoming, interpela as florestas, os montes, uma Natureza presente nesse sopro e que, nele, canta por sua vez...

A outra situação, menos nítida, só tem em comum com aquela a ausência do auditório diferenciado. Mas, comportando uma pluralidade de intérpretes, ela dissemina entre estes os papéis da recepção. No recital ou no canto integralmente corais, em que todos os indivíduos presentes no local da performance tomam parte da execução (como é prática corrente em muitas sociedades), intérpretes e ouvintes se confundem: entretanto, no seio da ação comum, as diversas instâncias funcionam distintamente: cantando com eles eu os ouço cantar, e o sentimento dessa comunidade confirma minha vontade de cantar, o que aumenta, para todos nós, a alegria do canto...

Ouvinte não é necessariamente destinatário: os cantos africanos de elogio do chefe lhe são destinados, mas o povo inteiro é receptor deles e, virtualmente, co-autor. A distinção se torna evidente quando o herói se canta a si mesmo³.

Esta é sempre uma situação extrema. De um ponto de vista mais geral, Houis esboçou recentemente, a propósito dos contadores africanos, uma tipologia dos "comportamentos de recepção", articulada naquela das "situações de comunicação", mais complexa. Identificando "recepção" e "situação de escuta", ele distinguia a "escuta para repetição" da "escuta muda". R. Finnegan, por sua vez, adotava uma perspectiva funcionalista, e opunha as performances onde o auditório se encontra "totalmente" implicado àquelas em que ele é mais espectador⁴. Combinarei os princípios dissimétricos destas análises, acrescentando uma questão numérica: o auditório conta com um ou vários indivíduos? Obteríamos, com isso, menos uma classificação dos gêneros performanciais que uma simples lista das possibilidades de realizações. Quando muito observaríamos que certas formas poéticas se realizam antes de uma maneira que de outra: assim, um canto revolucionário requer, em geral, uma implicação "total" dos numerosos ouvintes, numa "escuta para repetição" ...

Essas descrições escamoteiam o único problema: o da reciprocidade das relações que, na performance, se estabelecem entre o intérprete, o texto e o ouvinte, e provocam, em um jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os dois outros.

Seja lá o que diga o executante, mesmo que seja o autor do texto, não fala de si mesmo. O emprego do eu importa pouco. A função espetacular da performance torna bastante ambíguo esse pronome, porque se dilui, na consciência do ouvinte, seu valor referencial. Por isso mesmo, para aquele que fala ou canta, se resolve uma solidão e uma comunicação se instaura. Para o ouvinte, a voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de alguém. Em suas harmonias ressoa, mesmo muito fragilmente, o eco de um alhures. As sociedades tradicionais distinguem nitidamente a operação do intérprete e a de uma linguagem autorizada, transmitida impessoalmente, à qual ele só faz emprestar seu talento: o auditório o julga em conseqüência

² Rouget, p. 350-3.

³ Finnegan 1976, p. 116, 139.

⁴ Houis, p. 9-15; Finnegan 1977, p. 217-30.

e aceita ou recusa definitivamente as inovações individuais⁵. Nas sociedades da moda não funcionam de maneira radicalmente diferente: o ouvinte espera do intérprete um certo discurso, uma linguagem da qual ele conheça as regras, livre de todo domínio particular exclusivo. O que é dito ou cantado não pode ser autobiográfico: falta-lhe a assinatura que o autenticaria. Não se assina nada de viva voz.

Essa *despersonalização* da palavra permite àquele que a escuta tomá-la mais facilmente a seu proveito; identificar o que o emociona com o que lhe é dito. Entretanto, nada é mais enganoso (tratando-se de sociedades arcaicas) que a idéia preconcebida segundo a qual, na boca de um contador, ou de um cantor, fala a voz da comunidade, se exprime a consciência de um povo. Como nossos escritores letrados, o poeta oral se engaja no jogo de poderes, que ele assume ou recusa — jamais neutro: do mesmo modo que nunca o é a tradição ou a moda de onde ele provém. Se ele fala por outros, é somente naquilo que, do seu discurso, nunca completamente apropriável (ao contrário da escrita), permanece constantemente disponível a outras vozes, que ressoam na sua.

Durante a performance, diversos índices de linguagem, rítmicos ou gestuais, assinalam essas interações e, às vezes, ao manifestá-los, os amplificam.

Alguns dentre eles, na condução dramática da performance, têm por função aparente a manutenção do contato e da atenção dos ouvintes. Assim, na África, o intérprete pode introduzir, em seu texto ou em sua gesticulação, um detalhe familiar, apto a criar uma convivência; ou então manejar um objeto emblemático que o aproxime do público espectador: procedimentos correntes nas sociedades tradicionais e que reabilitamos nas nossas. Ou ainda, o intérprete interpela seu auditório, às vezes integrando, ao ritmo do poema, as palavras de encorajamento ou de aproximação que lhe dirige⁶.

Inversamente, o auditório intervém, com o risco de perturbar o desenvolvimento do discurso ou do canto. Os Manobo animam com seus gritos ou batidas de pés o recitador do Ulahingan. Entre os Mossi, do Alto-Volta, um diálogo se engaja e pontua a narrativa. "Sigam-me?", pede o orador. "Certo", responde o auditório ou, me-

nos laconicamente: "Sim, mestre." Os ouvintes de uma epopéia africana, conscientes de manter a tradição, e assumindo o papel de responsáveis pelo bem cultural comum, controlam o cantor, chamando-o à ordem. Se ele se extravia ou deixa divagar bastante sua fantasia, exigem que volte atrás, quando passa muito depressa sobre um episódio julgado importante⁷.

Em meio ao universo teatralizado a que pertencem um e outro por um tempo, o ouvinte reage à ação do intérprete como "amador esclarecido", ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente. As sociedades modernas, onde são mantidas vivas, mesmo isoladamente, velhas tradições de oralidade, conservaram intacta a prática dessas interferências: das populares cantorias brasileiras ao sutil *rakugo* japonês. Alhures, sob o império da escrita e de nossas tecnologias, a falta de hábito da voz e a imposição de convenções hereditárias não reprimiram inteiramente suas manifestações; entre os jovens, na presença de seus ídolos, elas explodem abertamente, paixão, voz e gesto.

As peripécias do drama a três que se encena assim entre o intérprete, o ouvinte e o texto, podem influir de várias maneiras nas relações mútuas dos dois últimos, adaptando-se o texto, em alguma medida, à qualidade do ouvinte.

Nas sociedades tradicionais, isso ocorre às vezes em virtude de uma programação prevista: certo canto africano não é dito, acompanhado, nem dançado, da mesma maneira entre os homens ou entre as mulheres; entre os iniciados ou entre os leigos. Os mitos dos aborígenes australianos tornam-se o objeto dos cantos diferenciados de acordo com os clãs. De modo menos exclusivo, os *guslar* iuguslavos cantavam de preferência suas epopéias nas tavernas, onde o auditório é composto somente por homens, portanto, por conhecedores...

Subsistem entre nós vestígios dessas velhas práticas: nós as vivemos como respostas a uma demanda; elas se integram ao projeto estético (ou, tratando-se das mídias, comercial) que determina sua colocação formal. Tal estilo se dirige a uma classe de idade ou a um grupo social mais que a outros. Quando, no início dos anos sessenta, as senhoras Françoise Hardy e Sheila se encharcaram de perfume em função de jovens bem-educados, o rock pauleira original ficou, até o *revival* de 1973-1974, reservado aos adolescentes dos subúr-

⁵ Burke, p. 112; Charles 1977, p. 38; Finnegan 1977, p. 205-6.

⁶ Okpewho, p. 231-2; 236.

⁷ Maquiso, p. 42; Okpewho, p. 194-201; Barre-Toelken, p. 224-5.

bios pobres. Nas nações tomadas por um regime autoritário, como a Espanha do franquismo, ocorreu que um tom ou um estilo novo de poesia oral se implantou primeiro no meio universitário, onde permaneceu, exclusivamente, por muito tempo, consentido⁸.

A adaptação do texto ao ouvinte se produz, mais facilmente, no curso da performance. O intérprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado... ainda que os costumes reinantes lhe favoreçam de modo desigual as alterações⁹. Os cantores épicos, observados por volta de 1860 na Ásia central por V. Radlov, ajustavam suas narrativas aos sucessivos humores do auditório: as circunstâncias os levavam a recompor o conjunto de um poema, acrescentando, cortando, transformando com suprema maestria. Os narradores africanos se comportam do mesmo modo; os guslar sérvios ou bósnios de Parry e Lord, quando cantavam nas aldeias da montanha, no meio de um incessante vai-e-vem de curiosos, submetiam seu texto a esse ruído, cortando, duplicando, transformando segundo a necessidade da hora e do lugar.

As regras que regem certos gêneros orais programam essa mobilidade do texto: elas prevêm efetivamente partes que exigem uma intervenção ativa dos ouvintes. As tradições africanas oferecem vários exemplos disto, através do que distinguiríamos graus de integração do público. A recitação do *Mwindo* congolês se acompanha de um cantarolar dos jovens assentados em volta do intérprete, cujo tambor regula o ritmo. Nas performances alternadas dos Ijo nigerianos, o auditório inteiro canta em coro um refrão fixo, respondendo às variações do solista¹⁰.

A maior parte dessas técnicas se encontram em outros lugares, ou em outros tempos; não é uma variante delas o misterioso refrão anotado nos manuscritos de algumas de nossas mais velhas canções de gesta medievais? Eu mesmo ouvi, em 1969, no bazar de Rawalpindi, um grupo de homens escandir, em breves vociferações, o canto de um cego que eles rodeavam em círculo e escutavam com sofreguidão. AOI de nossa *Chanson de Roland!* Entre os maias de Yucatan, a performance de um contador comporta um papel intermediário

entre os de executante e de receptor: o “ponto”¹¹, em geral, a própria pessoa que pediu para ouvir o conto e que constitui um elo vivo, privilegiado, por onde circula a vida, entre o que é dito e o que é ouvido¹².

O ouvinte contribui, portanto, com a produção da obra na performance. Ele é ouvinte-autor, a menos que o executante não seja autor. Daí a especificidade do fenômeno da recepção na poesia oral.

A performance *configura* uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência. Enquanto ela dura, suspende a ação do julgamento. O texto que se propõe, no ponto de convergência dos elementos desse espetáculo vivido, não provoca a interpretação. A voz que o pronuncia não se projeta nele (como o faria a fala na escrita): ela se faz, no texto e com o texto, toda-presente; entretanto, não mais que a voz, ele não se fecha. Até ser colocado por escrito, ou seja, ser exposto à morte, se recusa à exegese. Seu sentido não é tal que uma hermenêutica “literária” possa servir para explicitá-lo, porque, essencialmente e na acepção mais ampla do termo, ele é político. Proclama a existência do grupo social, reivindica para este (sem lhe pedir sua opinião) o direito de falar, o direito de viver. O que ali se investe, mais que pretextos temáticos, é uma vontade indiscreta, um grito para o outro, um desejo de suprir sua expectativa desde já indulgente mas que quer ser exigida: assim talvez se desatará o laço, se acalmará a ameaça, surgirão forças escondidas.

Portanto, o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, ou até com as próprias palavras. Para além das negatividades próprias a todo uso estético da linguagem, para além da indiferença radical da poesia enquanto tal, a performance unifica e une. Essa é sua função permanente. Um contador maia pedia com impaciência a D. Tedlock, que lhe parecia pouco ter a ver com ele: “o que eu lhe conto, você vê, ou só faz escrever?” Não poderia tê-lo dito melhor!¹³

É ao nível do ouvinte e da recepção que se manifesta a verdadeira dimensão histórica da poesia oral. A sua existência, de qualquer forma, constitui, num sentido amplo, um elemento indispensável da sociabilidade humana, um fator essencial da coesão dos grupos. Sa-

⁸ Agblemagnon, p. 118; Eno Belinga 1978, p. 87; Derive, p. 70; Finnegan 1977, p. 233-4, e 1978, p. 320; Lord 1971, p. 14; Hoffmann-Leduc, p. 42-3; Wurm, p. 56-7.

⁹ Finnegan 1977, p. 54-5, 192; Okpewho, p. 71; Lord 1971, p. 16-7.

¹⁰ Okpewho, p. 63; Laya, p. 178.

¹¹ Tedlock 1977, p. 516.

¹² Tedlock 1977, p. 515.

¹³ Vassal 1977, p. 105-6, 138, 148; Clouzet 1975, p. 39.

bemos como, a despeito da flagrante agressão cultural de que foram vítimas, a despeito da destruição sistemática dos velhos quadros tribais, os negros da América conseguiram, pelo canto, manter entre eles uma consciência coletiva.

A mesma reação vital associa — na fragmentação indiferente de nossa sociedade — o canto a todos os esforços a favor de comunidades ameaçadas ou que se procuram: nas ruas ou nos bistrôs dos bairros pobres de nossas megalópoles, no Larzac, ou com os grevistas de Markolsheim. Daí a criação sempre recomeçada de grupos (alguns bem modestos) de músicos e cantores, se adiantando aos que a esperam, anônimos, às vezes sem o saber: O “Folk da rua das rendas” de Jean Dentinger, na Alta Alsácia, e tantos outros. Daí a contínua composição de canções, das quais somente algumas acabarão por emergir ao horizonte da poesia universal — mas onde os homens terão aprendido os rudimentos da linguagem de seus achados: *chant des Partisans* da Segunda Guerra Mundial; ou a balada de Farabundo Marti para os milicianos da FMLN de El Salvador.

Implicada, por seus ritmos, nas pulsações do corpo e na palpitação da vida, a poesia oral domina essas manifestações e as submete à sua ordem. Dessa tensão interna, dessa quase contradição inicial, resulta uma energia da qual ela tira seu formidável poder unificador. Ela não difere absolutamente, por natureza, de qualquer outra comunicação oral: mas, em termos de capacidade, ela continua incomparável. Nas sociedades arcaicas, através dos ouvintes que a recebem e sobre os quais ela age, são os mortos que ela visa, como destinatários últimos: fundadores e fiadores, fora de vicissitudes. Nós laicizamos tudo isto, perdemos o sentimento das analogias. Entretanto, as energias elementares da obra poética oral funcionam sempre na base desta arte, a despeito das distorções históricas, das mistificações culturais e da esclerose parcial das aparências. O que se passa entre nós há uma vintena de anos, prova que, no fundo, nada se rompeu verdadeiramente: talvez tenhamos permitido uma continuidade, inscrita na rede de nossas línguas e na economia de nossos poderes corporais, após o reinado dos escribas e dos farmacêuticos, ao cultivar desde então o grande retorno espiralóide à ousadia do que fomos.

O uso dos mediatos mascara, do lado dos ouvintes, esta continuidade — menos, entretanto, do que aparece ao olhar crítico. Para as mas-

sas pouco conscientes de modelos históricos, a mídia impôs sua onipresença à voz; por isso, ela levou a sensibilidade poética comum a um estado próximo àquele dos nossos ancestrais pré-gutenbergianos!

É surpreendente que ninguém, que eu saiba, tenha pensado ainda em utilizar o telefone para a transmissão de poesia. Impondo efetivamente, ao indivíduo entrincheirado na sua própria existência, a voz de um outro (por sua vez corpo e palavra), o telefone veicula uma carga erótica, latente ou manifesta, fonte de uma energia de linguagem comparável de longe àquela que, em outros lugares, se liga à encantação do xamã, ao canto do feiticeiro ou ao do amante. Daí as defesas de alguns: “Não gosto de telefonar”; ou a repugnância que causa a outros a secretária eletrônica... Mas talvez a primeira finalidade do telefone baste para fazê-lo inexplorável poeticamente: feito para a conversação e a troca mais que para a afirmação comum, ele não comporta o ouvinte, no sentido em que compreendo esse termo, mas o *interlocutor*, o que embaralha a distribuição dos papéis!

Como o telefone, em menor escala, o microfone aumenta o espaço vocal e reduz as distâncias auditivas. Mantendo a visão e a presença física do corpo, beneficia tecnicamente a performance, sem modificar nenhum dos seus elementos essenciais. Por isso, o sucesso universal desse instrumento, tornado (desde que, em 1937, Jean Sablon, cantor de voz frágil, o tomou emprestado aos oradores políticos) o meio quase obrigatório de toda transmissão poética vocal. Graças ao microfone, completado pelo amplificador (ou pelos microfones de contato afixados no instrumento), palavra e música tornam-se verdadeiramente públicas. A esta *publicidade*, o comércio, assim como os artistas, devem seus lucros. O auditório e seu espaço aumentam, até limites acústicos empurrados para longas distâncias, mesmo em detrimento (em algumas circunstâncias) da visão direta.

Em conseqüência, a possibilidade de aglomerar multidões; ao mesmo tempo, de estender a potência e a autoridade do intérprete, e de permitir sua audição a um tal número de indivíduos que qualquer relação pessoal entre eles é suspensa. Uma paixão coletiva a substitui, culminando na admiração do herói. Desde os anos quarenta, se improvisaram assim os *hootenannies* americanos, que se alojaram em Paris, no Centro do Boulevard Raspail, entre 1964 e 1967. O som folk de um Guthrie e de um Seeger ali triunfou, antes da grande onda dos festivais de rock, que Johnny Halliday inaugurou na França em fevereiro de 1961; festival da canção de protesto em

Cuba, em 1967, da nova canção chilena, em Santiago, em 1969; vinte mil, cinqüenta mil, até cento e cinqüenta mil ouvintes!¹⁴

Desde Juan-les-Pins, em agosto de 1961, o uso do microfone, com Vince Taylor, tornou-se uma arte, o próprio instrumento assume uma função quase sagrada, no seio de um ritual que exorciza as violências recalcadas, coroado pela depredação dos recintos, universal destruição simbólica. Mas esses furores tiveram um tempo muito breve... embora a moda dos festivais perdure: festivais promovidos a instituição. O *Newport folk festival*, que foi nos seus primórdios um sucesso financeiro, mas também revelou Joan Baez e Bob Dylan, manteve, de 1959 a 1970, tumultuadamente, a primazia. Na França, durante os anos que seguiram 1968, os festivais de rock tornados periódicos, malgrado a desconfiança das autoridades, tomaram a aparência de uma liturgia, cuja fé os praticantes perderam pouco a pouco. Entretanto, o potencial técnico e humano dessas concentrações de ouvintes permanece intocado. De tempos em tempos, ele se manifesta em grandes festas, onde o fervor coletivo triunfa em explosão de alegria, como em torno de Alan Stivell e de seu grupo bretão, no Olympia, em 1972; como em 1974, no Larzac¹⁵.

Disco, gravador, cassete ou rádio, os meios auditivos tendem a eliminar, com a visão, a dimensão coletiva da recepção. Em contrapartida, eles atingem individualmente um número ilimitado de ouvintes. É a seu uso que se deve, principalmente, a difusão das músicas afro-americanas — portanto, em parte, a “revolução cultural” que a acompanha! Segundo Collier, só no ano de 1914 (antes mesmo que fosse gravado o primeiro disco de jazz), vendeu-se nos Estados Unidos vinte e sete milhões de setenta e oito peças; em 1921, cem milhões...¹⁶.

Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete. Certamente, o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte. Entretanto, exposto unicamente à sua voz, ele não recebe nenhum outro convite a participar. Sem dúvida, recria em imaginação (esforço para dominar esse universo puramente sonoro) os elementos ausentes da performance. A imagem suscitada, porém, só pode lhe

ser intimamente pessoal. A performance lhe é interiorizada. Apesar do uso constante que deles se faz em grupo (especialmente tendo em vista a dança), esses meios se prestam melhor à audição solitária e, quando for o caso, crítica.

É necessário ainda distinguir entre eles. Disco, gravador, cassete, deixam ao ouvinte uma grande liberdade de escolha: o fabricante de um disco me impõe sua escolha das dez ou doze canções que ele gravou sobre a mesma matriz; mas, geralmente, somente eu decido ouvir esse disco, depois outro, quero dizer, modificar meu programa ao longo da execução. O gravador ou o cassete, à mão de cada pessoa e de fácil manuseio, me libera desta última servidão: eu gravo de acordo com meu gosto.

O rádio, pelo contrário, desenvolve um discurso contínuo, inteiramente programado por outros: a mesma liberdade negativa só me é dada nas prateleiras de um supermercado. Aceitar, mudar de canal, ou apertar o stop. A relativa passividade requerida de mim me dispõe a acreditar que o que recebo é o mesmo que espero. Ilusória interioridade que, sem dúvida, garantiu por vinte anos o sucesso na França da emissão do *Salut les copains*, seguida durante algumas estações por uma geração unânime de adolescentes, que graças a ela logo foi recuperada pela ordem reinante. Escutado no transistor, o rádio acusa seus efeitos atomizantes: leve, móbil e barato, o aparelho individualiza mais ainda a performance, sem necessariamente a aprofundar, presta-se aos longos períodos de solidão, sem penetrá-la verdadeiramente: até os mais longínquos campos do terceiro mundo, é hoje um espetáculo familiar o camponês curvado sobre sua plantação, o transistor ao alcance do braço, mas cuja voz é coberta pelo barulho da ferramenta. Com os escutadores, ocorre o seguinte: cortados todos os laços sociais, o ouvinte intoxicado ziguezagueia entre nós, os olhos vazios. Interiorização total — em que loucura?

Apesar das distorções que impõe ao funcionamento da oralidade, o rádio está definitivamente implantado nos países “em desenvolvimento” que, muitas vezes, não têm ainda pleno acesso à televisão. Adaptado à demanda de populações pouco alfabetizadas, ele está em vias de substituir os cantores tradicionais, quase todos envelhecidos, embora altere pouco a forma externa da poesia oral que eles nos transmitem. Daí, inevitavelmente, uma exploração folclorista: o rádio das Ilhas Salomão dedica aos cantos e narrativas indígenas um quarto de hora de transmissão por semana! As estações do nordeste brasileiro dão lugar aos cantores das cantorias. A Rádio Yaoundé

¹⁴ Hoffmann-Leduc, p. 39-41, 174; Rouget, p. 408; Vassal 1977, p. 148-50, 175-6, e 1980, p. 110.

¹⁵ Collier, p. 82, 88-9.

¹⁶ Finnegan 1977, p. 155-8.

difunde *mvets*; A Rádio Dakar, o *Soundiata*; a Rádio Mogadiscio, os bardos somálios. A importância relativa do movimento, na África pelo menos, indicaria a emergência de formas novas de poesia onde a presença, reduzida a seus elementos sonoros, suspensa pela mediação mecânica, se restabeleceria em outro nível¹⁷? Os partidos políticos africanos descobriram a eficácia, em países sem imprensa, de uma propaganda moldada nas formas do canto hereditário e transmitida pelo transistor.

Devolvendo a imagem de uma presença, os meios audiovisuais ameaçam menos seu usuário desse fechamento simbólico. O universo que eles propõem possui a aparência da integridade e da verdade; ele provoca um deslocamento potencialmente desalienador.

No cinema, a escuridão da sala influi duplamente sobre os espectadores-ouvintes de um filme. Ela os submete aparentemente à sua solidão; entretanto, eles se sabem confusamente juntos — o bastante para que, por vezes, se esboce uma reação comum. A imagem projetada, concentrando sua luz, suas cores, entre nossas sombras, mostra-se diferente, vinda de fora, brotada de alguma fenda aberta no muro de nosso mundo. Isto se dirige a mim. Eu vejo e escuto. Mas as sonoridades me abrem um campo mais largo que a vista. O jogo dos sons *in* e *off* engendra uma diegese auditiva cuja visão não é mais do que o suporte. Pela abertura da tela, *voyeur* de objetos e de ações em “tamanho natural”, meu olho somente percebe um corte do real, emoldurado pela sombra. Mas o quadro não encerra o que capta o ouvido. Parece que foi reconstituída a situação de performance direta.

Sabemos que essa aparência é mentirosa. No entanto, desde a origem, um elo estreito liga ao cinema sonoro as formas diversas de arte vocal, em particular a canção. Desde a época do cinema mudo, muitos filmes são ilustrados de *pots-pourris* de canções da moda, acompanhadas ao piano: do *Jazz Singer*, com Al Johnson, em 1927, primeiro “falado” comercializado, até *Honeysuckle Rose*, de Jerry Schatzberg, apresentado em Cannes em 1981, a cadeia não se interrompe. Uma circulação vital passa de um a outro dos registros. A voz áspera de Marlene Dietrich, a Lola de *O anjo azul* de 1929, marcou uma tradição sempre viva. Há poucos autores de canção entre nós que não tenham composto para o cinema, ou desejado fazê-lo¹⁸. O

disco, o rádio, mesmo a TV, são instrumentos de difusão; o filme é uma *forma*. A canção, porém, muitas vezes se emancipa do cenário ao qual ela foi destinada e, lançada por si, assume uma carreira autônoma. Inversamente, canções de sucesso suscitaram, em várias reprises, sob o mesmo título, uma obra cinematográfica: *Ramona*, de 1936; *Rio bravo*, de Howard Hawk, em 1959; ou, exemplo máximo, *Lily Marlène*, fonte e motivo de pelo menos quatro filmes. Depois de ter visto, em 1940, em Nova Iorque, o filme tirado de *Vinhas da Ira*, que o entusiasmou, Woody Guthrie compôs uma das suas melhores baladas, *Tom Joad*.

A televisão abre um diálogo sem respostas: privado, íntimo, mas abolindo a aparente distância em que se mantém o livro. Ilusória conversação. Porém, para que reagir? Esta voz traz uma fala diferida. É ainda uma voz? A zona de silêncio, que a cerca e a faz ser o que é, se restringe até desaparecer. Sobre o fundo de um discurso contínuo se esboçam efeitos comunicativos efêmeros, apenas positivos. Mesmo quando, porventura, a emissão acontece diretamente e não é arquivada, a voz garante um espaço planetário, mas perde toda dimensão temporal: falacioso retorno à situação de oralidade primária.

O aparelho-intérprete, seja dissimulado na forma de um baú fechado ou colocado no centro da sala de visitas, se impõe, intruso, com servilismo ou má consciência. Mesmo apagado, ele permanece presente, significando simbolicamente a tecnicidade da qual ele é fruto, e a espécie de socialização que a tornou possível. Jamais o televisor se reduz apenas à sua função instrumental. Usá-lo implica a aceitação da linguagem que ele sustenta (ou do conteúdo desta linguagem) e da tipologia dos gêneros de discurso que ele propõe. Ora, entre esses gêneros, um dos mais bem constituídos é a canção, integrada ou não a um espetáculo de variedades. Daí a função essencial que assume a televisão na manutenção de uma poesia oral em nosso fim de século: mais que o filme, onde a performance tende a se diluir numa ficção narrativa; muito mais que o disco, que deixa olho fora do circuito¹⁹.

O que está em causa é a relação entre realidade e consciência. O uso da mídia modificou-a? Ou será esta relação, modificada, que tem tornado possível a mídia? No âmbito de limites tecnicamente (parece) imutáveis, as modalidades de recepção podem diferir muito,

¹⁷ Cazeneuve, p. 110; Vernillat-Charpentreau, p. 63-4; Vassal 1977, p. 107.

¹⁸ Berger, p. 107-15.

¹⁹ Corbeau, p. 335.

segundo a natureza do meio cultural. O ouvinte que a mídia atinge é um ser singular e histórico; as técnicas de convencimento que lhe são aplicadas, ele as percebe através de sua história, é em virtude dela que ele reage²⁰.

A verdade é que entre o ouvinte e o que ele escuta se interpõe o programador: novo personagem no cenário da performance, agente comercial que só conhece sua clientela por cortes sociológicos e estudos de mercado. Têm sido denunciadas freqüentemente as consequências de um tal sistema, funcionando unicamente em proveito das estrelas²¹. Entretanto, a passividade que se atribui ao público teledevorador se deve menos à mídia que a causas sociais: ausência de educação apropriada; critérios de rentabilidade (comerciais ou ideológicos) introduzidos na programação. Ao ouvinte é retirada toda possibilidade de participar de sua "criação", reagindo sobre a obra que lhe é transmitida. Várias tentativas, até agora marginais, provam, no entanto, a existência desta possibilidade²².

A poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele. A passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável. Em 1980, no Alto-Volta, soube que as emissões radiofônicas de griots na selva tinham tido apenas uma pequena audiência. Faltava a sensualidade de uma presença. W. Ong fez no Senegal uma experiência parecida⁴. Uma sociedade relativamente homogênea interioriza esse efeito de mutação, sem perder a consciência dele. Voltando da África, solicitei a Jean e a Brigitte Massin seu testemunho de musicólogos: em que diferem, para eles, o disco e o concerto ao vivo? Ao primeiro, reconheceram uma perfeição técnica hoje quase absoluta, ainda com o proveito de uma escuta solitária, mais íntima. Mas o segundo, impondo e particularizando sua dimensão espacial, mobiliza mais completamente a atenção e, por causa da unicidade da performance, valoriza, na audição, os elementos de invenção pessoal.

Os meios audiovisuais restituem ao olho sua função. Porém, o que, no capítulo XI, chamei de *tatilidade*, se perde... a despeito dos truques inventados outrora por Griffith e Abel Gance, grandes planos e olhos nos olhos. O olhar que lanço à tela, mais abstrato e desprovido de

erotismo, não pode ser o mesmo com que acaricio as coisas. Daí, talvez, a tentação dos programadores de exibir na tela os sinais externos de uma exaltação do corpo, incitação a um narcisismo de banheiro.

É assim que, na performance mediatizada, a participação propriamente dita — identificação coletiva com a mensagem recebida, ou com seu emissor — tende a dar lugar a uma identificação solitária com o modelo proposto... deixa que, conseqüentemente, como se constata entre nossos jovens, essas solidões se conjuguem massivamente. O Modelo é o *savoir-faire* ou o comportamento de um Herói. O estrelismo constitui, em nosso mundo, um fator indispensável ao funcionamento da mídia... como o "heroísmo" o era na antiga epopéia. Mas, como sabemos, o herói típico de nossa cultura de massa é o cantor: nada pode ainda abolir a magia da voz²³.

Filme e TV se expõem a um olho onipresente e implacável. Sua tecnologia tende a acusar imperfeições que a performance direta esconde. Chegamos a dissociar dela o registro do vocal e do gestual: em *play-back*, o cantor ou o ator abre a boca diante da câmera, mas o que ouvimos é um disco... De resto, nós o sabemos, certamente não é sempre que alcançamos a perfeição do produto. Integrada, no entanto, ao próprio projeto da mídia, ela orienta as pesquisas técnicas e os investimentos financeiros que o produto exige. Não há dúvida de que isto é (obscura e eficazmente) percebido pelos usuários. Está aí, parece-me, uma das causas da fascinação exercida pela televisão sobre as crianças, e da sua intrusão no seu universo fantasmático. O bebê, sobre os joelhos de sua mãe, se desvia dela para olhar o aparelho, mesmo apagado. Recorro aqui às belas páginas de R. Berger, evocando o novo nascimento, tão traumatizante quanto o primeiro, que é para o pequeno homem sua súbita imersão no televisivo²⁴.

Sentado numa poltrona de cinema ou diante de sua tela, o ouvinte-espectador consome imagens e sons. Necessariamente, ele faz disto alguma coisa. Se o mundo onde ele existe lhe oferece vazios onde colocá-los, sem dúvida ele fará deles objetos, à maneira dos velhos "patientadores" do Quebec. Mas não há mais lugar hoje para objetos. Imagens e sons caem, aparentemente inúteis, no contexto micro-sociológico de cada um, escoam nas matrizes do imaginário, servindo à bricolagem de uma mitologia da ordem do dia²⁵.

²⁰ Bertin; R. Cannavo no Le Matin de 6 de abril de 1981.

²¹ Cazeneuve, p. 60-3, 218-9; Berger, p. 18.

²² Ong 1979, p. 6.

²³ Burgelin, p. 134-47, 152-3; Cazeneuve, p. 91-6.

²⁴ Berger, p. 44-50.

²⁵ Certeau, p. 11; Corbeau, p. 333-4.

Tudo tornou-se espetáculo — “ao vivo”. A atualidade recoloca o Tempo Primordial; o Atual, o original. Nós não temos, para sobreviver, menos necessidade dos mitos que nossos ancestrais, prostrados como os homens de Platão na sua caverna. Formas vindas de fora se projetam sobre a parede. Certamente, nós não confundimos totalmente o real exterior com estas sombras. Simplesmente, preferimos as sombras. Entretanto, ocorre que a imagem bate tão forte que é preciso se levantar e ir ver. Uma mensagem se esboça lá fora. Ali, fulgura a voz de um poeta²⁶.

14 DURAÇÃO E MEMÓRIA

A falsa reiterabilidade. Os dois tempos da poesia oral. — A dimensão geográfica. — Migrações e tradições. “Movência” e “estados latentes”. Variantes. Retornos e identidade.

A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade. Uma *reprise* é sempre possível; de fato, é excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. Da primeira à segunda, ou à terceira escrita de um disco, as alterações são mínimas: algumas (disposições psíquicas do ouvinte, circunstâncias) afetariam do mesmo modo as leituras sucessivas de um livro; outras são específicas, como as condições acústicas. Na série das declamações de uma epopéia, ao contrário, as modificações chegam, às vezes, a apagar a identidade de uma obra.

De qualquer maneira, a *falsa reiterabilidade* constitui o traço principal da poesia oral, fundamentando seu modo de existir fora da performance, determinando sua conservação. Esta pode resultar de duas práticas diferentes, contraditórias, ainda que geralmente cumulativas em nossos dias:

— *colocar em arquivo*, por escrito ou gravação eletrônica — o que permite fixar toda a obra ou parte dos seus elementos: verbais, sonoros, e mesmo visuais, se se trata de um filme ou vídeo;

— *guardar na memória* direta ou, por mediações diversas, indireta, como aquela que, passando pela escrita, exige uma interiorização do texto.

²⁶ Berger, p. 52-5, 64; Cazeneuve, p. 100-3.

O arquivamento pára a corrente da oralidade, estanca-a ao nível de *uma* performance. Esta, estabilizada, perde aquilo que faz o movimento vital, mas conserva ao menos sua aptidão para suscitar outras performances. Eu posso cantar, fazer cantar, e variar a meu gosto uma canção lida em partitura ou ouvida em disco. O jogo da concorrência me levará talvez a refazer uma edição dessa obra, a gravar uma reinterpretação dela: encadeamento que coloca ao etnólogo (cujas práticas se inscrevem necessariamente nesse esquema) delicados problemas de método¹.

A memorização, meio natural de conservação da poesia oral, permaneceu a única forma em vigor, nas sociedades de escrita, durante o longo tempo em que seu uso ainda não estava generalizado: na Europa, até o fim do século XIX ou metade do nosso, dependendo das regiões; até hoje, em grande parte do chamado terceiro mundo. Para além do limiar tecnológico, a partir do qual sua importância relativa decresce rapidamente, a memorização continua a cumprir seu ofício, à margem do arquivo.

J. Goody observou emblematicamente que as sociedades de oralidade possuem contadores e orquestras, mas não romance, nem sinfonia. O texto oral, devido a seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social em que é produzido. Nesse sentido, ele é mais concreto que o escrito: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são, ao mesmo tempo, mais numerosos e semanticamente mais estáveis. No interior de um mesmo texto, no curso de sua transmissão, e de um a outro texto, observamos interferências, retomadas, repetições provavelmente alusivas: todos os fatores de intercâmbio, que dão a impressão de uma circulação de elementos textuais migratórios, a todo instante combinando-se com outros, em composições provisórias. O que faz a "unidade" do texto (se aceitarmos essa idéia) pertence à ordem dos movimentos, mais que à das proporções e das medidas: perceber essa unidade na performance é, mais que constatar uma organicidade necessária do texto, identificá-lo entre suas possíveis variantes².

A complexidade de seu modo de existência impede o estudo da poesia oral fora da perspectiva das suas longas durações. Ainda

convém descartar o preconceito historicista da busca de uma origem onde estariam contidos em germe os desenvolvimentos ulteriores. Eu preferiria insistir na equivocidade do estatuto temporal da obra, ao mesmo tempo não situável no tempo abstrato, medida ex-terna do futuro, e inconcebível fora de um tempo concreta e interiormente vivido.

Conseqüentemente, seu estatuto espacial não é menos equívoco. Do espaço, com efeito, próprio a cada performance e que constitui sua dimensão real, se cria um outro espaço, extrínseco, devido à multiplicidade das performances sucessivas. Pouco sensível, quando estas se desenrolam num mesmo lugar, o efeito dessa exteriorização pode tornar-se considerável, quando se produz um deslocamento geográfico em grande escala³.

Na Europa ou na Ásia, dispomos de numerosos e precisos documentos para datar a tradição de muitas obras. O *Rig Veda*, cuja transmissão no meio brâmane permaneceu oral (apesar de terem sido escritos) até nossos dias, seria, nas primeiras versões, contemporâneo de Homero! Esse é um caso extremo e único. Mais modestamente, um certo número de "canções populares" francesas são conhecidas desde a Idade Média. Várias passaram ao Québec: num conjunto de trezentas e cinquenta e cinco (355) "chansons en laisses", C. Laforte situa duas do século XIII, uma do século XIV, onze do século XV... Das trezentas baladas inglesas e escocesas tiradas por H. Sargent e G. Kittredge da recolha de Child, uma dezena são datáveis dos séculos XIII, XV e XVI; mas quantas outras são tão antigas sem que o saibamos⁴?

Na África, na Oceania, entre os Ameríndios, a ausência de provas não impede de presumir a antiguidade de alguns poemas ou ciclos de poemas. Assim, vários cantos dos Maori exaltam a terra que eles habitavam antes de se fixarem na Nova Zelândia, talvez no século XIV. O Soundiata da epopéia mandinga, personagem histórica, morreu em 1255: quanto tempo foi preciso para que se formasse o poema que os griots, como Mamadou Kouyaté, ainda hoje cantam⁵?

A dispersão geográfica da poesia oral não é sempre claramente atestada. Ocorre que formas muito parecidas, associadas a temas

¹ Derive, p. 58-64.

² Goody 1979, p. 72; Zumthor 1986, p. 15-6.

³ Finnegan 1977, p. 134-6, 139-42.

⁴ Finnegan 1977, p. 135, 150-1; Davenson, p. 116-8; Laforte 1981, p. 8; Sargent-Kittredge, p. XIII-XIV.

⁵ Finnegan 1978, p. 290; Niane 1975, p. 24-37.

quase idênticos, se encontram nas tradições de povos de lugares distantes e, historicamente, sem contato. Interferência cultural fortuita devida à aventura de algum navegante solitário? Ou criações independentes, manifestando a existência de um modelo universal? Essas questões concernem apenas a um pequeno número de casos isolados. A maioria dos indubitáveis fatos de dispersão poética foram observados ao longo de itinerários bem conhecidos: rotas de migração, de comércio, de peregrinações. Às vezes, a história de um indivíduo, de um grupo, fornece uma explicação plausível e, no detalhe, sempre contestável⁶.

Nada é mais claro que o movimento pelo qual, na trilha das frentes espanholas, portuguesas, francesas, inglesas, dos séculos XVI ao XVIII, a poesia popular européia emigrou (tratei disso no Capítulo IV) para o continente americano...E também para a Ilha da Madeira (onde se descobriu, em nosso século, uma versão desconhecida do *Cid*), assim como emigrou com os Sefarditas que se exilaram no Marrocos no fim do século XV. Baladas recolhidas na Inglaterra ou na Escócia, nos séculos XVIII e XIX, foram reencontradas por C. J. Sharp, por volta de 1930, na boca de montanheseiros dos Apalaches, em regiões afastadas do Kentucky, da Virgínia, das Carolinas. Algumas dentre elas foram observadas na Austrália⁷.

Importados, esses poemas podem se manter muito tempo numa forma pouco alterada. Mas a necessidade que faz com que sobrevivam nas pequenas comunidades de imigrantes trabalha seu interior e, ao fim, os transforma. Em torno dessas relíquias se reconstroem novas tradições que, mantendo alguns de seus traços primeiros, se desenvolvem segundo um ritmo e tendências outras: por exemplo, o *hillbilly* apalachiano, a partir da balada inglesa⁸.

Um acaso favorável permite às vezes a um grupo pouco numeroso de imigrantes, estabelecidos em meio alófono, conservar sua coesão, sua língua e algo de sua poesia oral. O mapa das zonas de migração no mundo está pontilhado por essas ilhotas sempre ameaçadas de submersão. Meu colega E. Seutin conseguiu gravações de canções em francês ou em dialeto valão ainda em uso entre os anciões de algumas famílias rurais do Wisconsin, numa região em que os imigran-

⁶ Finnegan 1977, p. 153-4.

⁷ Menendez Pidal 1968, II, p. 203-38; Sargent-Kittredge, p. XIV-XV, XXVI; Finnegan 1977, p. 136-7.

⁸ Vassal 1977, p. 58-63.

tes belgas iniciaram a agricultura em 1860. Esse grupo, disperso em fazendas isoladas, conservou entretanto até 1940 alguma unidade social. A maioria dessas canções havia sido sucesso de cabarés em Liège e seus arredores nos anos 1830-1850. Os cantores de hoje, ainda que freqüentemente ignorem o francês (mas falando ainda um valão alterado) conservam quase pura sua forma original⁹.

De vez em quando uma descoberta fortuita revela a trajetória de uma obra isolada, transmitida por algum desenraizado e que, em outras circunstâncias, pode no exílio gerar uma tradição original. Assim, M. Da Costa Fontes, pesquisando entre os trabalhadores portugueses imigrados em Toronto, ouviu de uma mulher de setenta e sete anos, originária dos Açores, um *romance* relativo à Guerra do Paraguai (1864-1870), com certeza levado aos Açores pelo retorno de um outro imigrante vindo do sul do Brasil¹⁰!

Na falta de um deslocamento de população, uma osmose pode se produzir entre setores vizinhos de uma área geográfica e cultural homogênea: versões do *Ge-Sar* tibetano se cantam na Mongólia e em certas regiões da China; a "nova canção" chilena, nos anos sessenta de nosso século, estava em vias de ganhar toda a América Latina...¹¹. As fronteiras lingüísticas não são suficientes para deter esse movimento; mas o parentesco lexical, sintático e sobretudo rítmico das línguas em contato o facilita. Desse modo, durante séculos, a circulação de poesia oral foi intensa entre as diversas zonas lingüísticas escandinavas, às vezes chegando à Escócia¹².

Um movimento comparável, de menos envergadura (em consequência da força das tradições escritas nestes territórios?), uniu, em meio popular, até o início do século XIX, as línguas românicas ocidentais. A canção *Donna Lombarda*, provavelmente composta (segundo um tema lendário muito antigo) no século XVI na região de Turin e em dialeto piemontês, no timbre de uma canção de Natal, foi coletada em uma meia dúzia de outros dialetos italianos, em versão francesa no Maciço Central e no Quebec, em espanhol... e até em albanês! *Gentils galants de France*, de antiga tradição, é comum, mesmo com notáveis variantes, à França e à Espanha. O dramático *romance* de *Bernal Francés*, cujo herói foi um dos vencedores de Granada em

⁹ Lempereur.

¹⁰ Costa Fontes, n.º 489.

¹¹ Finnegan 1977, p. 135; Clouzet 1975, p. 60-1.

¹² Burke, p. 54-5.

1492, irradiou em todo o mundo hispânico, até na Argentina e nas comunidades judio-espanholas da Turquia. Existem também as versões catalã, francesa, piemontesa, sendo que nenhuma delas altera a estrutura métrica do original¹³.

A translação de uma língua para outra pode acarretar equívocos, contribuindo para a flutuação temática: um *romance* espanhol composto no fim do século XIX (e talvez inspirado no *Bernal Francés*) conta a morte trágica da esposa de Afonso XII em 1878. Ora, numa versão portuguesa encontrada no Brasil, o nome de *Alfonso Doce* foi entendido como “o doce Alfonso”, o que modifica sensivelmente o equilíbrio e o sentido dessa triste história! Quantas adaptações européias dos textos americanos, cantados em música de rock, conservaram sua violência primeira e seu poder alusivo¹⁴?

Como, até onde, nessa dupla deriva, a obra, mudando, permanece ela mesma? A noção controversa de “tradição” tenta responder a esta questão. Para os etnólogos da atual escola contextualista, o termo remete a uma construção científica, mais que a um produto cultural; e o discurso que sustentamos sobre ela vem de uma ideologia de funções atribuídas em nosso próprio campo social¹⁵. De fato, é muito fácil (observando os mecanismos de imitação pelos quais se acomoda e se perpetua uma sociedade) circunscrever *tradições*; muito menos fácil é definir *a tradição*. Sobrevoando a questão, considero, de preferência, a densidade do tempo social que, mais ou menos, a todo momento da duração, tende a neutralizar as contradições existentes entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro.

Aqui talvez neguemos essas contradições e, alhures, as reforçemos, de modo puramente verbal ou por condutas eficazes, deliberada ou inconscientemente: maneiras diversas de vivermos juntos a profundidade temporal, critérios possíveis de uma tipologia das culturas... e das poesias. “Tradições”: respostas múltiplas ao desafio que nos lança a fugacidade de tudo o que designa nossa linguagem, na ordem de uma percepção selvagem de nossa fragilidade, o equivalente de como age o trabalho na transformação do meio natural.

¹³ Foschi: Davenson, p. 204-6; Menendez Pidal 1968, II, p. 320-3, 361-2.

¹⁴ Moreno-Fonseca; Burgelin, p. 176.

¹⁵ Ricard 1980, p. 21.

O grupo social, coletivamente, se refere ao universo como a seu fim e garantia, e interioriza essa referência consentindo à norma assim objetivada, relativa ao que é preciso saber e ao como saber.

Enquanto esse esforço permanece irrefletido, o pensamento e a linguagem, próximos de seus arquétipos, se readaptarão incessantemente, em duração bruta, com plasticidade e sem muitas limitações. A reflexão abre as portas da história e introduz o risco ligado ao estatuto de herdeiros. Talvez, em nossos dias, o comportamento cultural de uma juventude abandonada a si mesma manifeste seu desejo de ultrapassar, se fosse possível, as portas, num outro sentido...

É nessa rede de percepções, de costumes e de idéias, que se desenvolvem e perduram as “tradições orais”¹⁶. A língua, liame da coletividade, propicia a única possibilidade de *fazer conhecer* o nome e a conduta dos ancestrais, assim como a razão de ser do grupo no dia-a-dia; mas a palavra oral, interiorização da história, não se desenrola no tempo como uma seqüência de acontecimentos; ela se sucede dialeticamente a si mesma, em constante reorientação de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade de nosso ser-no-mundo. Para confirmar ou para contestar, a voz que ouço lança sua frágil passarela sonora entre duas vozes latentes, em nós murmurantes, muito profundas para emergir na ágora: a voz anterior pela qual falamos em nós nossos pais, e a outra, que recusa¹⁷. Dessa maneira, ao mesmo tempo, somos propulsionados e ficamos presos.

O resultado, segundo J. Goody (refutado por J. Vansina...), é um equilíbrio “homeostático” entre uma sociedade e suas tradições orais: o que, no momento da trajetória histórica, não corresponde mais, nesses discursos, a uma necessidade atual, torna-se o objeto de uma “amnésia estrutural”, e sobrevive como forma vazia ou desaparece. Se acontece um traumatismo cultural muito forte, a sociedade que o sofre colocará em ação várias gerações a reconstituir a economia geral da palavra coletiva¹⁸: assim, a velha Europa depois de Gutenberg, a África da colonização... ou nosso “Ocidente” na sua confrontação com o computador. A instabilidade e a ambigüidade funcional são

¹⁶ Slattery-Durley, p. 8-9; Bauml-Spielmann, p. 64; Lapointe, p. 139.

¹⁷ Ong 1967, p. 176; Rosolato, p. 301.

¹⁸ Goody 1968, p. 27-67; Vansina 1971, p. 457; Scheub 1975.

os traços maiores das “imagens”, como as nomeia H. Scheub, formas complexas — mentais, lingüísticas e corporais —, cuja performance constitui nossas tradições.

Estas existem menos por elas mesmas do que geradas na memória daqueles que as vivem e vivem delas: saber cumulativo que o grupo, como grupo, tem de si próprio, e que emprega na linguagem, segundo regras temáticas ou formulares. Essas regras e as modalidades de seu emprego diferem de acordo com os tipos de culturas. As sociedades arcaicas possuem uma capacidade maior de absorver as contribuições individuais e as fundir em costumes mais ou menos constrictivos; o alargamento do raio das comunicações, a difusão da escrita depois do estabelecimento de um regime, assegurando-lhe a proeminência, contribuem para o enfraquecimento das memórias e para a aceleração dos ritmos de transmissão: contradição desde então inscrita na própria linguagem e na relação que ela mantém com o corpo. Daí a emergência de papéis sociais novos: o intelectual, o poeta, o “autor”...¹⁹.

Entretanto — comparada aos outros elementos fundadores da consciência da comunidade —, a poesia oral não está ligada ao que F. Zonnabend chama a “memória longa”. Com exceção das formas míticas fortemente ritualizadas, o discurso poético oral é muito menos durável do que pensávamos ainda há pouco: seu dinamismo dissimula a fragilidade de seus elementos lingüísticos, vocais, gestuais, voltados àquilo que, numa obra já antiga relacionada aos textos medievais, chamei a *movência*, designando a instabilidade radical do poema²⁰.

Esta, porém, só é concebível e perceptível na performance, assim como um discurso apenas o é em situação. Quando cantarolo, por prazer, uma das canções que guardo na memória, eu a assimilo por um instante à minha consciência de vivente; em seguida, ela cai no silêncio. O ouvinte apaixonado por rock ou por *salsa* participa do que ele experimenta como tradição (ou como moda, o que dá no mesmo): mas essa participação se manifesta pela intensidade do prazer associada a *tal* performance, relativa a *tal* espera circunstanciada²¹. Sem dúvida a tradição não é nada além do condiciona-

mento dessa espera, tornado (por um tempo mais ou menos longo ou breve) habitual. Condicionamento “aberto” ou “fechado”, segundo o esquema proposto por M. Houis, de uma espera “pública” ou “seletiva”, à qual se dirigem os portadores “ativos” ou “passivos” de uma resposta mais ou menos adiada, mas que reconheço.

O que me revela de fato a voz do poeta é — duplamente — uma identidade. Aquela que traz a presença em um *lugar comum*, onde se cruzam os olhares; aquela também que resulta de uma convergência dos saberes e da evidência antiga e universal dos *sentidos*. Woody Guthrie declarava querer ser “o homem que lhes diz o que vocês já sabem”. I. Lotman mostrou recentemente como essa “estética da identidade” — própria das formas de arte pré-modernas, da poesia oral e, hoje, dos textos difundidos pela mídia — funciona por assimilação de estereótipos, embora nunca automatizados, flutuando no meio instável da experiência vivida²². As vozes cotidianas da comunidade tecem nela e por ela uma trama contínua, horizontal, sucessiva, de onde surge e se distingue a dos poetas, uma, formando (numa dimensão temporal que lhe é própria) uma continuidade vertical.

Como a memória dos indivíduos e dos grupos, a poesia vocal faz, de percepções dispersas, uma consciência homogênea. Os cantos são sempre dados previamente, no presente imóvel da memória, dizia Blanchot. Menendez Pidal falava de *latência*. Ele a percebia (tratando-se da epopéia) num espaço histórico indeterminado onde o acontecimento gera o mito e este emerge em poesia²³. Eu estenderia sua noção a esta última, a todo instante prestes, como a voz de meu corpo, a sossobrar do provável ao manifesto, do esperado ao atual, no centro do círculo que nos reúne. Isso não é mais, desta perspectiva, um passado que me influencia e me informa quando eu canto; sou eu que dou forma ao passado... do mesmo modo que, como se diz, cada escritor cria seus precursores. Cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência.

A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra. Certamente vários gêneros de poesia

¹⁹ Certeau, p. 157, 162-5; Havelock, p. 93-4; Goody 1979, p. 73-4; Mac Luhan 1971, p. 136-9.

²⁰ Finnegan 1977, p. 53; Zumthor 1972, p. 68-74.

²¹ Hymes 1973, p. 5; Houis, p. 8-9; Burke, p. 89; Lord 1971, p. 22.

²² Alatorre 1975, p. XXII; Vassal 1977, p. 94; Lotman 1973, p. 56-7, 396-9; Gaspar, p. 116.

²³ Menendez Pidal 1959, P. 49-73; Campos, p. 20-2.

oral exigem uma estrita memorização do texto e proscurem toda variação: cantos de dança polinésios, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios e talvez a poesia japonesa mais antiga. Todos parecem ligados a uma concepção particular de saber e de transmissão. Trata-se aqui, portanto, de “movência zero”, significativa como tal²⁴. Em nossa sociedade, hábitos contraídos sob a influência da escrita impelem os organizadores de espetáculo a programar com exatidão seus detalhes ao longo das repetições: qualquer que seja seu objetivo último, essa técnica contribui para aniquilar os efeitos de movência. Estes são atenuados, nem por isso desaparecem.

A tradição romântica, desde Schlegel, considerou a obra literária escrita na sua *unicidade* como o resultado de uma gênese evolutiva. Seria possível afirmar que o mesmo ocorre com a obra oral, porém na sua *multiplicidade*, manifesta pelo conjunto das performances; nisto, jamais acabada: “contexto sensitivo”, como se exprime D. Hymes²⁵. A escritura gera a lei, instaura de modo ordenado as limitações, tanto na palavra, quanto no Estado. No seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral (mais resistente que nossos discursos cotidianos à pressão ambiente) tende — porque oral — a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua movência.

Por isso inexistente o texto “autêntico”. De uma performance a outra deslizamos de nuance em nuance, ou em mutação brusca; onde traçar, nessa gradação, uma linha de demarcação entre o que é ainda a “obra” e o que já não o é mais? Folcloristas e etnólogos sempre se interrogaram sobre isso: Davenson antigamente, a propósito de canções francesas como *La Pernelle* e *Mon père avait cinq cents moutons*. O intérprete, sobretudo o analfabeto, freqüentemente não tem consciência das modificações que traz ao que ele considera um objeto de uso, imutável²⁶. A noção de plágio não teria aqui mais sentido que a de direito do autor: todas duas, fundadoras da instituição literária. Se perseguimos, entre nossos compositores, o primeiro e reivindicamos o segundo, é por influência marginal da escrita: observei no

²⁴ Finnegan 1976, p. 118, 267, 1977, p. 156-7, et 1980; Bower-Milner, p. 40; Lapointe, p. 131.

²⁵ Hay, p. 228; Finnegan, 1977, p. 143-51; Hymes 1973, p. 35; Goody 1979, p. 12-3.

²⁶ Davenson, p. 82-3, 91-4; Menendez Pidal 1968, I, p. 39-40; Lacourciere p. 224-5; Derive, p. 70-1; Chadwick 1940, p. 867-9; Lord 1954, p. 241, e 1971, p. 28; Gossman, p. 773.

capítulo XII que esse direito concerne aos únicos “papéis” comprometidos com a escrita, o do letrista e o do compositor. Para chegar a esse estatuto, o intérprete deve inscrever sua voz num disco.

A tradição, bem comprovada, das baladas inglesas forneceu um excelente campo para o exercício dos pesquisadores. Assim, tentamos aí medir parâmetros de variabilidade. Segundo W. Anders, a amplitude das variações seria função de quatro fatores: o período separando as performances, o tamanho do texto, a extensão do repertório do intérprete e sua familiaridade com a obra em questão. Truísmos? Verdadeiramente, só conta a probabilidade do movimento. Fiz um breve cálculo com 200 baladas da coleção Child, utilizando as notas de Sargent-Kittredge: 6 peças (3%) comportam de 20 a 28 versões diferentes recenseadas; 28 (14%), de 10 a 19; 52 (26%), de 5 a 9, e 85 (42,5%), de 2 a 4... Estes números têm somente um valor indicativo, bastante aproximado²⁷.

Mais que o número, importa a amplitude. R. Finnegan observa que, na África, as canções de dança e de trabalho são testemunhos de uma grande estabilidade; assim também, em geral, a poesia oral de povos em contato com a escrita, como os Swahili e os Hausa²⁸. Davenson, a título de exemplo, levanta uma tabela comparativa, verso por verso, das quatro versões conhecidas da *complainte* francesa de São Nicolau, *Il était trois petits enfants...*, versões na verdade tiradas de épocas diversas (dos séc. XVI ao XX) e de diversas regiões: elas diferem ao mesmo tempo pela melodia, a forma estrófica, o tamanho, pelos nomes e as qualidades dos personagens (à exceção do santo), pelo número e o papel destes (há ou não a mulher do açougueiro), pelos instrumentos da sua ação! Resta o esquema narrativo comum, explicitamente referido a Nicolau e redutível a algumas “funções” e “actantes” bem reconhecíveis²⁹. Temos aí uma “obra” propriamente dita, existente, ao mesmo tempo pré-texto memorial e multiplicidade de textos concretos que ele está apto a gerar.

A maioria das canções infantis (pelo menos enquanto a escola não se apropria delas) se move num espaço poético também amplo: de uma geração a outra, texto e melodia variam, e não poderíamos falar de “evolução”. Nas baladas romenas, as variações formais de toda espécie podem afetar, segundo A. Fochi, até 54% do texto. As canções

²⁷ Anders, p. 223; Buchan, p. 170-1; Coffin, p. 2-15; Sargent-Kittredge, p. 671-4.

²⁸ Finnegan 1976, p. 106.

²⁹ Davenson, p. 265-7.

levantadas por B. Jackson, as prisões texanas, não têm como elementos fixos mais que um título, um refrão, algumas coplas isoladas: os cantores os identificam, entretanto, no seio de uma poesia sempre em vias de se fazer. Essa fecundidade textual e musical, intrínseca à obra vocal particular, pode, na duração histórica, ultrapassar em muito o período criador de obras recentes. Assim, entre os anos oitenta do século XIX (onde F. J. Child ajuntou seus cinco volumes de baladas inglesas) e 1904 (data da recolha de Sargent e Kittredge), foram recolhidas várias versões de textos já conhecidos, mas nenhuma balada nova³⁰.

Sob o termo *variantes*, eu agrupo as diferenças de toda espécie e de toda amplitude por onde se manifesta, na ação performática, a movência da obra. Distingo dois tipos delas (acumulados no funcionamento da obra), de acordo com sua realização, entre performances atribuídas a intérpretes diferentes ou ao mesmo intérprete.

O primeiro tipo supõe a intervenção de diferenças pessoais, formação, idade, mas às vezes também convenções sociais, impondo a tal classe de indivíduos um certo estilo ou um tom particular: assim, nos belos anos de Ma Rainey e de Bessie Smith, entre cantoras e cantores de blues; nos primórdios do jazz, entre intérpretes negros e brancos³¹.

As variantes do segundo tipo provêm tanto de modificações qualitativas devidas às circunstâncias, quanto, ao contrário, de uma vontade expressa de não se repetir; às vezes, de uma intenção mais sutil: o desejo de modular a resposta de acordo com a expectativa de determinado auditório. O tempo transcorrido desempenha um papel, e acresce em muito a carga desses efeitos. A. Gilferding, que entre 1860 e 1880 coletou *bilinas* russas na região do lago Onega, anotou que jamais um cantor executava um poema duas vezes da mesma maneira. P. Rybnikov, percorrendo a região vinte ou trinta anos depois, constatou, nas performances de testemunhas já registradas por seu predecessor, diferenças tais que ele hesitou sobre a identidade de várias obras. A balada de *Ilya de Murom*, por exemplo, nas duas versões fornecidas pelo célebre cantor Trophime Tyabinine, varia em duração do simples ao duplo. As baladas romenas têm sido objeto

de vários estudos de variantes. Num excelente livreto, R. Knorringa, examinando de perto as onze versões conhecidas do poema *Mogos Vornicul*, é levado a ultrapassar os limites muito fluidos da obra, e é ao nível da tradição como tal que ela define uma intertextualidade específica que a constitui e lhe confere unidade³².

Várias tentativas foram feitas para classificar, numa perspectiva poética, as diversas espécies de variantes. De inspiração formalista, essas tentativas, que se limitam ao aparelho verbal da tradição, me parecem de pouca utilidade: por exemplo, a de V. Voigt, concernente aos ditos proverbiais³³. Darei preferência àquelas que se fundam na economia própria das modificações textuais, melódicas e rítmicas: as canções tradicionais francesas foram analisadas, várias vezes, deste ponto de vista.

Nestas, ressaltam-se variações autônomas, mas correlativas, do texto, por um lado, e da melodia, por outro. A segunda se gasta e se renova mais depressa que o primeiro; suas fronteiras são mais incertas ainda. Motivos, frases musicais inteiras, se dissociam, migram para outros contextos, se recompõem na tradição, à maneira das fórmulas épicas. Tem-se escrito que a melodia de tradição oral só existe por suas variantes. Se, porventura, a obra é transferida numa região culturalmente distante de seu meio original, uma transformação mais profunda se produz nela, para adaptá-la a um outro sistema musical: um lamento europeu sobre a morte do aviador Chavez, que um índio do Peru cantava, na escala pentatônica... O blues, cuja difusão pagou um preço musical muito alto, o abandono das "*notes bleues*"³⁴.

Às vezes, a mesma melodia traz diferentes canções, transitando de uma a outra, no curso de sua história. Inversamente, um texto único e muito pouco estável pode ser cantado em várias melodias: pelo menos quatorze para *La belle Barbière* (n.º 44 de Davenson); vinte e oito para *Beau Déon* (n.º 6)! O ritmo do verso se mantém, ao que parece, melhor. Ao contrário, a forma estrófica, em geral ligada à melodia, é quase tão instável quanto esta.

As variantes musicais se acompanham normalmente de varian-

³² Finnegan 1978, p. 324; Okpewho, p. 248; Bowra 1978, p. 217; Renzi 1971; Knorringa 1978, p. 123-5.

³³ Voigt 1978.

³⁴ Davenson, p. 82-9; Laforte 1976, p. 34-5; Burke, p. 121-2; Harcourt, p. 21; Collier, p. 123-5.

³⁰ Jackson, p. 87; Knorringa 1980, p. 54-6; Fochi, p. 104-5; Sargent-Kittredge, p. XIII; Roy 1981, p. 160.

³¹ Collier, p. 128-9, 142-5.

tes textuais, menos por consequência que pela liberdade de invenção que prevalece na performance — e que, em nossos dias, a mecanização das transmissões não abole totalmente. Quando à autoridade do texto (imposta por um rito ou pelo modelo da escrita), interdita toda modificação, a interpretação musical oferece a única margem possível de jogo. Os fãs de Bob Dylan asseguram que jamais esse cantor interpretou duas vezes uma canção da mesma maneira e que, a cada *tournee*, ele varia suas melodias.

Aquelas variantes textuais que tangem ao vocabulário ou aos encadeamentos sintáticos podem ser diversamente motivadas:

— pelo desejo de adaptar a obra ao contexto particular da performance, descartando dela o que poderia destoar ou não ser compreendido ou, ao contrário, concentrando incongruências ou provocações;

— pela necessidade de aplainar as dificuldades semânticas colocadas pelo texto, sobretudo se ele é tradicional e de origem antiga: palavras arcaicas, ambigüidades devidas ao desaparecimento de contextos culturais arcaicos, arbitrariedade aparente dos nomes próprios; daí uma incessante re-interpretação, rica de contra-senso;

— enfim, pelas necessidades da versificação, cujos ritmos ou sonoridades, alterando-se com o passar do tempo, exigem às vezes delicados reajustes, sobretudo nas línguas que utilizam a rima.

Outras variantes textuais têm a ver com a disposição das massas discursivas e com a ordenação das partes. Sem dúvida, elas dizem respeito mais ao dinamismo profundo que anima toda operação da voz: essa precipitação da palavra, avessa às programações prévias; arrebatamento que nenhuma arte poética subtrai sem prejuízo. Essa tendência se manifesta tanto na distribuição dos esquemas micro-textuais, no ritmo de recorrência das fórmulas, quanto na organização dos subconjuntos: introdução, supressão, troca de refrãos ou de estrofes. O exame de vastos setores poéticos, como o das canções folclóricas francesas, inglesas ou mexicanas sugere que a unidade poética oral (ao nível da qual se reconhece uma identidade) reside mais na estrofe do que na própria canção. A movência comportaria assim dois estágios: o da unidade estrófica, e o do agrupamento destas unidades. Essa instabilidade se projeta, se o poema é narrativo, nas estruturas da narrativa; daí as adições, eliminações, deslocamentos de episódios ou de personagens, como o que se encontra tão freqüentemente na epopéia³⁵.

Mesma mobilidade, mesmos deslizamentos no estilo e na compo-

sição, mesmas estrofes efêmeras, alterações tonais durante a existência oral do belo poema de Jean Cuttat, *Noel d'Ajoie*: composto em 1960, gravado em fita, este longo romance foi, no curso de quinze anos de lutas políticas, sempre declamado nos cafés e nas reuniões públicas do Jura suíço. A ele atribuíam pouco a pouco as funções de hino nacional e de canto de libertação. Um número incerto de suas versões circulam ainda, embora o autor tenha publicado em 1974 a que ele considerava o texto definitivo. De um a outro desses textos, motivos emergem ou desaparecem; do épico ao intimista, o tom muda; o tema geral se desvia em sentidos que podem ser divergentes. É, finalmente, a própria função da obra, no grupo social, que pouco ou muito se modifica³⁶.

Aos motivos errantes correspondem coplas, versos migratórios, freqüentemente resquícios de canções esquecidas, disponíveis, aspirando a se reintroduzirem em novas combinações: a canção francesa *La Pernette* (n.º 3 de Davenson) conta pelo menos, na sua tradição, com quatro começos e três desfechos diferentes, cada um destes se encontrando em alguma outra canção. Mesma mistura nas baladas inglesas, nas canções infantis, num certo canto folclórico italiano, em que o amante trêmulo contempla, numa versão, o mar, noutra, a montanha... ou nas *bilinas* russas onde Pedro, o Grande, Ivan, o Terrível e Ilya de Murom trocam alegremente nomes e lembranças heróicas³⁷. Disto freqüentemente resultam modificações globais quanto às capacidades alusivas do texto. Certa balada inglesa, recolhida com vinte anos de diferença da boca de uma moça casada com um pastor, apresenta duas versões narrativas idênticas, mas das quais a segunda apaga os mínimos detalhes relativos à alimentação, à bebida e ao amor³⁸.

De forma mais geral, invocariamos aqui a técnica da *contrafatura*, praticada em toda a Europa desde a Idade Média e cujos vários exemplos ficaram célebres. A seqüência *Laetabundus*, do século XII, foi “contrafeita” cerca de cinquenta vezes, em todas as línguas e em todos os registros. A peça n.º 122 de Davenson — talvez *canto de Natal* na origem, parodiada numa modinha de 1627 que evocava em coplas sucessivas Alexandre, Moisés, Gedeon e outros heróis —, não só conheceu diversas variantes onomásticas, mas, por substituição de termos ou de motivos, deu origem, desde o século XVII, a

³⁶ Conferência de M. Moser-Verrey no meu seminário em fevereiro 1980.

³⁷ Davenson, p. 91-2; Coffin, p. 6; Charpentreau, p. 120-1; Cirese, p. 39; Burke, p. 144.

³⁸ Buchan, p. 115-6.

³⁵ Buchan, p. 110; Coffin, p. 5-7; Alatorre 1975, p. XIX; Sargent-Kittredge, p. XXIX.

canções báquicas (é sob esta forma que tomei conhecimento delas por volta de 1950), a canções de circunstância (das quais uma, em 1792, em honra da guilhotina!) e a vários outros *cantos de Natal*. A n.º 138, invocada pelos amantes de “poesia pura” no tempo do abade Bremond (“*Orléans, Beaugency...*”), área de carrilhão orleanense do século XVI reduzido a uma enumeração de topônimos, foi refeita no século XVII para glorificar o general de Vendôme, seguida no século XVIII de uma estrofe evocando a lentidão das horas noturnas, e no século XIX, daquilo que nós conhecemos sobre o Delfim Charles, o que reaproxima muito artificialmente o pequeno texto da lenda de Joana D’Arc...³⁹.

Liberada, portanto, aos caprichos do tempo, a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar. O texto oral pede uma interpretação também movente. A energia que o sustem e compõe suas formas, a cada performance, recupera a experiência vivida e a integra a seu material. As questões que o mundo lhe coloca não cessam, por sua vez, de se modificar; bem ou mal, a obra modifica suas respostas. Ouvi cantar em Bangui, por ocasião da fuga de Bokassa, uma canção composta vinte anos antes, pela morte do presidente Boganda: bastava mudar poucas palavras para fazer do pranto uma gozação. A alteração do texto nem é indispensável, contanto que o contexto histórico seja alterado. As *Brigands* de Schiller, observava L. Gossman, montadas por Piscator na Berlim revolucionária de 1926 ou no Mannheim bem nutrido de 1957, não são, funcionalmente, a mesma peça. As canções russas de recrutadores eram as mesmas de 1930 e sob o regime czarista onde um engajamento no exército durava vinte anos⁴⁰? Transferida da América à Europa, mesmo quando conserva idêntico o veículo musical, a canção de nossos dias freqüentemente perde a graça, inclinando-se mais à comemoração que ao desabrochar de valores: efeito da imitação, sem dúvida, porém mais ainda da diferença das mentalidades e dos costumes, atenuando a imediaticidade das conotações.

Nessa movência da função poética inscrevem-se os “retornos às fontes”, no que a história da poesia oral, há dois séculos, é tão mais rica que a da poesia escrita... como se a voz, mais naturalmente que a mão, cedesse a essas nostalgias.

³⁹ Davenson, p. 530-2, 579-80; Harcourt, p. 55.

⁴⁰ Gossman, p. 774-5, 778.

Retorno aos temas emotivos, aos lugares comuns e às malhas de uma poesia “popular”, tirada do vasto crisol romântico: compositores camponeses e operários, do fim do século XIX, como Gaston Couté, ou *boulevardiers* de entre-guerras como um Charles Trenet dos “belos anos”... O Boris Vian de *Cueille la vie* ou de *École de l’amour* volta periodicamente, com o risco de certa monotonia, a reforçar sua arte nesta corrente comum. No Québec, um movimento paralelo acomete um Gilles Vigneault, uma Louise Forestier por um tempo, aos Charlebois de uma América desconjuntada e aos sarcasmos do grupo montréalês do Ostid’cho...⁴¹.

Volta a um folclore experimentado como original, matriz infinitamente fecunda dos cantos — como os de Québec, por uns vinte anos, com a Mère Bolduc e o abade Gadbois; ou os do Chile, que redescobriu nos anos sessenta os ritmos do *cachimbo*; ou a Argentina de Atahualpa Yupanqui; ou a Itália de Giovanna Marini... remetida, após séculos de cultura musical, aos timbres da palavra e às inflexões carnavais da voz. Nos Estados Unidos, onde a música europeia erudita tinha criado raízes mais superficiais, o “renascimento folclórico” dos anos quarenta provinha de riquezas misturadas de tradições populares anglo-saxônicas, irlandesas, mediterrâneas, africanas, derramadas no continente pelas imigrações sucessivas. Ligado às campanhas pacifistas do tempo do Vietnã, mas indiferente às ideologias, o Folk, frágil, um pouco tenro, sonhava uma outra vida e um outro reconhecimento unânime no canto, do qual pensava ter reencontrado o segredo. Mas eis que Bill Hailey o casou com o blues, abrindo-o aos ritmos negros e lançando, por volta de 1954, o rock’n roll. Foi o idílio perfeito; mas parecia subitamente que todos os folclores de um mundo ultrapassado ressuscitavam, irreconhecíveis e, seguros deles mesmos, transbordantes de vida e de violência salvadora, nesse banho de juventude⁴².

Através dessa busca cega de um ilusório paraíso perdido, a arte contemporânea da voz reencontrou, à sua maneira e em seu estilo, o que funda o valor social da poesia oral: valor que os séculos “clássicos” de nossa Escrita tinham sufocado. No coração do grupo, essa voz cantante, essa voz tão antiga e profunda, significa a Lei do pai, mas de um pai reconciliado.

⁴¹ Clouzet 1966, p. 83; Millieres, p. 67-78, 103-6.

⁴² Millieres, p. 17-38; Clouzet 1975, p. 33; Vassal 1977, p. 127-30; Hoffmann-Leduc, p. 14-6, 23-7.

15 O RITO E A AÇÃO

*Ritos arcaicos e rituais contemporâneos. — A ação do jogo; a festa. — O “engajamento”:
do poema guerreiro à canção de contestação. — Os recuperadores.*

Na poesia se aninha a esperança de que um dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta essa esperança, e, emblematicamente a realiza. Isto porque a poesia oral dá à voz sua dimensão absoluta; à linguagem humana, sua medida máxima. Daí as duas funções que, simultaneamente ou alternativamente, ela cumpre para nós: uma, de divertimento, suscita o saber ou provoca o riso; a outra, ativa, sacraliza, especifica ou detona a ação¹. O contexto cultural as modaliza. No entanto, a voz que canta sempre escapa das perfeitas identidades do sentido: seu eco ressoa nas sombras inexploradas de seu próprio espaço; ela as revela, fazendo com que as libertemos por um instante, depois se cala, tendo passado para além de todos os signos.

Assim como o contador, o cantor não nomeia o de que ele fala: ele o prenomeia, num discurso prévio e singular, referente à incomunicabilidade do sujeito. Capturando tal acontecimento, tal objeto para lhe conferir existência — ao mesmo tempo poética e vocal — ele os torna prováveis, aptos a despertar o desejo ou a esfriá-lo, a causar dor ou prazer; mas não os *ex-plica*; ao contrário, *im-plica-os*.

As civilizações africanas (eu o lembrei no capítulo III) consideram a palavra ritmada e cantada como poder de vida e de morte, lugar

¹ Gaspar, p. 123; Thomas, p. 418; Kristeva 1975, p. 26.

de emergência de toda invenção: o nome faz ser, a existência se concebe em termos de ritmo. Tal é a chave das sabedorias, das artes, das práticas cotidianas, assim como da sobrevivência do Estado. Mas esses valores, que magnificaram a África exemplar, nenhuma cultura do mundo os ignorou totalmente². Nenhuma delas fora inconsciente do laço genético ligando à ação a poesia. "Para que isto serve?" interroga o *sensu comum*. O ponto de interrogação se aplica a *que*, não a *serve*. O poema, animado pela voz, se identifica ao que faz existir na ordem das percepções, das emoções, da inteligência, de modo que, dele, nenhuma paráfrase seria possível, mesmo se experimentássemos, por capricho, sua necessidade.

Uma canção evocando a infância, o país perdido ou algum ser querido, provoca na maior parte dos humanos uma reação afetiva muito mais intensa que o faria uma frase comum desenvolvendo os mesmos temas. Daí a universalidade dos cantos nostálgicos, e, às vezes, a brutalidade de seus efeitos sobre seres frustrados. Luís XIV, dizem, proibiu nos regimentos suíços o canto *Ranz des vaches*, porque este lamento de pastores levaria à deserção dos mercenários, embora pouco suspeitos de hipersensibilidade! A fala que projeta para o ouvinte a voz escandida ou cantada agride ou pacifica, separa ou mediatiza. A escrita, não importa como, atenua ou torna irreal; na voz revela-se, transmite-se, sem intermediário suavizante, o Nome que opõe a arte à demanda da Instituição, no momento em que esta se faz mais insistente.

A voz, de sua profundidade espacial, se afasta da Ordem muda. Ela faz naturalmente escândalo. Mesmo quando, nas culturas tradicionais, o poeta consciente submete sua fala à autoridade e a assujeita aos censores, sua voz, propriamente dita, calorosamente corporal, saída do meio de tantos discursos fugazes e sem peso, significa outra coisa. Ocorre que uma sociedade muito fechada reconhece e aprova, como dos males o menor, para o esfacelar, esse desejo de transgressão. Por exemplo, temos as tradições de cantos destinados a desafiar os tabus escatológicos, sexuais ou religiosos, como o que estuda J. Fribourg nos *jotas* aragoneses³.

Recuperação? O termo é ambíguo. É uma das constantes da história das sociedades sua vontade de servir e de se servir da voz. Basta, porém, que ressoe aqui e ali esse apelo à alegria e à inquietude,

esse aquecimento do sangue, para que se anule o efeito recuperador.

Nem sempre tem sido assim. A poesia oral nasceu dos ritos arcaicos: ontologicamente, ou então (quem o saberá?) na história. O rito a continha. Um dia, ela se evadiu; desde então... Pouco importam os detalhes dos quais se enfeitaria este apólogo. Entendo aqui por rito (termo do qual freqüentemente abusamos) aquilo que, compreendendo o grupo social, nele define papéis funcionais, ao mesmo tempo que assegura suas relações com o divino. Um rito é mais eficaz quando se atualiza em drama: imitando os símbolos sagrados do vivido e do imaginável. Um gesto, que venha a explicitar a voz declamada ou cantada, o constitui. O mito, outra forma matricial, inversamente, tem por essência uma fala que explicita o gesto. Ele engendra a narrativa; o rito engendra o canto: um e outro são, a todo instante, reanimados pelo desejo que traz a voz. A voz ritual pronuncia, num espaço-tempo eternizado, a palavra secreta e imperativa que intima a divindade a estar presente, a preencher o lugar vazio no centro da assembléia. Um desconhecido de passagem, um anjo músico, Orfeu, ensinou a nossos magos, em tempos imemoriais, sua fórmula: teatralizada ao ponto de se fundir em dança, como no ritual balinês de Rangda⁴.

O rito tranqüiliza, confirma os tabus protetores; ou bem os ultrapassa e se instala sobre o incondicionado. Num ou noutro funcionamento, sua operação se integra à magia; seu agente, bruxo ou xamã, traz a marca do estranho e esta marca reside na sua voz. Esta não é totalmente humana, o timbre, a altura ou a articulação a distinguem das nossas. Entre os ameríndios Kwakiutl, o bruxo traz uma máscara destinada a modificar sua voz, para manifestar que o Espírito intervém nela. Só instrumentalmente ela pertence a esta garganta humana. Os mitos, existindo na origem da poesia, a ligam sempre a alguma divindade, como as musas⁵.

No rito, de fato, a voz poética fala uma língua comum aos mortais e aos deuses: as "belas palavras" dos viajantes guarani, onde rumoreja ainda a memória de uma passagem anterior, e já a promessa de uma "Terra sem mal". A voz funda sua profecia sobre a origem, misturada à nossa história, onde se retém, embora se interrompa

² Jahn 1961, p. 149, 178, 186; Finnegan 1977, p. 239.

³ Kristeva 1975, p. 13; Fribourg 1978b, p. 315-8; Coyaud.

⁴ Gans, p. 129-30; Ong 1967, p. 161; Geertz, p. 112-5.

⁵ Bologna 1981, # 2, 1, 3, 4; Finnegan 1977, p. 237-8.

freqüentemente, em prol de um outro presente, que é, como escreveu magnificamente Blanchot, esta presença dos homens, pobres e nus, entre os deuses. A profecia nômade dos poetas de Israel, recusando o que não é errância, anunciando como futuro o que nunca saberiam viver aqui e agora. Mais modestamente, a poesia mântica dos adivinhos africanos: sempre a voz cantante, vibrante no rito teúrgico, abrindo um hiato em plena ordenância do saber, à maneira do enigma que a Esfinge, segundo o escolástico (corcunda?) de Eurípedes, “cantava como um oráculo”⁶.

Supõe-se, sem provas suficientes, que o uso ritualístico da poesia oral predomina nas sociedades arcaicas⁷. Muitos de seus traços subsistem hoje, satisfazendo as curiosidades etnográficas: hinos xamânicos de luto, de despedida, de casamento, encontrados no século XIX entre os povos turcos da Ásia Central e na Polinésia; hoje ainda, cantos mágicos de caçadores ameríndios, cantos de iniciação de muitas etnias africanas, encantações coletivas acompanhando um nascimento entre os Pokot do Kênia: sobrevivências, o que já assinaei no capítulo IV. Mas também, ainda ontem, patéticas revivescências, como nos hinos do profeta Zulu Isaie Shembé, fundador da “Igreja Africana de Nazaré” durante o primeiro terceto de nosso século... Ou melhor, derrisórias relíquias, pequenos seixos desse longo caminho de história. No século XVI italiano ou inglês, certos contadores ou cantores se benziavam ou se descobriam no começo da performance — última homenagem aos poderes sagrados oriundos da voz. O rito tornou-se costume, hábito social petrificado e sem motivação.

Do que assim temos perdido subsiste em nós, eco de um desejo obliterado, esse apelo à identificação que continua a ressoar em toda poesia vocal. Mas o rito inicial se socializou, sua potência dramática foi atenuada no sincretismo das religiões e no conservadorismo dos meios. Os griots africanos não têm nada do xamã. Sua função é de apaziguar, pela música e pelo verbo, as rivalidades sociais. A voz do poeta muda de endereço e de timbre, o rito não a dominou mais. Seu dinamismo, liberado, a propulsiona para o horizonte confuso dos possíveis, ávida de nele suscitar uma ação. Talvez a sociedade sinta nessa emancipação um perigo, e tenha medo. Ela inventa pseudo-

ritos para preservar essa voz, neutralizando, entretanto, seu elemento perturbador: assim, sem dúvida, foi na noite dos tempos inventada a escrita; assim, a sociedade burguesa fabricou sua instituição literária, hoje substituída nesta função pela instituição televisiva...⁸.

Figura sonora, a voz solta imprime, já quente, no tecido existencial, o traço da ação por vir. Ela é esta ação mesma, numa ou noutra de suas modalidades: lúdica ou “engajada”, uma tão real quanto a outra, seja uma oposta à outra, como o “fazer-de -conta” ao fazer, referindo-se a níveis distintos de experiência.

Do rito ao jogo se estende o espaço onde do útil se oscila ao gratuito. A qualidade do jogo é sua intensidade: sua loucura, seu distanciamento do comum. Não menos ordenado que qualquer outra ação, mas, por outro lado, voluntário e livre, com um começo e um fim marcados, seu lugar e seu tempo. Perfeição limitada onde, quando se erige, se inscreve a fala. Indiscutível realidade de “uma aparência que é”, segundo o termo de E. Fink. Mas onde, senão nesta fala mesmo? De ato, para a maioria das culturas, raros são os jogos que não se acompanham pela voz, sob alguma forma ritmicamente marcada, em geral, o canto. Entre os Inuit do Ártico Central, com um sistema lúdico muito elaborado, foram levantadas duas espécies de jogos, dos quais nove comportam uma atividade vocal e oito, formas diversas de canto⁹.

Quando, escrevia Huizinga em um livro célebre, o desenvolvimento social teceu os laços primitivos que amarrariam ao jogo a lei, o comércio e a guerra, a poesia é que sustentava o contato¹⁰. Ela joga com as palavras, com o prazer. Huizinga pensava na poesia escrita. Sua proposição é mais verdadeira para a poesia oral, única, graças às articulações sonoras, a poder realizar o desejo reprimido de fazer do corpo um *jogo*.

Marcada por sua pré-história, a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta. Historicamente, jamais perde por inteiro essas características. Daí sua relativa indiferença aos cânones sucessivos da beleza e, freqüentemente, sua agressividade, sua tendência a se

⁶ Clastres, p. 106-9; Blanchot, p. 117-23; Meschonnic 1973, p>260-3, 268-71; Bologna 1980, p. 557; Finnegan 1976, p. 187-91.

⁷ Winner, p. 34-45; Chadwick-Zhirmunsky, p. 238-41; Chadwick 1942, p. 15-40; Savard 1974, p. 8; Finnegan 1978, p. 124; Burke, p. 176.

⁸ Cazeneuve, p. 72-5, 79.

⁹ Huizinga, p. 2-10; Fink, p. 76-7; Beaudry, p. 50-2.

¹⁰ Huizinga, p. 132-4.

organizar em formas contrastivas, provocadoras, suscitadoras de competição. Isto talvez tenha sido expresso na origem pelo grego *iambos*; *potlatch* poéticos e vaticinatórios, aos quais nós devemos as formas mais antigas do canto, tanto entre os árabes, quanto, parece, entre os germânicos; regulados com rigor para exercitar o prazer agônico da voz, curvar a linguagem às suas próprias exigências¹¹.

Na arqueologia da poesia, nada permite remontar a antes do rito e do jogo. O canto lúdico coexiste, nas sociedades arcaicas (hoje ainda na África), com o canto ritual: com olhos de historiador, não saberíamos atribuir a um ou outro, mas, hipoteticamente, aos dois uma origem comum, tão distante que não nos importa mais. Aparentemente puro dispêndio, em profundidade estratégica e investimento, o jogo, assim como o rito, como o *fort-da* freudiano, fixa um limite para o próprio gesto que o transgride, e vice-versa¹². O jogo manipula a relação sujeito-objeto e ainda coloca em causa as relações que constituem, para cada um de nós, o mundo. Espelho, mas que faz nascer, produzindo aquilo que figura no interior do seu quadro: meu poema, meu canto, *símbolo* no sentido etimológico do termo, índice de conhecimento. A palavra dita, mais ainda a palavra cantada, é celebração; a transmissão do saber, iniciação e alegria. Não é diferente, nos nossos dias, da palavra difundida pela mídia e, de modo eminente, do que chamaríamos a poesia televisada.

Mais radicalmente que o teatro, a performance é *feira*. Ela requer uma convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns. Em nosso mundo, as mídias puramente auditivas atrofiaram esta característica. A televisão a restituiu, alterando-a. Mas basta, para que ela se manifeste na sua intensidade primeira, reunir em torno de um cantor em carne e osso qualquer auditório que não seja entediado. Em alguns lugares, uma suntuosa etiqueta suscita e enquadra a participação exaltada do auditório, como nas *pajadas* do Rio Grande do Sul¹³. Um James Brown, velho cantor de *gospel* e que há mais de cinquenta anos permanece uma das maiores figuras do canto afro-americano, conserva até nas suas cabotinagens de hoje a paixão das comunidades negras de sua Geórgia natal: vinte músicos, dançarinos,

coristas, comediantes, mesmo artificial, pode-se dizer que a Revista James Brown explode como uma festa universal. Quem, no recinto, não participaria? A crítica fica em segundo plano.

Com meios mais pobres, um grupo de Brazzaville, embaralhando de propósito a indumentária tradicional e o terno, mas sempre de pés nus, mistura suas vozes àquelas de um público frequentemente instalado entre mesas e banquetas, vibrante do canto sincopado que lhe fala de terra, de mar, da unidade africana, outra festa esperada. Eis que os aldeões da selva, acolhendo seus ecos, os repercutem à sua maneira, em *quermesses* na cálida noite equatorial, onde a vida local de seu povo se conta em canções, em gritos de guerra, em estridências de tambores, de maracas e de batidas de garrafas... Exemplos dispersos, dos quais o sentido último não seria que, através do mundo desamparado de nosso fim de século, se desenha pontilhada, de tentativa em tentativa, de lugar em lugar, tateante, ameaçada incessantemente pelos poderes mercantis, uma festa perdida, auto-celebração comunitária do verbo, da voz e do corpo?

Eventual ou comemorativa, pública ou privada, a festa não comporta necessariamente uma conotação feliz: os cantos funerários africanos são admiráveis poemas festivos. A destruição de bens preciosos e raros, os festins, a dilapidação de pobres riquezas laboriosamente ajuntadas (como observamos ainda entre as populações mais deserdadas, de Papua à África oriental), esse excesso ostentatório, essa injustiça das opressões vividas, a voz pode assumi-los¹⁴. Sob pena de abolir materialmente esses signos, o grupo delega a seus cantores a grande tarefa devastadora da linguagem: além do que dizem as palavras, além mesmo deste corpo, até os limites da voz.

Portanto (Rousseau já o assinalava na *Lettre à d'Alembert*), a festa se opõe ao espetáculo, como uma ação comunitária a todas as outras: com mais força, à indústria cultural que rege confusamente as "festas nacionais" e os festivais. A canção aí prepondera quase sempre. Mas, onde estão nossas festas? As tradições que as nutrem estão degradadas, ao mesmo tempo e à medida que se transforma nossa relação com o mundo e com os outros. Entretanto, outras festas surgem, grandes multidões selvagens não cessam há trinta anos de se formar exteriormente, em torno de um outro cantor, de uma outra

¹¹ Huizinga, p. 66-70, 110-22.

¹² Finnegan 1977, p. 208; Fink, p. 123; Huizinga, p. 46-7; Ong 1967, p. 28-30; Cazeneuve, p. 81.

¹³ Cazeneuve, p. 80-3, 213; Anido, p. 167-9.

¹⁴ Huizinga, p. 48; Smith 1972, p. 161-8; Smith 1980.

orquestra, desde que, aí, o showbizz tenha recuperado um precedente.

O jogo, declarado enquanto tal, a festa patenteada, com ou sem razão tomados como instituições, não parecem implicar obrigatoriamente o perigo. Inocuidade totalmente aparente. Em sua tendência profunda, o jogo se alinha à ação engajada; ele sofre sua atração, ocasionando interferências. As dicotomias que Huizinga colocava entre o lúdico e o útil, o jogo e o trabalho ou a ciência, não resistem mais à crítica. O jogo implica sua seriedade, seu esforço, sua utilidade¹⁵. Neutralizando o medo que refreia a ação eficaz, o jogo dispõe uma energia depurada em que o homem crê descobrir sua verdadeira natureza recalcada, codificada diferentemente do seu “eu” social. Donde a força exemplar que a voz aí desenvolve. Ela se eleva do fundo de uma infância, anterior ao princípio de realidade; ela afirma essa marginalidade mensurada, na qual o comum dos homens cola a máscara da liberdade.

Portanto, a área do jogo confina com a da ação engajada. Uma zona fronteira movente os separa, mas às vezes também os confunde: é de lá que provêm os poemas falados ou cantados, improvisados ou não, que, sob o impacto de uma experiência ou de um espetáculo, são provocados pelo humor, pela zombaria, pelo sarcasmo — parte numericamente considerável (qualitativamente medíocre com frequência) da poesia oral de nosso tempo — matéria-prima da canção... Mas, com exceção talvez das mais fortemente ritualizadas, não há cultura que não conheça esta forma de “arte”: canções picantes que improvisam, para interpelar uma à outra, mulheres do Alto Volta trabalhando no pilão no pátio; zombarias licenciosas que as mais velhas cantam a uma noiva Zulu. Humor inocente; ou nem tanto: improvisações cômicas de camponeses asturianos, cobrindo toda a gama de nuances, da gozação hilariante à quase-blasfêmia¹⁶.

Insensivelmente, o poema derrapa da gozação à acusação e à ameaça. O mesmo texto, segundo as circunstâncias, se interpreta de uma ou de outra maneira. Assim, em muitas culturas tradicionais, da África aos Pirineus e à Acádia, os cantos de reprovação que um amante traído dirige à infiel: no seio de pequenas comunidades

isoladas, tais invectivas, tão logo endossadas pelo grupo, passam ao repertório local e ali cumprem desde logo função de discurso moralizador, justificando a punição da má conduta¹⁷.

Porque presença manifesta e comunhão vivida, é nas formas abertamente coletivas, entretanto, que a performance demanda, com mais fulgor, a passagem à ação “engajada”. Suspensa nas tensões de onde lateja a energia social, ela ancora a obra vocal no *agôn* político ou na violência militar. Animadora, exaltante ou deploratória, a voz poética então dá forma a paixões já maduras, mas ainda em busca delas mesmas, e as precipita ao seu termo.

Assim é com o canto guerreiro¹⁸. A maioria das sociedades tradicionais mantém cantores encarregados de arrebanhar os homens em condições de pegar em armas, de fustigar sua agressividade, excitando-os ao combate: prática habitual na Alta Idade Média europeia, como tinha sido para os celtas e os germânicos antigos, como era ainda em 1812 nos regimentos de cavalaria russa, e até o fim do século XIX nos reinos africanos. E o que é a *Marseillaise* de Rouget de Lisle, cujo sentido inicial se atenuou com o uso?

Ou ainda a voz engrandece o passado comum, conferindo-lhe o peso de sua própria presença, extraíndo dele uma incitação à luta, uma justificação, tanto mais convincente na emoção provocada, se ela for sumária; evocações gloriosas, comemorações de heróis mortos, celebração do chefe invencível, efervescência mitológica cuja única origem seria a violência provocada. O poder sabe de sua eficácia e a explora¹⁹: os Estados de 1914-1918 deram disto ricos exemplos, dentre os quais o da França dos Montéhus e dos Botrel não é o menor! No começo da guerra contra o Irã em 1980, a rádio iraquiana difundia canções e poemas sobre a clássica vitória de Qadissieh, as operações em curso e o Presidente, porta-estandarte da causa árabe. Ou então, depois do fato, a voz o evoca para multiplicá-lo no futuro onde ela o projeta. O xeique somálio Mahammed Abdille Hassan — grande poeta e herói de guerras que seu povo empreendeu durante vinte anos contra os etíopes, os britânicos, os italianos —, tendo em 1913 exterminado o corpo expedicionário inglês, improvisou sobre esta vitória um canto que se tornou célebre.

Quanto mais o grupo é fraco, ameaçado e consciente dos perigos,

¹⁵ Warning 1979, p. 327-8; Lotman 1973, p. 105-10.

¹⁶ Vassal 1977, p. 10-1; Finnegan 1978, p. 140; Fernandez, p. 474-6.

¹⁷ Finnegan 1978, p. 135; Ravier-Séguy, p. 94-5; Dupont, p. 222-3.

¹⁸ Bowra 1978, p. 413; Camara, p. 181-2.

¹⁹ Brécy, p. 217-41; *Le Monde* de 11 de outubro de 1980; Andrzejewski-Lewis, p. 72.

mais a voz poética aí ressoa com força. A canção torna-se arma: cantos de partisanos, durante a Segunda Guerra Mundial, através da Europa ocupada, da França à URSS; cantos de guerrilheiros latino-americanos, como as canções sandinistas, cujo texto fornece as regras do manejo da arma ou da fabricação de explosivos²⁰; cantos de guerras civis... Mas o horror desta violência não é fonte menos fecunda de poesia. Os homens nunca cessaram de investir, na obra de sua voz, seu ódio pela guerra, sua vontade de se subtrair à sua Ordem: em nome do simples desejo de paz, ou no movimento de uma recusa mais global. A *folk-song* americana, em sua origem, imergia numa tradição pacifista prolongada pelas canções datadas da Guerra de Secessão: aflição dos rapazes recrutados à força, noivas perdidas, revolta diante da morte absurda. Um Tom Paxton, um Phil Ochs, cem anos depois, saberiam tirar desse acervo as palavras tragicamente irônicas de suas canções sobre o Vietnã²¹. J.-D. Penel me transmitiu uma série de belas canções, de um desconcertante laconismo, improvisadas em 1969-1971, nos campos de refugiados sudaneses, por pobres diabos, no alvo, ao mesmo tempo, das armadas nortistas e dos soldados negros.

Uma poesia popular antimilitarista se desenvolveu na França e na América, desde o século XVIII, ao mesmo tempo que crescia a potência dos exércitos e que se industrializava a guerra. O recrutamento napoleônico produziu um verdadeiro gênero novo, de conotações épicas, a canção do desertor, exaltando esses heróis dos tempos modernos: encontramos exemplos dele ainda hoje no folclore bretão; entre as canções que X. Ravier gravou nos altos Pirineus figuram cinco versões de uma longa balada sobre um desertor dos tempos de Luís Filipe, ainda viva na lembrança de alguns anciãos. *Le Déserteur* de Boris Vian (cuja difusão foi proibida durante vários anos), retomava, em 1954, esta tradição, numa cena mais ampla. Nesse ínterim, Brel compunha *La Colombe*...²².

La Colombe, como *Le Déserteur*, se “engajavam” de maneira explícita: canções políticas propriamente ditas, destas cuja relação com a ação possível, desejada, reivindicada, se manifesta imediatamen-

te: tanto mais vivamente quanto, contestatórias, elas incitam à resistência, à luta, às vontades de diferença onde se revigora o sentimento coletivo de existir.

É um fato que a maioria das canções políticas sejam canções de protesto: menos ainda pela mensagem que elas transmitem que pelo próprio ato de sua performance, contribuindo para desestabilizar uma ordem que elas negam, ou cuja subversão louvam. Elas formam o par maldito do canto de propaganda, velho instrumento que usaram mais ou menos todos os estados, desde a China antiga, e cujo emprego os ingleses do século XVIII começaram a teorizar²³.

Articulada no acontecimento, a canção política o imita figurativamente na performance: seja para provocar, por identificação, no ouvinte, uma reação de entusiasmo ou de revolta, seja para lhe impor a distância da ironia ou da ternura, que suscitarão, ao fim, os mesmos efeitos. A voz modela fisicamente o que ela diz e, mais ainda, o que ela canta. Ela reproduz o fato contado, desenrola-o no seu próprio espaço-tempo. A força do discurso (o talento do cantor) funda definitivamente sua realidade. A proximidade do acontecimento não é mesmo necessária. A mais bela balada de Phil Ochs sobre o assassinato de Lou Marsh no Harlem imediatamente se levantou como um grito. As canções de Woody Guthrie sobre Sacco e Vanzetti foram compostas, a pedido dos Folkways, vinte anos depois do caso²⁴.

De origem urbana, ligada ao desenvolvimento da sociedade industrial, que a produziu sem o desejar e que ela parasita, a canção de protesto estendeu suas raízes na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália dos séculos XV e XVI. A favor da crise social e moral que campeava então na Europa Ocidental, as línguas se liberavam: “baladas sediciosas” encontradas em Veneza por volta de 1575, canções francesas do tempo das guerras de religião, mazarinadas (panfletos contra o Cardeal Mazarino). Desprezada pelos eruditos e vigiada pela polícia, relegada à marginalidade do “popular”, esta poesia deslança no século XVII monárquico. Canções circulavam, por volta de 1615, nas cidades holandesas, tomando partido pró ou contra Oldenbarnevelt; nas cidades inglesas, nos tempos tumultuosos de Charles I, onde já as *streetballads* denunciavam e mandavam para o inferno os homens de negócios monopolistas! Impressores especializados e cantores de rua difundiam opúsculos

²⁰ Disco *Guitarra armada*, Ed. FSLN, Manágua.

²¹ Vassal 1977, p. 72-4, 216-22.

²² Coirault, p. 78, 119, p. 53-4, e 1980, p. 36; Clouzet 1964, p. 92-3, e 1966, p. 114-6; Ravier-Séguy, p. 13-40.

²³ Neuburg, p. 117-8.

²⁴ Vassal 1977, p. 109-10, 222-3.

satíricos, canções e profecias: encontramos mais de cento e cinquenta delas, de argumento abertamente político, numa única cidade, Londres, só no ano de 1641²⁵.

Em toda a Europa do século XVIII, poemas e canções aos milhares narram os fatos do dia, à maneira de nossa imprensa. A literatura de colportagem disto se nutriu em parte, como até poucos anos na América Latina e na Nigéria. Evocar o acontecimento, no entanto, não pode ser neutro: não mais que, em nossa época, da parte de um Victor Jara cantar os invasores de Puerto Mont ou de um Bob Dylan, a morte do boxeador Davey Moore. Uma inversão irônica reduplica o efeito, declarando seu sentido: em 1892 cantaram-se nos círculos anarquistas franceses as bravatas que Ravachol teria entoado ao pé da guilhotina. Indo um pouco mais longe, caberia nessa tradição a doce ironia detonante do romance quebequense de Raymond Lévesque, *Bozo les cullotes*. A ironia, que é o acontecimento, introduz a dúvida no coração da ficção e, sob a cor da narrativa, sugere a resistência²⁶.

A voz do cantor assume uma violência no grupo para o qual ela se dirige. Logo, literalmente, ela a regurgita. Na maior parte das nações européias, dos séculos XVII ao XIX, circularam canções sobre os crimes do dia, assassinatos, estupros, incestos, tudo o que fere espetacularmente o contrato social, ou sobre os próprios criminosos: poesia onde a moral dizia encontrar seu acerto de contas, já que ali estavam descritas no detalhe perversidades severamente punidas no final²⁷. Nas manhãs de execução capital, vendedores distribuíam na multidão o texto da canção composta para a circunstância: mas, tomando parte na violência do espetáculo ao qual ela assim se integrava, esta canção significava mais desvelamento de uma opressão do que a aversão pelo crime.

Por essas vias indiretas inicia-se, timidamente, na França dos enciclopedistas, uma poesia operária cantada, comemorando conflitos como o dos papeleiros de Angoulême em 1739 ou a revolta dos canuts lioneses em 1786. Remete ao belo álbum de R. Brécy, que acompanha esta história de 1789 a 1945. C. Pierre recensou pelo menos duas mil canções desse gênero entre 1789 e 1800, a maioria

com melodias da moda. Durante o século XIX, todos os grupos socialistas ou anarquistas se esforçaram para difundir canções engajadas, frèquente de uma extrema violência — meio dissimulada a nossos olhos modernos pela pompa de seu estilo! Dos anos vinte até a guerra, o PCF repetiu essa estratégia: P. Vaillant-Couturier e o coral de seu AEAR criaram e divulgaram, assim, para além do partido, uma poesia de protesto, original ou traduzida, da qual uma obra pelo menos teve alguns anos de glória no front popular: *Au-devant de la vie*, de Jeanne Perret, em música de filme de Chostakovitch...²⁸.

A história inteira da Europa, nos dois últimos séculos, foi “feita” pela voz: discurso em presença, modulado pelos ritmos do corpo, impregnado de sensualidade calorosa, misturado de ruídos cotidianos, pouco matizado, mas imediatamente imperativo na verdade de sua evidência.

Depois de 1945 e do trauma nazista, uma convergência se produziu entre essa tradição popular e uma poesia “literária” nascida da Resistência: a linha vermelha entre poema e canção, que séculos de cultura elitista laboriosamente traçaram e mantiveram, parece ter se esvanecido. A poesia vocal reintegrava — no centro da cena social, onde começava a cantar Léo Ferré — sua função original.

Nos Estados Unidos a aventura tinha seguido um itinerário diferente. Nas canções dos pioneiros que declamavam, a partir de 1780, a corrida para o Oeste, insinuava-se frèquente de uma causticidade que desmentia, de modo implacável, a lenda. Mas é antes no folclore negro dos Estados agrícolas do *Deep South* que se enraíza a *protest-song*; e, se ela criou alguns ramos no meio operário, permaneceu muito tempo poesia quase que exclusivamente rural. Uma pesquisa feita em 1950 por J. Greenway revelou ao mesmo tempo a relativa raridade do canto de protesto entre os trabalhadores de usina e o fato relevante de que ele só surgia no período de greve. Ora, ação operária por excelência, a greve é a única ação que, nas condições habituais do trabalho industrial, pode ser vivida — ou mitificada — como desalienante. Desde 1910, graças a Joe Hill, o cantor fuzilado em 1915, os sindicatos com efeito compreenderam que de algumas profundezas da existência social o canto tira seu poder. A Grande Depressão lhes dá razão: no início dos anos trinta

²⁵ Vernillat-Charpetreau, p. 197-9; Burke, p. 71-2, 163, 255; Brécy, p. 10.

²⁶ Zumthor 1982a; Brécy, p. 146-8; Clouzot 1975, p. 48-9; Vassal 1977, p. 160-3, 172; Millières, p. 57, 175.

²⁷ Neuburg, p. 83, 86, 127, 137.

²⁸ Brécy, p. 7-14, 257-67, 274.

foram fundados, no Arkansas, no Tennessee, no Kentucky, vários grupos voltados para a canção de protesto. É então que, aos dezoito anos, Woody Guthrie descobriu o caminho que ia seguir e que o levaria, em 1946, a aderir à associação *People's Song*, provedora dos sindicatos, das sociedades obreiras, das comunidades à procura de uma voz²⁹.

Durante os anos cinquenta, a luta pelos direitos civis trouxe novamente as tradições do *blues* e do *spiritual* àquelas que, desde então, integrariam o canto popular branco. Daí surge a voz de ouro de Joan Baez: em inglês, em espanhol, em francês mesmo, voz dos sem-voz, de inabalável coerência (apesar da incontestabilidade de seus sucessos) com o pensamento que a sustenta, cantando *Le Déserteur* sobre o pátio de Notre-Dame, intérprete de Victor Jara, de Violeta Parra, figuras de proa da nova canção chilena. Esse encontro ainda mais rico de sentido que a canção contestatória se desenvolvia no Chile, a partir de tradições andinas, seguindo uma trajetória comparável àquela da *folk-song*; sendo que, desde os anos em que foi criada a União Popular, várias organizações de massa sustentaram, encadearam e dirigiram sua difusão, conferindo-lhe um peso político único sobre o continente americano: o peso de uma evidência cultural³⁰.

A África das independências — à medida que, desde o início dos anos sessenta, se aprofunda na injustiça e na miséria de um “desenvolvimento” concebido fora dela — aqui e ali reapropriava-se de algumas de suas antigas tradições poéticas, de zombaria, de louvor ou de crítica, e as reativava diante de realidades novas: revelando, mais que recusando, as forças latentes da voz e do som dos instrumentos, que, em cada uma de nossas parcelas, fundam a comunidade viva. No cantor trabalha, segundo palavras de S. Camara, o inconsciente do grupo³¹. O griot malinês ou voltaico, o cantor keniano, encontram o papel de mediadores dos conflitos sociais que lhes pertenciam antes da colonização. Um griot de Ouagadougou, Traoré Mamadou Balaké, primeiro cantor “moderno” que produziu o Alto-Volta, cultivava hoje um tipo de canção original, que ele criou, por derivação progressiva, a partir de formas tradicionais, em vista de um comentário irônico da atualidade grande ou pequena, pública

ou privada: em que momento esse não conformismo ia tornar-se intolerável aos poderes, e a quais poderes?

Para além das circunstâncias e da desintegração das retóricas herdadas, continua a vibrar nessas vozes, como uma significação última, a reivindicação da unidade do continente e da identidade do homem negro: num poema declamado na rádio Mogadiscio por ocasião da crise de Suez, na canção do poeta somálio Qarshé sobre o muro de Berlim, réplica da História à Conferência, que leva o nome desta mesma cidade, e que, em 1885, separou em fatias a África; em certa improvisação do Zulu Kunene contra os missionários³².

Simultaneamente, sob o impacto do canto afro-americano, se despreendem de tradições locais outras formas mais agressivas. Hoje, a metrópole de Lagos mantém enormes alto-falantes repartindo o *afro-beat* e o *juju*, as canções de Ebenezer ou de Sunny Adé. Nesse país imenso, potencialmente riquíssimo, de fato miserável, Fela, rei do *afro-beat*, tornou-se, pelo poder na praça, um adversário ameaçador; a polícia o atormenta, o exército invade sua casa, ele banca o pitoresco, denuncia os escândalos, intervém nas campanhas eleitorais e paira como um príncipe no bairro proletário de Surelers, no meio de suas vinte e sete esposas!

Citaríamos também outras regiões do mundo, outras populações em luta. No fim do século XIX se formou, no fio das tradições maoris da Nova Zelândia, um poesia oral indígena de contestação do poder branco. Durante um quarto de século, até por volta de 1920, a poesia uzbeque nutriu sua agressividade nas tensões políticas que sofria seu povo: revoltas contra os Khans, luta de classes, apelo ao proletariado³³. Nisto, nada distingue radicalmente a poesia de um terceiro mundo pretensamente descolonizado e aquelas que os movimentos regionalistas geram na velha Europa. Assumindo tradições desde muito tempo folclorizadas, tentam dar-lhes vida, fazendo com que sirvam a uma intenção política. Daí a tendência a urbanizar, quando é possível, os públicos e os temas; daí os recursos, ao menos episódicos, das línguas ou dialetos locais; a substituição freqüente dos instrumentos de acompanhamento tradicionais pelos modernos, como a guitarra elétrica.

Um pequeno livro de M. Wurm analisa, com vigor, o exemplo das províncias espanholas. Não somente no seio de grandes unidades

²⁹ Greenway 1960, p. 303; Vassal 1977, p. 75-8, 84-92, 111-8; Clarke, p. 135-45.

³⁰ Vassal 1977, p. 47-50, 137-63, 237-46; Clouzet 1975, p. 45, 51-3, 61.

³¹ Camara, p. 327, 335.

³² Finnegan 1978, p. 99, 115, 117, 141.

³³ Finnegan 1978, p. 292, 314, 316; Bowra 1978, p. 426, 473, 513.

históricas e culturais, Catalunha, País Basco, Andaluzia, mas em comunidades mais reduzidas, às vezes no interior daquelas, Galízia, Astúrias, Aragão, Baleares, enraíza-se e toma forma de poesia este movimento dos "países que querem viver". Vontade, às vezes desordenada, de detonar um quadro político estreito, de esvaziar de seu sentido a abstração do discurso estático, para fundar uma sociedade de homens concretos. Utopia de nosso século, concebida e provida por intelectuais? Importa aqui somente a tomada da palavra que ela tornou possível e que a alimenta de volta: a poesia de um Gilles Servat ou de um Gweltaz Ar Fur, para citar exemplos bretões...³⁴.

No início dos anos sessenta produziu-se na Europa um fato novo cuja importância histórica, com o passar do tempo, tornou-se sem dúvida considerável: o *rock'n roll* caía da América sobre uma juventude de blusões negros, meio marginalizada e fértil de violências reprimidas. Nos Estados Unidos, o rock, herdeiro legítimo da renovação musical dos anos quarenta, tinha já dez anos de idade. Na Europa, ele prometia logo um Maio de 68 radical, totalmente irresponsável, cuja verdade, quando sobreveio, não passou de sombra efêmera. Canto, o rock integrava e resumia todas as poesias de contestação anteriores, mas dirigia a força delas no sopro de puras energias irracionais. Ele destruía o invólucro fônico do corpo, protetor e seguro; explodia em discordâncias furiosas a terna voz maternal, abjurada. Por isso o rock foi recebido e propagado como música e como ritmo coletivo: quase não havia necessidade de palavras para transmitir seu furor. Forma de ato puro, gozo arrogante, ruptura da linguagem invadida de onomatopéias e de urros. Violência, sadismo, frenesi, horror, pessimismo, crueldade, diria François Truffaut de James Dean desde 1956; mas sem pudor de sentimentos, pureza, rigor, gosto da prova e recusa das concessões. Dez anos de festas libertárias, dezenas de milhões de fãs pelo mundo afora, uma tal abundância de experiências que nada jamais voltará a ser como antes.

Escândalos, intolerâncias familiares e policiais: conhecemos essa breve história. A amplitude da reação testemunharia o poder dessas vozes contestatórias. Mas, mais que esta contra-violência, mais que

as edulcorações do twist, a indústria triunfou. Quando a cifra da *rock music* alcança os milhões de dólares, as vozes, nesse universo, se calam³⁵. Os Beatles se separam, Bob Dylan se retira, morrem Brian Jones e Jimi Hendrix. Subsistem algumas etiquetas e uma descendência moderada. Na mesma época se multiplicam na América Latina os festivais da canção de protesto, empresas de bom rendimento.

Entretanto, a recuperação comercial não é a única a ameaçar toda poesia de ação. O risco de sujeição provém em parte dela mesma e da relação ambígua que liga a poesia à praxis. Desde 1965, os mais radicais entre os sindicalistas americanos rejeitavam as *protest-songs*, fonte da boa consciência, sufocando a vontade de agir³⁶. A ordem mesma, objeto da contestação, sofre deste equívoco e das conseqüências que ele traz. Ela manipula o cantor quando interpreta, para seu proveito, a intenção dele: Elvis Presley em seu começo beneficiou-se do racismo daqueles que viam nele o concorrente branco dos cantores negros do *rhythm and blues*³⁷. Reação ao doce anarquismo dos hippies, a música *country*, lançada sob o governo de Nixon, reinterpreta globalmente o rock em relação às raízes rurais de uma América "profunda".

A crise que se diz econômica inocula aos revoltosos de ontem o conservadorismo do medo. Quando se extingue a contestação é que não há esperança. No Quebec de 1981 (escrevi estas linhas em 31 de dezembro), os compositores parecem fora de época: no terreno privilegiado da canção, onde durante vinte anos ressoaram algumas das vozes mais quentes de nosso mundo, um Ferland hoje canta a vida em família, e Charlebois, a universal felicidade do amor! Um pouco mais ao sul, a voz de Tammy Wynette, rainha de Nashville, embala seu folclore, assegurando os sonhos de bravos como você e eu: daqueles que, em Nashville justamente, fazem fila na multidão dos peregrinos para venerar o Cadillac em ouro massiço de Elvis ou a piscina em forma de guitarra de Webb Pierce... A poesia enfim retorna ao ritual!

³⁵ Hoffmann-Leduc, p. 109-11; Clouzet 1975, p. 80.

³⁶ Vassal 1977, p. 315.

³⁷ Millieres, p. 53.

³⁴ Wurm p. 37-8; Vassal 1980, p. 82-97, 164.

CONCLUSÃO

Está-se sempre no fim do mundo. Durante os sete ou oito anos de minha peregrinação na Oralia, quantas vezes não tive o sentimento de tocar num termo, para além do qual alguma coisa de insubstituível se teria para sempre perdido?

Na voz do velho Mathieu Mestokosho, índio montanhês de Mingan, que aos 85 anos ainda inventava contos e contos sobre contos, ressoava ao que parece o último eco de um período histórico. Com Mathieu logo iria calar-se cedo uma sabedoria, um imenso saber, a fidelidade à vida¹. Que etnólogo não experimentou esta tristeza, vez por outra? Em busca de vozes vivas foi preciso atravessar muitos campos em ruínas. A destruição de velhas culturas veneráveis desnuda a humanidade inteira, despossuída de seu trabalho milenar, de sua memória, de seus mortos; expulsa do aconchego de comunidades em recorte real embora incerto sobre o mundo... enquanto que o nosso é certo mas cada vez mais irreal. Nada, no entanto, se joga até o fim.

Em todo o terceiro mundo, os povos de hoje começam a despertar desse choque e se agarram aos destroços de uma identidade explodida. O que será senão isto, nos seus próprios excessos, o atual despertar do Islam? E entre nós os movimentos regionalistas, apesar de suas ingenuidades e aberrações, atestam ainda que o unitarismo jacobino não teve a última palavra².

Já se entrevê a “terceira onda” de Alvin Toffler, pronta a desen-

¹ Bouchard, p. 9-10.

² Lafont, p. 210-50.

rolar-se para um mundo descentralizado, feito do acordo de nossas diferenças. Gostaríamos de crer, mas os avisos que se apregoam e o ecologismo que a prefigura se prendem a este milenarismo recorrente, já estudado por P. Worsley, epidemia repentina, surgindo irrepreensivelmente nas sociedades em crise, no momento em que o medo coletivo está para se transformar em desespero; apelo imprecatório, conjuração de totalidades impossíveis. Por volta de 1660, já sob o cetro inspirado de Kimpa Vita — a dona Beatriz dos portugueses — no Reino do Congo, pouco antes do primeiro contacto com os Brancos; entre os Xhosa da África austral, em torno da profeta Nonqause, instigadora do grande massacre de gado de 1856; entre os Sioux de 1870 a 1890, na dança fantasma que conduziu o massacre de Wounded Knee; entre os Papuas da Nova Guiné, em meio a suas aldeias saqueadas, esperando o Navio salvador; agora, entre nós...

E a voz desta aventura?

A voz é o instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz. A voz soa ou se cala ao coração — ao coro — do drama. Desde o século XVII, a Europa se espalhou sobre o mundo como um câncer; subrepticiamente, a princípio, mas há muito ela galopa, destrói hoje, demente de formas de vida, animais, plantas, paisagens, línguas. A cada dia que passa, muitas línguas do mundo desaparecem: renegadas, sufocadas, mortas com seu último velho, vozes virgens de escrita, pura memória sem defesa, janelas outrora abertas sobre o real. Um dos sintomas do mal foi, sem dúvida, desde a origem, o que chamamos de literatura, e a literatura tomou consistência, prosperou e se tornou aquilo que ela é, uma das mais vastas dimensões do homem — recusando a voz. Mas, por ter perdido sua posição preponderante, a voz não pôde ser banida do concerto dos poderes virtuais, que determinam o destino das civilizações. No pior dos casos, ela se dissimulou sob o pretexto da eloquência. Continua a emitir sinais.

Os velhos de Samoa cantam as narrativas dos cativos afogados ao largo, de aldeias queimadas pelo fogo do céu. Não são mitos ou talvez tenham se tornado mitos. Mas os jovens de hoje, despertados de servidão, nutrem nela sua cólera, última chance.

Não se trata de deplorar o que de bom ou malgrado tornou-se nossa história, nem o que fez a grandeza de nossa literatura, antes de decifrar as mensagens confusas que elas nos dirigem. Cinco mil

culturas aniquiladas, maravilhosa floração de humanidade, de hoje fanada, profana, erradicadas de nossos mapas, não podem mais nos importar como tal, mas importa o testemunho que elas inscreveram nesta própria história, em proveito de valores, que preferimos ocultar.

Não se trata de fazer uma escolha no compacto da duração temporal, nem de reconstituir, mesmo a título de patrimônio, modos de vida e de pensamento tradicional, calorosos mas sufocantes. Trata-se de afastar um falso universalismo que é fechamento — de renunciar (já que é uma questão de poesia) a privilegiar a escrita.

É neste sentido que é urgente ultrapassar o etnocentrismo, que inspira, com as ingenuidades nacionais, uma concepção caduca de evolução. Há 20 ou 30 anos, é verdade, chegou-nos com as primeiras descolonizações, um gosto novo do outro, a curiosidade do diverso. A etnologia tirou proveito, e tanto melhor para ela, mas nem o gosto ou curiosidade estão em causa. O único que conta é este apelo à diferença — a isto que nos colocará na impossibilidade de permanecer *in-diferentes*. Já há alguns séculos, está-se em vias de construir, em torno de nós, a prisão cultural unitária, em que vamos descansar: nossa tecnologia, nossa ciência, nossa arte, nossos problemas. A única esperança, a longo termo, é que se está para: a prisão não está, de fato, concluída. Cabe-nos agarrar esta chance para sabotar a empresa, mesmo que seja um pouco, jogar areia na fechadura que está sendo montada, um cano no cimento em vias de secar: que ao menos por aí nos chegue do exterior o som de uma voz!

Neste cano as juventudes da Europa se plantaram duas vezes no curso deste século: ao correr dos anos 20 e depois por volta dos anos 50-60. Enquanto eles acolhiam ruidosamente a primeira vaga, depois a segunda, do novo canto afro-americano, se adelgava o sistema simbólico no qual até aqui tem vivido o Ocidental. Nossa ciência mesmo interrogava com suspeitas suas certezas: a ordem não se dissociava mais da desordem, o conhecimento exigia uma outra lógica, em que o terceiro fosse incluído³. Mas a sociedade reinante, marginalizando as massas juvenis, os primeiros fãs do jazz, depois os roqueiros adornados com correntes de bicicleta, se marginalizava ela mesma, a respeito daquilo que confusamente

³ Lyotard, p. 11-3.

eles experimentavam: todo o resto — provisoriamente recalçado — do saber, mas que talvez voltasse.

Nesta encruzilhada de energias situa-se para nós a voz poética: seu lugar de enraizamento e em que ela revive. Certamente em 1982, no declínio mundial da indústria do disco, na véspera ainda incerta da generalização de outras mídias, a megalomania dos produtores, a uniformização dos produtos, dá, de repente, a impressão de um segundo fracasso. Esta forma de oralidade, por sua vez, se ensombrece no subdesenvolvimento cultural. Nossa sociedade desencantada, empedrada em suas medidas estreitas, seus parâmetros cada vez menos diversificados, nos encurrala para uma única saída: tentar uma vez mais, sem saber excessivamente o que será a carta-premiada, responder (em termos que se não se pudesse traduzir em língua morta) às questões que a linguagem coloca ao corpo, o corpo à linguagem, pelo truncamento dessas vozes aviltadas.

Aqui e ali no mundo, tentativas ainda dispersas se multiplicam, talvez a grande e infeliz África, transformada em mendiga por nosso imperialismo político-industrial, se encontre, mais do que os outros continentes, perto do alvo, porque menos gravemente alcançada pela escrita, tépia ainda pelo primeiro fogo com que se forja o instrumento novo. Ora, para nós mesmos, diante da história e a despeito da aceleração moderna das durações, a era do escrito não terá representado, talvez, senão um incisivo mas breve intermédio.

McLuhan notava que, depois da difusão da Imprensa, o Ocidental parece habitado pela nostalgia de um mundo do toque e do ouvido, o mesmo que o faria perder a pura visualidade abstrata da escrita. A partir do fim do século XVIII, na França, na Inglaterra, na Alemanha, insinuava-se entre os letrados o sentimento de que havia livros em excesso. Muitas coisas mudaram. Durante os últimos cem anos, a evolução de nossas ciências como a da poesia se orientou para a redescoberta de uma interioridade, para uma escuta das vozes primordiais, às quais o pensamento europeu parecia ter se tornado surdo. No entanto, curvados sob as rajadas de mensagens que nos assaltam, por nossa vez, nos ressentimos até a náusea de uma lassidão do escrito: lassidão sacudida de sobressaltos de esperança ou de terror diante da nova invasão do computador, levando a extremo uma abstração que o usuário, no presente estado das coisas, não somente deixa de controlar como é forçado a mitificar, para não perecer.

Tudo se passa como se, episódio de conflito milenar, participássemos hoje de uma volta à força da oralidade: provocada pela inflação do impresso, a partir do fim do século passado... a tal ponto que a virada da história moderna parece menos ter sido como se supõe, em geral invenção da Imprensa do que sua massificação! Na América do Norte, como na Europa inteira, os professores constataam o desafeto dos jovens para com o livro, sua incapacidade crescente de dominar a língua escrita: Para o bem ou para o mal, é um índice, quaisquer que sejam as motivações próximas. J. Sherzer me contava que índios Cuma do Panamá, operários na capital e devidamente alfabetizados, desejosos de manter o contacto com sua aldeia, escreviam outrora cartas; hoje, enviam fitas cassetes e, ao gravar, encontram alguma coisa da arte dos antigos contadores de estórias. Na inflação do escrito, a função deste perde toda a evidência, enquanto a voz encontra a sua, de maneira selvagem, na busca aleatória de sua plenitude biológica.

Depois de uma dezena de anos, um dos pontos de convergência das ciências humanas, cada vez mais percebido como tal, não é outro senão esta função da voz. Centros de pesquisa, questionários, trabalhos de equipe, teses, coleções eruditas, números especiais de revistas se multiplicam nos cinco continentes. Historiadores, sociólogos e os próprios letrados, sob o estímulo da Antropologia: não tive conhecimento depois de 1975 de ter havido um único congresso internacional que não comportasse ao menos uma seção sobre os problemas da oralidade. São incontáveis os colóquios, seminários, mesas-redondas que a ela se consagram especialmente; e já se saiu do gueto universitário... como o testemunhavam um debate sobre as literaturas orais no Salão do Livro, em maio de 1981, e, em março e maio de 1982, as conferências sobre "O Trabalho do Tempo", no Centro Pompidou.

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se entender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos Nô-

mades. Alguma coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: a exigência básica e irracional, que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças⁴.

É isso que começamos a saber: e não pode ser por acaso, se este reconhecimento novo seguiu os anos ou foi “posto em questão” (como se gostava de dizer) o “sujeito” operador potencial e imutável, centro invariante de todas as nossas séries — feixe de pulsões, sobretudo de línguas esquecidas, de silêncios, de proposições confusas, entre aquilo que escolhe a memória administradora deste território, produtora de um *eu*, folclorizando aquilo que o seu engenho não aceita...

A partir de Artaud, foi nesta atomização que um teatro de vanguarda partiu para a descoberta da irreduzível unicidade do corpo e de seu gesto. Mas a busca levou-o mais longe ainda. Para além das dramaturgias e das narratividades, nos umbrais de um “pós-modernismo” (cujo prefixo significa negação mais do que consecução), naquilo que se tomou o hábito de nomear, inteiramente, como *performance*. Aparecida nos Estados Unidos nos anos 60, na confluência dos *happenings* de Kaprow, das pesquisas musicais e coreográficas, como as de Cage, teatrais como as de Foreman, de questionamentos de atores como Cantor, a *performance* começa apenas a suscitar atenção crítica⁵. Falta ainda procurar antecedentes, inventar-se uma história inocente e ela tira daí elementos de lembranças mais ligados às manipulações plásticas do que às da língua e, em particular, à obra de Marcel Duchamp.

Ato, menos ação do que fluxo vital, “alegoria da ilegibilidade” segundo a expressão de C. Owens, anterior à emergência de um assunto “teatral” e ao simbolismo, que permite a repetição, a desmultiplicação, a retórica: a *performance* recusa a *mimesis* e escolhe, de chofre, o partido de uma *arte*, privada para nós, da antiga ilusão representativa. Um ser humano *tem lugar* aqui, diante de mim na cena ou na tela, onde se projeta o vídeo-disco: lugar atravessado pela corrente que nenhum sentido imobiliza, trajetória sem personagem, corporalmente desenhada, em detrimento de um assunto que ela desmitifica. No espaço inteiramente investido, transformado em instrumento sensorial, que é a *performance*, um corpo parcelar se decompõe em fragmentos de objetos libidinais, dos quais se

enriquece infinitamente sua simples presença instável, totalmente objetivada. Das performances de Meredith Monk surge uma voz.

A voz não faz mais, não pode fazer mais do que pré-nomear as coisas, e — nós sabemos hoje melhor do que antes — é esta a operação poética por excelência. Um prenome não significa nada senão uma presença: uma *origine* (“saída da boca”, se nos reportamos ao latim), fora das afiliações e das genealogias. O prenome tende a revirar a deriva que, nas águas da linguagem, empurra os nomes para o sentido, o concreto para a abstração escolhida.

No prenome se ergue um apelo a esta terra poluída, devastada porém ainda viva e patética, sob as garatujas de nossas barbáries. Uma luz se acende em algum lugar: uma lanterninha, mas que me abrasa. Eis-me, primeira manhã imemorial, e este grito saído de mim, bem pobre coisa, é a longa história dos seres. Desde então tudo foi dito. Traduzo aqui em metáforas o que foi confessado, ao curso dos últimos anos, por muitos de nossos cantores. A canção é o grito poético anterior às frases e que banalizaria a época em que elas caem.

Assim, a África de hoje, que faz seus sapatos com nossos velhos pneus, recupera segundo seu gênio e revivifica os destroços de nossas técnicas, de nossas literaturas, de nossas músicas. Assim é chegado o tempo para nós de bricolar ao sopro de nossas vozes, na energia de nossos corpos, a imensa e incoerente herança de alguns séculos de escrita. Na grande praça da “aldeia global” de McLuhan, restabelecer entre o olho e o ouvido um equilíbrio tal, que a voz logo esteja em estado de perfurar, em torno de nós, a opacidade daquilo que se toma pelo real, com o mesmo poder e eficácia que o fez nossa pintura há um século. Não é de se partir de um zero que, por definição, não existe — mas é de se tematizar as tradições da poesia vocal, reconhecidas e inventariadas, domesticadas, revividas segundo as exigências cotidianas que são as nossas, nós, instalados pelo tempo de uma vida sobre o nosso pedaço de século efêmero.

⁴ Duvignaud, p. 13-6, 26-39.

⁵ Pontbriand; Durand 1980; Féral.

POÉTICA, LIVRO E TRADUÇÃO

Desde que encontrei o grosso volume dos *Études de Poétique Médiévale* (Paris, Seuil, 1972), percebi que alguma coisa acontecia e que teria alguma coisa a ver com o estudo de nossas literaturas populares/orais. O texto medieval, muitas vezes aprisionado na área da filologia ou da historiografia mais tradicional, apontava aí para uma poética da voz que, em verdade, se insinuava, desde os primeiros trabalhos de Paul Zumthor, permitindo entender fenômenos referentes à recepção, fundamentais para o entendimento mais pleno desses textos.

Meu entusiasmo foi tão grande que lhe escrevi, começando um circuito não-interrompido. Em março de 1977 chegávamos juntos a São Paulo, ele como professor visitante, deu curso e dirigiu seminários de pesquisa da Unicamp. Enfocava os *rhétoriciens*, poetas áulicos que, no século XVI, desenvolveram um coeso e original exercício poético. Criou-se a oportunidade para uma fecunda discussão sobre o sistema e a margem, o mundo oficial da cultura e o submundo que irrompe nos interstícios.

Discutiu-se a festa e, ainda, os ritos obscenos, os ditos jocosos, sua recepção cortesã. Pouco tempo depois, ele publicaria *Le Masque et la Lumière* (Paris, Seuil, 1978), um dos seus mais fascinantes trabalhos, em que liga a aventura de criação desses poetas às razões e princípios de um século. Neles, a descoberta da América e o enraizamento de futuras utopias.

Depois dessa primeira visita ao Brasil, passa a se dedicar com insistência às literaturas orais, com a bagagem de um medievalista, mas contando agora com o laboratório vivo de nossa cultura tão fortemente oralizada, com os textos de poetas populares, cuja atua-

ção era possível seguir de perto, na riqueza e extensão de nossa literatura de cordel.

Veio com sua mulher, a medievalista Marie Louise Ollier, para a Bahia, ávido de visitar o sertão onde nasci, Feira de Santana, a fazenda Paus Altos. Intensifica então o percurso pela cultura sertaneja, busca o entendimento de criações que se assentam num grande lastro comum, naquilo que denominou “metaconhecimento poético”.

Devo dizer que *Cavalaria em Cordel* (São Paulo, Hucitec, 1979) o estimulou a pensar neste universo como um todo, na teatralidade desta cultura que faz da palavra uma “ocupação de rivais”, na diversidade de registros do épico ao paródico, encampados pelo “romanceiro” nordestino.

Pontuou tudo isto num trabalho (*Rev. Critique*, 80, Paris, 1980) comentando, com entusiasmo, a tese pioneira de Idelette Muzart Fonseca dos Santos sobre o teatro de Ariano Suassuna, e que ele tinha examinado na Sorbonne.

Estavam a caminho formulações básicas para um campo de atuação que, a partir dele, se firmou em dimensão universal: o dos estudos das poéticas da oralidade. A noção de *movência* do texto oral, a ênfase na transmissão da força energética e teatralizante que assumiu como *performance*, no sentido bem definido do *texto em presença*, a ampliação do próprio conceito de texto e de literatura que foram indispensáveis para se pensar as literaturas da voz.

Apontando para diferentes graus e modos de ser do texto oral, em trabalhos como o bem conhecido “A permanência da voz” (*Correio Unesco*, n. 10, 1985), seria aproximado naturalmente dos chamados oralistas, como Walter Ong, Ruth Finnegan, entre outros, de quem tanto se acerca quanto afasta. Inquieto, seria capaz de permanecer numa única direção, apostando na dinâmica interna do texto e das energias que o movem, e que terminam por fazer dele, como disse, “uma epifania da voz”.

Introduction à la Poésie Orale (Paris, Seuil, 1983), que traduzimos agora, é um livro que provém dessa experiência no Brasil, conforme declarou, em muitas das entrevistas que deu. Aí se concentra todo um chão de vivências, a experiência vital e humana de um pesquisador que correu mundo, reunindo materiais e, sobretudo, convertendo-se ao “outro”, para poder teorizar.

Poderíamos até glosar, dizendo-nos diante de uma “semiose” participante. Nada lhe escapa: das línguas distantes e em extinção

(aliás, um tema obsessivo em sua obra mais recente), cuja voz ainda ressoa, às apresentações de roqueiros hoje.

Em julho de 1993, hospedado em nossa casa em Salvador, interessavam-lhe os ruídos do bairro popular, os tambores do Olodum, o disco *Parabolicamará*, de Gilberto Gil, que ouvia repetidas vezes, encontrando ali alguns fios para completar sua trama reflexiva sobre a linguagem. *A Letra e a Voz* (Cia. das Letras, 1993) traz a confirmação de alguns de seus pontos de vista.

Ali se reúnem o pesquisador arrojado, a erudição espantosa e uma sensibilidade de poeta, os desafios que nos situam em posição de ver, com clareza, aquilo que parecia impossível não ter pensado antes. Quebram-se limites e somos tomados por uma imperiosa necessidade de revisão.

Preocupado também com a memória e sua contraparte, o esquecimento, escreveu alguns textos fundamentais, como aquele que apresentou num seminário original, “Políticas do Esquecimento” (Paris, Seuil, 1988), em que, transitando de Lotman a Vernant, assenta suas idéias no eixo *tradição/transmissão*. Aliás, foi nessa direção que realizou (*Folha de S.Paulo*, outubro de 1989) uma de suas mais belas entrevistas.

Ao tempo em que buscava a diversidade, perseguia uma grande matriz de linguagem e pensamento, espécie de antídoto à dispersão. Trabalhando em várias frentes e voltado para essas questões, não pôde concluir o livro *Babel ou l’Inachèvement* (Paris, Seuil, 1997; aliás, ainda bem jovem escreveu uma novela, *O Poço de Babel*), que seria o próximo, depois de *La Mesure du Monde* (Paris, Seuil, 1993). Um livro alentado em que, relacionando tempo/espço/cultura, retoma o alcance mais pleno de sua cogitação.

O interessante é que, vivendo nas mais diversas partes do mundo, a Suíça, sua pátria de origem, parece ter ido marcando, cada vez mais, sua presença. Cogitando sobre as relações entre ciência e magia, confessou-me o prazer de iniciar uma extensa pesquisa, reunindo materiais para, no futuro, escrever uma biografia de Paracelso, também suíço.

Profuso, múltiplo, atuante, creio que sua energia vital e criadora deve permanecer em muitos de nós que com ele nos relacionamos intensamente. Polígrafo, escreveu mais do que ninguém para falar da voz e de outras linguagens a ela conjugadas, legando-nos uma visada que nos faz passar pelas mediatizações, e alcançar a força do corpo e dos sentidos, afirmação inequívoca e perene do humano.

Em *Introdução à Poesia Oral* temos não somente a ampla recolha e um imenso reconhecimento, contribuindo para o entendimento dos gêneros e possibilidades de expressão e realização da poesia oral, mas também um rico questionamento sobre voz e corpo, ultrapassando a linguagem verbal. Também plataforma e um método de trabalho, a rejeição de certezas absolutas e a proposta de uma espécie de colagem de encontros, achados, desvios que em vez de provas querem sugerir e poetizar.

Este livro é ainda um livro sobre os paradoxos da voz, da voz que desborda e ultrapassa toda palavra.

Respondendo a questões numa entrevista que se reúne a outras formas de um belo livro (*Écriture et Nomadisme*, Montréal, Héxagone, 1989), confessou que ali estava o que considerava o mais importante em seu legado: a noção de que a escrita é fixa e de que nada se compara à força nômade da voz. Esta é a idéia fundadora do seu *Introdução à Poesia Oral*. Aliás, aí também esclarece que este livro originalmente se intitulava *Presença da Voz*.

“As edições du Seuil, diz, me aconselharam a retirar este título, por tintas excessivas de psicanálise. A tradução italiana, no entanto, conservou o título original”, e continua a dizer: — “acho mais saborosa a ambigüidade desta presença *hic et nunc* da voz que, por natureza, nunca se fixa. Este livro prossegue, conclui, por quatro ou cinco páginas que constituem uma espécie de elogio dos nômades, das gentes da voz. Aí está um poema em prosa, ao tempo em que é a conclusão de uma obra”.

Em outro trecho nos diz ainda que o livro, com grande massa de informação, destinou-se a justificar as páginas finais de sua conclusão.

Falando sobre ela, nos traz a consideração sobre seu estilo poético, num ritmo amplo e retórico, prolongando, por assim dizer, um gesto inaugural. Assim que, em dedicatória, ao me enviar o livro *Introdução à Poesia Oral*, em 1983, diz ser este o resultado de reflexões começadas no Brasil (e continuadas na África e na Ásia).

Creio que isto é válido para definir etapas e o rumo de certas cogitações, mas, se retrocedermos, vamos ver que a obra teórico-poética de P. Z. se baseia, desde sempre, numa poética da voz e que, em certos momentos, caminhou para a observação da vocalidade ou da complexa transmissão energética que sempre leva do sopro de vida à escuta do ouvinte. Segundo ele, tirado do nada, o *ouvro*, o ouvinte virtual se transformaria em interlocutor. Foi assim, quando

em sua tese de Doutorado defendida na Suíça em 1943, ao se voltar para o sábio ou mago Merlim, considerava-o não apenas como detentor da *profecia*, mas da voz perene, na medida em que esta é a voz.

Seria inevitável pensar em Bakhtin quando o ouvimos dizer que a voz é a própria alteridade, mesmo quando para este a voz tenha dimensão de diálogo.

Paul Zumthor vai organizando, ao longo de sua extensa “semiose” da oralidade, um repertório de “gêneros” na Idade Média, os mais correntes que estuda, a partir do conhecimento de um modo de ser específico e de representar. Assim, por exemplo, quando realça as modalidades da canção e, aqui, dos cantos de trabalho aos de descanso; é notável, por exemplo, seu comentário sobre as *chansons de rencontre*.

Assim, ele vai passando pelos mecanismos da relação escrito-oral, vendo tanto uma espécie de ocultamento da escritura no oral quanto a inclusão de uma oralidade enquanto destino no escrito. Ocupa-se, por isso, a observar, em longos poemas medievais como o *Éracle*, os marcadores do oral que solicitam, a cada momento, olhos, ouvidos e sentidos.

Evocando Fonagy, estabelece que a voz, transmudada em ícone, tende a despojar os signos daquilo que eles comportam de arbitrário.

Por isso, nós diz preferir o termo *vocalidade* a *oralidade*, aludindo ao aspecto integrador da voz *in presentia*, em todos os seus alcances.

Ao dar títulos às suas obras e capítulos delas, põe ênfase na modalidade que acompanha os textos orais/escritos, falando-nos da *movência* como princípio e assentando-se, ele próprio, nesta mobilidade plena.

É constante sua preocupação com incursões na antropologia, buscando fundamentações de uma etnologia que apresente à literatura processos e alicerces para os rituais do entendimento. Assim, numa carta de 1989, ele diz o quanto acha importante que se atue tendo como suporte a antropologia, fundamento de análise que permite renovar perspectivas, elemento de relativização e de confronto, desabafando: “Parece-me que, depois de uma dezena de anos, os estudos literários não avançam (*piétinent*), repetem-se numa retórica que não tem a ver com a ‘realidade’.”

Por sua vez, colocando em xeque uma etnologia míope, conforme denomina, seguiria as trilhas de Roman Jakobson e Bogatyrev

(*Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973), ao valorizar uma espécie de metaconhecimento poético que as comunidades detêm e ao analisar a produção poética em relação a estas. Oferece-nos, para trabalhar, conceitos como o de *reconnaissance*, o reconhecimento que se faz do que se ouve, implicando textos múltiplos e públicos vários, em que têm peso as noções de *performance*, realização concreta da oralidade em seu meio, de *intervocalidade* para contraponter com a noção de intertexto. Chega mesmo a criar uma unidade mínima e pertinente desta atuação, que denomina de *vocema* (ironizando em seguida a denominação, mas não o que ela significa). Passa-nos, enfim, a idéia de que o texto, em suas gradações, é historicamente provisório, mas poeticamente definitivo.

* Uma parte desse texto foi publicada na *Folha de S.Paulo*, em 16/4/1995.

A TRADUÇÃO

Há muitos anos aceitamos o desafio de traduzir *A Letra e a Voz* (São Paulo, Cia. das Letras, 1993, trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro).

Fizemos do trabalho uma espécie de laboratório para a discussão e transmissão do universo conceitual deste pensador que inaugura, de fato, um novo modo de pensar a *literatura oral* que, por meio dele, agora se “dignifica” e aceita, para além dos limites do que se costumava rotular, de modo pejorativo, como “folclore”. Como expliquei no posfácio, não se trata apenas de saber mais ou menos francês, mas de dominar o *zumthorês*, a criação de um estilo profuso, com uma síntese própria e com todo um sistema peculiar de criação lexical e semântica, lançando mão de pontuação própria.

Trata-se de alcançar um complexo sistema de pensamento, uma poética e também uma dimensão afetivo-humana e criadora que traz significâncias, criando uma outra lógica no pensar de linguagens e culturas.

Em alguns cursos, conferências, seminários, temos experimentado o alcance desse universo conceitual, confrontando-o inclusive com o de outros pensadores, como Lotman, Bakhtin, Gourévitch.

O Núcleo de Poéticas da Oralidade do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP desenvolve um projeto de tradução da obra de P. Z.

Por acreditar num projeto assim, continuamos a aceitar desafios e, com Suely Fenerich, traduzimos *Tradição e Esquecimento* (Hucitec, 1997), texto que faz parte do seminário “*Politiques de l’Oubli*”, editado pela Seuil, 1989. O projeto prossegue com a tradução dos livros *Écriture et Nomadisme* (Montréal, Héxagone, 1989), *La Mesure*

du Monde (Paris, 1993) e *Babel ou l'Inachèvement* (Paris, Seuil, 1997), obedecendo a uma relação teórico-pedagógico-poética que vai ao encontro da proposta sempre móvel e dinâmica de seu criador.

A tradução da *Introdução à Poesia Oral* foi outro desafio. Discutindo unidade ou diferença nos resultados da tradução, percebendo que realizá-la a quatro ou seis mãos exige grande atenção para que o texto, guardando a especificidade de leitura do seu tradutor, possa vir a ser fiel a si mesmo, na recriação possível.

Os capítulos 1, 5 e a conclusão foram tarefa minha, pois já os tinha traduzido antes. Maria Lúcia Diniz Pochat se responsabilizou pelos capítulos 2, 3, 4, 6 e 7 e Maria Inês de Almeida (orientanda de Amálio Pinheiro) se ocupou dos capítulos 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15.

Durante muitos dias discutimos juntas as nossas soluções e impasses, e o cotejo de todo o texto foi feito por J. P. F. e M. L. D. P. Não dispensamos ainda o privilégio de recorrer aqui e ali a Boris Schnaiderman.

Queremos anotar aqui algumas opções da tradução que consideramos importante esclarecer. Para o francês *écriture*, convivem em nosso texto duas formas: *escrita* — quando se refere à instituição, a um modo de ser, a um estado que comporta certa fixidez; e *escritura* — quando está em causa o processo de escrever, o ato e o movimento, enfim, a poética da *écriture*. O francês *parole* traduzimos por *palavra* e *fala*, segundo, no contexto, refira-se à voz ou à oralidade. Os nomes dos países africanos foram mantidos como na época em que foi escrito o texto de P. Z., e expressões como *griot* continuaram como no original. De resto, acreditamos ter captado o tom do autor; justificar as possíveis falhas (toda tradução as tem) seria cortar um prazer que se quer vivo como o projeto de seu autor. A vocês, leitores, ele diria: gozar e aproveitar (*jouer et jouir*).

BIBLIOGRAFIA

- Abd El-Fattah (K.) "Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes". *Poétique*, XXXVIII, p. 162-74, 1979.
- Abrahams (R. D.) "The Complex Relations of Simple Forms". *Genre*, II, p. 104-27, 1969.
- "Folk Drama", in Dorson, p. 351-62, 1972.
- Agblemagnon (F. N.) *Sociologie des sociétés orales d'Afrique*. Paris-La Haye: Mouton, 1969.
- Alatorre (M. F.) (éd.) *Cancionero folclórico de México*. México: Colegio de México, 2 vol., 1975 e 1977.
- Alexandre (P.) "Langages tambourinés: une écriture sonore?". *Semiotica*, I, p. 273-81, 1969.
- "De l'oralité à l'écriture: sur un exemple camerounais". *Études françaises* (Montreal), XII, p. 71-8, 1976.
- Alexandrescu (L.) "Le Bethléem, un mystère paysan contemporain du nord de la Roumanie". *Estudios escénicos* (Barcelona), XXI, p. 149-67, 1976.
- Alleton (V.) "En Chine: la contagion de l'écrit". *Critique*, CCCLXXXIV, p. 217-27, 1980.
- Alvarez-Pereyre (F.) *Contes et tradition orale en Roumanie*. Paris: Selafl, 1976.
- Amzulescu (A. I.) *Balade populare românești*. Bucarest: Institut du Folklore, 3 vol., 1964.
- "Despre stilistica oralitatei cîntelor epice românești". *Revista de etnografie și folclor* (Bucarest), XVII, 1970.
- Anders (W.) *Balladensänger und mündliche Komposition*. Munique: W. Fink., 1974.
- Andrzejewski (B. W.) & Lewis (I. M.) *Somali Poetry*. Oxford: Clarendon, 1964.
- Angenot (M.) "Les traités de l'éloquence du corps". *Semiotica*, VIII, p. 60-82, 1973.
- *Le Roman populaire*. Montreal: Presses de l'Université du Québec, 1975.
- Anido (N.) "Pajadas et desafios dans le Rio Grande do Sul". *Cahiers de littérature orale*, V, p. 42-170, 1980.
- Austin (J.) *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éd. du Seuil (original anglais de 1962), 1970.
- Awouma (J.-M.) & Noah (J.-C.) *Contes et fables du Cameroun*. Yaoundé: CLE, 1976.
- Ayissi (L. M.) *Contes et berceuses bété*. Yaoundé: CLE, 1972.
- Bahat (A.) "La poésie hébraïque médiévale". *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIII, p. 297-322, 1980.
- Barber (B.) "The Function of Performance in Postmodern Culture", in Pontbriand, p. 32-6, 1981.
- Barre-Toelken (J.) "The Pretty Language of Yellowman". *Genres*, II, p. 211-35, 1969.
- Barthes (R.) "Écrivains, intellectuels, professeurs". *Tel quel*, XLVII, p. 3-18, 1971.

- Bastet (N.) "Valéry et la voix poétique". *Annales de la faculté des lettres de Nice*, XV, p. 41-50, 1971.
- Baumgarten (M.) "Lyric as Performance". *Comparative literature*, Eugene (Oregon), XXIX, p. 328-50, 1977.
- Bäumli (B. e F.) *A Dictionary of Gestures*. Metuchetl (N. J.). Scarecrow press.
- Bäumli (F.) & Spielmann (E.) "From Illiteracy to Literacy: Prolegomena to a Study of the *Nibelungenlied*", in Duggan, p. 62-73, 1975.
- Bausinger (H.) *Formen der Volkspoesie*. Berlin: E. Schmidt.
- Beaudry (N.) "Le *Katajjaq*, un jeu inuit traditionnel". *Études inuit* (Quebec), II, p. 35-53, 1978.
- Bec (P.) *La Lyrique française au Moyen Age*. Paris: Picard, 1977.
- Bellemin-Noël (J.) *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1979.
- Ben-Amos (D.) "Catégories analytiques et genres populaires". *Poétique*, XIX, p. 265-96 (original anglais de 1969), 1974.
- *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press, 1976.
- Benson (L.) "The Literary Character of Anglosaxon Formulaic Poetry". *P.M.L.A.*, LXXXI, p. 334-41, 1966.
- Berger (R.) *La Téléfission*. Paris: Castermann, 1976.
- Bernard (M.) *L'Expressivité du corps*. Paris: Delarge, 1976.
- "La stratégie vocale". *Esprit* (jul.), p. 55-62, 1980.
- Berthet (F.) "Éléments de conversation". *Communications*, XXX, p. 109-63, 1979.
- Bertin (J.) *Chante toujours tu m'intéresses, ou les combines du show-bizz*. Paris: Éd. du Seuil, 1981.
- Blanchot (M.) *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard (1.a ed., 1959), 1971.
- Boglioni (P.) (ed.) *La Culture populaire au Moyen Age*. Montreal: L'Aurore, 1979.
- Bologna (C.) Article "Mostro", in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Turin, 1980.
- Article "Voce", in *Enciclopedia Einaudi*, XIV, Turin, 1981.
- Bouazis (C.) *Essais de la sémiotique du sujet*. Bruxelles: Complexes, 1977.
- Bouchard (S.) *Chroniques de chasse d'un Montagnais de Mingan*. Quebec, Ministère des Affaires Culturelles, 1977.
- Boucharlat (A.) *Le commencement de la sagesse: les devinettes rwandaises*. Paris: Selaf, 1975.
- Bouissac (P.) "Pour une sémiotique du cirque". *Semiotica*, III, p. 93-120, 1971.
- Bouquiaux (L.) & Thomas (J.) *Enquête et description des langues à tradition orale*. Paris: Selaf, 3 vol., 1976.
- Bourdieu (P.) *Le sens pratique*. Paris: Éd. de Minuit, 1980.
- Bouvier (J.-C.) (ed.) *Tradition orale et identité culturelle*. Paris: CNRS, 1980.
- Bowra (C. M.) *Primitive Song*. Nova York: New American Library, 1962.
- *Heroic Poetry*. Nova York: Mc Millan (1.ª ed., 1952), 1978.
- Bragaglia (A. G.) (ed.) *Andrea Perrucci, dell'arte rappresentativa... al improvviso (1699)*. Florença: Sansoni, 1961.
- Brassard (F.) "Recordes de chansons". *Archives du folklore* (Quebec), II, p. 191-202, 1947.
- Brecy (R.) *Florilège de la chanson révolutionnaire*. Paris: Éd. Hier et Demain, 1978.
- Brednich (R.), Roehrich (L.) & Suppan (W.) *Handbuch des Volksliedes*. Munique: W. Fink, 1973.
- Bronzin (G. B.) "La drammatica popolare", in *Drammatica*, p. 3-62, 1976.
- Brower (R. H.) & Milner (E.) *Japanese Court Poetry*. Stanford (Cal.): University Press (1.ª ed., 1961), 1975.
- Bruns (G. L.) *Modern Poetry and the Idea of Language*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Brunschwig (C.), Cajlvet (L.-J.) & Klein (J.-C.) *Cent ans de chanson française*. Paris: Éd. du Seuil (reed.), 1980.
- Buchan (D.) *The Ballad and the Folk*. Londres: Routledge-Kegan, 1972.
- Burgelin (O.) *La Communication de masse*. Paris: SGPP, 1970.
- Burke (P.) *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milão: Mondadori (original inglês de 1978), 1980.
- Burness (D.) *Shaka, King of the Zulus, in African Literature*. Nova York: Three Continents Press, 1976.
- Bynum (D. E.) "The Generic Nature of Oral Epic Poetry". *Genres*, II, p. 236-58, 1969.
- Calame-Griaule (C.) *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*. Paris: Gallimard, 1965.
- "Enquête sur le style oral des conteurs traditionnels", in Bouquiaux-Thomas, III, p. 915-29, 1976.
- "Le temps des contes". *Critique*, CCCXCIV, p. 278-87, 1980a.
- "La gestuelle des conteurs: état d'une recherche". *Comunicação do colóquio Oralité, Culture, Discours*. Urbino, jul. 1980. Roma: Ateneo, 1983.
- "Ce qui donne du goût aux contes". *Littérature*, XLV, p. 45-59, 1982.
- Camara (S.) *Cens de la parole*. Paris-La Haye: Mouton, 1976.
- Campos (H. de) *A operação do testo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Caro Baroja (J.) *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madri: Occidente, 1969.
- Cazeneuve (J.) *L'homme téléspectateur*. Paris: Denoël-Gonthier, 1974.
- Certeau (M. de) *L'invention du quotidien: I. Arts de faire*. Paris: Bourgois, "10/18", 1980.
- Chadwick (H. M. & N.) *The Growth of Literature*. Cambridge University Press, 3 vol., 1932-1936-1940.
- Chadwick (N.) *Poetry and Prophecy*. Cambridge University Press, 1942.
- & Zhirmunsky (V.) *Oral Epics of Central Asia*. Cambridge University Press, 1969.
- Charles (D.) "Le timbre, la voix, le temps", in Pontbriand, p. 110-7, 1981.
- Charles (M.) *Rhétorique de la lecture*. Paris: Éd. du Seuil, 1977.
- Charpentreau (S.) *Le livre dor de la chanson enfantine*. Paris: Éd. Ouvrières, 1976.
- Charron (C.-Y.) *Quelques mythes et récits de tradition orale inuit*. Tese da Universidade de Montreal, 2 vol. (inédita), 1977.
- "Le tambour magique". *Étude inuit* (Quebec), II, p. 3-20, 1978a.
- "Toward a Transcript and Analysis of Inuit Throat Games". *Ethnomusicology*, XXII, p. 245-60, 1978b.
- Chasca (E. de) *El arte juglaresca en el Cantar de mio Cid*. Madri: Gredos (1.ª ed., 1967), 1972.
- Chevalier (J.) & Gheerbrandt (A.) *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 4 vol. (1.ª ed., 1969), 1973-1974.
- Chopin (H.) *Poésie sonore internationale*. Paris: Éd. Place, 1979.
- Cirese (A. M.) "Il mare come segno polivalente". *Uomo e cultura* (Palermo), II, p. 26-58, 1969.
- Cixous (H.) & Clément (C.) *La Jeune Née*. Paris: Bourgois, "10/18", 1975.
- Clarke (S.) *Les Racines du reggae*. Paris: Éd. Caribéennes (original anglais de 1980), 1981.
- Clastres (H.) *La Terre sans mal: le prophétisme tupi-guarani*. Paris: Éd. du Seuil, 1975.
- Clouzet (J.) *Jacques Brel*. Paris: Seghers, 1964.
- *Boris Vian*. Paris: Seghers, 1966.
- *La Nouvelle Chanson chilienne*. Paris: Seghers, 1975.

- Coffin (T. P.) *The British Traditional Ballads in North America*. Austin: University of Texas Press (1.^o ed., 1950), 1977.
- Coffin (T. P.) & Cohen (H.) *Folklore in America*. Garden City (N. J.): Doubleday, 1966.
- Coirault (P.) *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris: Scarabée, 1953.
- Collier (J. L.) *L'Aventure du jazz*. Paris: Albin Michel (original anglais de 1978), 1981.
- Compagnon (A.) "La glossolalie, une affaire sans histoire?". *Critique*, CCCLXXXVII, p. 824-38, 1979.
- Conroy (P.) (ed.) *Ballads and Ballad Research*. Seattle: University of Washington Press, 1978.
- Copans (J.) & Couty (P.) *Contes wolof du Baol*. Paris: Bourgois, "10/18", 1976.
- Coquet (J.-C.) *Sémiotique littéraire*. Paris: Marne, 1973.
- Corbeau (J.-P.) "Télévision urbaine et imaginaire rural", in *Les Imaginaires*. Paris: Bourgois, "10/18", III, p. 333-44, 1979.
- Cosnier (J.) "La gestualité dans l'interaction conversationnelle". *Comunicação do colóquio Oralité, Culture, Discours*. Urbino, jul. 1980/Roma: Ateneo, 1983.
- Costa Fontes (M. da) *Romanceiro português do Canadá*. Coimbra: Presses Universitaires, 1979.
- Courlander (H.) *Negro Folk Music USA*. Nova York: Columbia University Press, 1963.
- Couty (D.) & Rey (A.) *Le Théâtre*. Paris: Bordas, 1981.
- Coyaud (M.) "La transgression des bienséances dans la littérature orale". *Critique*, CCCXCIV, p. 325-32, 1980.
- Cuisenier (J.) "Le théâtre en Indonésie", in *Théâtres*, p. 223-41, 1978.
- Dampierre (E. de) *Poètes nzakara*. Paris: Julliard, 1963.
- Davenson (H.) *Le livre des chansons*. Neuchâtel: La Baconnière (reed., Paris: Éd. du Seuil, 1955), 1944.
- Denisoff (R. G.) "Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs". *Journal of American folklore*, LXXIX, p. 581-9, 1966.
- Derive (J.) *Collecte et traduction des littératures orales*. Paris: Selaf, 1975.
- Derrida (J.) *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1967a.
- *De la grammatologie*. Paris: Éd. de Minuit, 1967b.
- *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1972.
- Devereux (G.) "Mohave Voice and Speech Manierism". *Word*, V, p. 268-72, 1949.
- Dicionário (D. bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada)*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
- Diény (J.-P.) *Pastoureilles et magnanarelles*. Geneva: Droz, 1977.
- Dieterlen (G.) *Textes sacrés d'Afrique noire*. Paris: Gallimard, 1965.
- Dolby (W.) *A History of Chinese Drama*. Nova York: Barnes-Noble, 1976.
- Dorson (R. M.) "Concepts of Folklore and Folklife Studies", in Dorson (R. M.) (ed.), *Folklore and folklife*. Chicago: University Press, p. 1-47, 1972.
- Dournes (J.) *Le parler des Jorai et le style oral de leur expression*. Paris: Publications Orientalistes, 1976.
- "Aspects de l'oralité dans une culture traditionnelle". *Comunicação do colóquio Oralité, Culture, Discours*. Urbino, jul. 1980. Roma: Ateneo, 1983.
- Dragonetti (R.) *Aux frontières du langage poétique*. Gand: Romanica Gandensia, IX, 1961. *Drammatica (La drammatica popolare nella valle padana)*. Modène: Enal, 1976.
- Du Berger (J.) *Introduction à la littérature orale*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1971.
- *Introduction aux études en arts et traditions populaires*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1973.

- Duby (G.) *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978.
- Dugast (L.) *Contes, proverbes et devinettes des Banen*. Paris: Selaf, 1975.
- Duggan (J. J.) *The Song of Roland: Formulaic Style, Poetic Craft*. Berkeley-Londres: University of California Press, 1973.
- "Formulaic Diction in the Cantar de mio Cid", in Duggan (J. J.) (ed.) *Oral Literature: Seven Essays*. Londres: Scottish Academic Press, p. 74-83, 1975.
- Dumont (M.) *Alliances sexuelles et cannibalisme*. Tese da Universidade de Montreal (inédita), 1982.
- Dundes (A.) (ed.) *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice Hall, 1965.
- Dupont (J.-C.) *Héritage d'Acadie*. Montreal: Leméac, 1977.
- Durand (G.) *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas (1.^o ed., 1960), 1969.
- Durand (R.) "Une nouvelle théâtralité: la performance". *Revue française d'études américaines*, X, 1980.
- "La performance et les limites de la théâtralité", in Pontbriand, p. 48-54, 1981.
- Duveau (G.) *La vie ouvrière en France sous le second Empire*. Paris: Gallimard, 1946.
- Duvignaud (J.) "Esquisse pour le Nomade". *Cause commune*, II, Paris: Bourgois, "10/18", p. 13-40, 1975.
- Edmonson (M. S.) *Lore: An Introduction to the Science of Folklore*. Nova York: Barnes-Noble, 1971.
- Edson Richmond (W.) "Narrative Folk Poetry", in Dorson, p. 85-98, 1972.
- Eliade (M.) "Littératures orales", in *Histoire des littératures*. Paris: Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", p. 3-26, 1955.
- Elicegui (E. G.) "Poesía griega de amigo y poesía arabigo-española". *Emerita (Madri)*, XL, p. 329-96, 1972.
- Elliott (A. G.) "The Myth of the Hero". *Olifant (Winnipeg, Canadá)*, VII, p. 235-47, 1980.
- Eno Belinga (S. M.) *Découverte des chante-fables du Cameroun*. Paris: Klincksieck, 1970.
- *La Littérature orale africaine*. Issy-les-Moulineaux: Classiques africains, 1978.
- Etiemble. *Essais de Littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard, 1974.
- Fabbri (P.) "Champ de manœuvres didactiques". *Bulletin du GRSL*, VII, p. 9-14, 1979.
- Fabre (D.) & Lacroix (J.) *La tradition orale du conte occitan*. Paris: PUF, 2 vol., 1974.
- Faik-Nzuji (C.) "La voix du cyondo". *Recherche, Pédagogie, Culture*, XXIX-XXX, p. 19-29, 1977.
- Favret-Saada (J.) *Les Mots, la Mort, les Sorts*. Paris: Gallimard, 1977.
- Faye (J.-P.) & Roubaud (J.) (ed.) *Change de forme*. I, Paris: Bourgois, "10/18", 1975.
- Fédry (J.) "De l'expérience du corps comme structure de langage". *L'Homme*, XVI, p. 65-108, 1977a.
- "L'Afrique entre l'écriture et l'oralité". *Études*, CCCXLVI, p. 581-600, 1977b.
- Feral (J.) "Performance and Theatricality". *Modern Drama*, XXV, p. 170-81, 1982.
- Fernandez (J. W.) "Poetry in Motion". *New Literary History*, VIII, p. 459-84, 1977.
- Fink (E.) *Le jeu comme symbole du monde*. Paris: Éd. de Minuit (original alemão de 1960), 1966.
- Finnegan (R.) *Oral Literature in Africa*. Oxford: University Press (1.^o ed., 1970), 1976.
- *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: University Press, 1977.
- *Oral Poetry: An Anthology*. Londres: Penguin Books, 1978.
- "Oral Composition and Oral Literature in the Pacific". *Comunicação do colóquio Oralité, Culture, Discours*. Urbino, jul. 1980 (inédita), 1980.

- Flahaut (F.) *La parole intermédiaire*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- "Le fonctionnement de la parole". *Communications*, XXX, p. 73-9, 1979.
- Fochi (A.) *Estetica oralitatii*. Bucarest: Minerva, 1980.
- Foerster (D. M.) *The Fortunes of Epic Poetry*. Washington: Catholic University Press, 1962.
- Fonagy (I.) "Les bases pulsionnelles de la phonation". *Revue française de psychanalyse*, I, p. 101-36, e IV, p. 543-91, 1970-1971.
- Fonagy (I.) & Magdies (K.) "Emotional Patterns in Intonation and Music". *Zeitschr. f. Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, XVI, p. 293-313, 1963.
- Fonseca dos Santos (I.) "La littérature populaire en vers du Nord-Est brésilien". *Cause commune*, I, Paris: Bourgois, "10/18", p. 187-223, 1979.
- *Littérature populaire et littérature savante au Brésil*. Tese da Universidade de Paris, III, 3 vol. (inérita), 1981.
- Foschi (U.) "La Donna Lombarda", in *Drammatica*, p. 128-40, 1976.
- Fowler (R.) (ed.) *Essays on Style and Language*. Nova York: Humanities Press, 1966.
- Freud (S.) *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris: Gallimard (original alemão de 1905-1924), 1962.
- *Cinq psychanalyses*. Paris: PUF (original alemão de 1905-1915), 1977.
- Fribourg (J.) *Fêtes à Saragosse*. Paris: Musée de l'Homme, 1980a.
- "Aspects de la littérature populaire en Aragon". *Critique*, CCCXCIV, p. 312-24, 1980b.
- Fry (D. K.) "Caedmon as a Formulaic Poet", in Duggan, p. 41-61, 1975.
- Gaborieau (M.) "Classification des récits chantés". *Poétique*, XIX, p. 313-32, 1974.
- Gans (E.) "Naissance du moi lyrique". *Poétique*, XLVI, p. 129-39, 1981.
- Garnier (P.) *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Gasarabwe (E.) *Le geste rwandais*. Paris: Bourgois, "10/18", 1978.
- Gaspar (L.) *Approche de la parole*. Paris: Gallimard, 1978.
- Gatera (A.) "Les sources de l'histoire africaine: l'exemple du Rwanda". *Présence africaine*, LXXX, p. 73-90, 1971.
- Geertz (C.) *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books, 1973.
- Genette (G.) *Mimologiques*. Paris: Éd. du Seuil, 1976.
- *Introduction à l'architexte*. Paris: Éd. du Seuil, 1979.
- Georges (R. A.) "Recreations and Games", in Dorson, p. 173-89, 1972.
- Giard (L.) & Mayol (P.) *L'invention du quotidien: II. Habiter, cuisiner*. Paris: Bourgois, "10/18", 1980.
- Gide (A.) reed. de *Voyage au Congo et Retour du Tchad*. Paris: Gallimard (1.^a ed., 1927), 1981.
- Gilles (H.) "Une nouvelle approche de la dynamique du langage". *Diogenes*, CVI, p. 119-36, 1979.
- Gili (J.) "Western et chanson de geste", in Agel (H.) (ed.) *Le Western*. Paris: Minard, 1961.
- Goody (J.) *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: University Press, 1968.
- *La Raison graphique*. Paris: Éd. de Minuit (original anglais de 1977), 1979.
- Goody (J.) & Watt (I. R.) "The Consequences of Literacy". *Comparative Studies in History and Society*, V, p. 304-45, 1963.
- Görög-Karady (V.) *Noirs et blancs: leur image dans la littérature orale africaine*. Paris: Selaf, 1976.
- *La littérature orale africaine: bibliographie analytique*. Paris: Maisonneuve-Larose, 1981.
- Gossman (L.) "Literary Education and Democracy". *Modern Language Notes*, LXXXVI, p. 761-89, 1971.
- Grassin (J.-M.) "La littérature africaine comparée: tradition et modernité". *L'Afrique littéraire*, LIV-LV, p. 3-10, 1980.
- Greenway (J.) *American Folksong of Protest*. Nova York: Barnes (1.^a ed. 1953), 1960.
- *Literature Among the Primitives*. Hartboro (Pa): Folklore Association, 1964.
- Greimas (A. J.) *Du sens*. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- "Pour une sémiotique didactique". *Bulletin du GRSL*, VII, p. 3-8, 1979.
- Greimas (A. J.) & Courtès (J.) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Grice (P.) "Logique et conversation". *Communications*, XXX, p. 57-72, 1979.
- Groddeck (G.) "Musique et inconscient". *Musique en jeu*, IX, 1972.
- Guéron (J.) "La métrique des nursery rhymes". *Cahiers de poétique comparée*, I, p. 68-93, 1974.
- "Langue et poésie: mètre et phonologie", in Faye-Roubaud, p. 137-57, 1975.
- Guibert (A.) *Léopold Sedar Senghor*. Paris: Présence africaine, 1962.
- Guillermaz (P.) *La poésie chinoise des origines à la Révolution*. Paris: Marabout (1.^a ed., 1957), 1966.
- Guiraud (P.) *Le langage du corps*. Paris: PUF, 1980.
- Haas (R.) *Die mitttelenglische Totenklage*. Frankfurt: Lang, 1980.
- Hall (E.) *The Silent Language*. Greenwich (Conn.): Fawcett, 1959.
- Halle (M.) & Keyser (S.) "Sur les bases théoriques d'une poésie métrique", in Faye-Roubaud, p. 94-134, 1975.
- Hamori (A.) *On the Art of Medieval Arabic Literature*. Princeton University Press, 1975.
- Harcourt (M. & R. d') *Chansons folkloriques françaises au Canada*. Paris: PUF, 1956.
- Hauser (M.) "Inuit Songs from Southwest Baffin Island". *Études inuit* (Quebec), II, p. 55-83, 1978.
- Havelock (E. A.) *Preface to Plato*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1963.
- Hay (L.) "La critique génétique: origine et perspectives", in Debray-Genette (R.) et al., *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, p. 227-36, 1979.
- Haymes (E. R.) *A Bibliography of the Studies relating to Parry's and Lord's Oral Theory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1973.
- *Das mündliche Epos*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Heidegger (M.) *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard (original alemão de 1959), 1976.
- Helffer (M.) *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-Sar*. Geneva: Droz, 1977.
- Hell (V.) *Nathan Katz*. Colmar: Alsatia, 1978.
- Henry (H.) & Malleret (E.) "Traduire en français les rythmes de la poésie russe". *Langue française*, II, p. 63-76, 1981.
- Herkovits (M. J.) *Cultural Anthropology*. Nova York: Knopf, 1960.
- Hilger (M. I.) *Together with the Aimu*. Norman (Oklah.): University of Oklahoma Press, 1971.
- Hoffmann (R.) & Leduc (J.-M.) *Rock babies: vingt ans de pop music*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- Houis (M.) "Pour une taxinomie des textes en oralité". *Afrique et langage*, X, p. 4-23, 1978.
- Huizinga (J.) *Homo ludens*. Londres: Routledge-Kegan, s.d. (original alemão de 1939).
- Husson (R.) *La voix chantée*. Paris: Gauthier-Villars, 1960.
- Hymes (D.) *Breakthrough into Performance*. Documentos do Centro de Semiótica de Urbino, p. 26-7, 1973.

- "Discovering Oral Performance". *New Literary History*, VIII, p. 431-57, 1977.
- Ikegami (Y.) "Hand Gestures in Indian Classical Dancing". *Semiotica*, IV, p. 365-91, 1971.
- Iser (W.) "Narrative Strategies as Means of Communication", in Valdes (M. J.) & Miller (O. J.) *Interpretation of Narrative*. Toronto: University Press, p. 100-17, 1978.
- Jackson (B.) *Wake up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- Jahn (J.) *Muntu: l'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris: Éd. du Seuil (original alemão de 1958), 1961.
- *Negro-African Literature*. Nova York: Grove Press, 1968.
- Jakobson (R.) *Essais de linguistique générale*. Paris: Éd. de Minuit (original de 1949-1962), 1963.
- *Questions de poétique*. Paris: Éd. du Seuil (original de 1919-1972), 1973.
- Jaqueti (P.) "La comptine", in *Atti VIII° Congresso Internazionale di Studi Romanzi*. Florença: Sansoni, 3 vol., II, p. 567-99, 1960.
- Jason (H.) "A Multidimensional Approach to Oral Literature". *Current Anthropology*, X, p. 413-26, 1969.
- "A Model for Narrative Structure in Oral Literature", in Jason (H.) & Segal (D.) (ed.) *Patterns in Oral Literature*. Paris-La Haye: Mouton, p. 99-140, 1977.
- Jauss (H. R.) *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Munique: W. Fink, 1977.
- *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard (original alemão de 1972-1975), 1978.
- "Limites et tâches d'une herméneutique littéraire". *Diogène*, CIX, p. 102-33, 1980.
- Jemie (O.) *Langston Hughes*. Nova York: Columbia University Press, 1980.
- Jouve (D.) & Tomenti (A.) "Essai sur la culture orale urbaine à Bangui". *Sendayanga ti laso: linguistique actuelle* (Bangui), IV, p. 16-26, 1981.
- Jung (C. G.) *L'homme à la découverte de son âme*. Geneva: Mont-Blanc (original alemão de 1931-1943), 1943.
- *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Gonthier (original alemão de 1961), 1964.
- *Les racines de la conscience*. Paris: Buchet-Chastel (original alemão de 1953), 1971.
- Kellogg (R.) "Literature, Non-Literature and Oral Tradition". *New Literary History*, VIII, p. 531-4, 1977.
- Kerbrat-Orecchioni (C.) *L'Énonciation*. Paris: A. Colin, 1980.
- Kesteloot (L.) *La poésie traditionnelle*. Paris: Nathan, 1971a.
- *L'épopée traditionnelle*. Paris: Nathan, 1971b.
- "Problématique de la littérature orale". *L'Afrique littéraire*, LIV, p. 38-48, 1980.
- Kibedi-Varga (A.) *Les constantes du poème*. Paris: Picard (1.^a ed. 1963), 1977.
- Kindaiti (K.) *Ainu Life and Legend*. Tôquio: Board of Tourist Industry, 1941.
- Knorringa (R.) *Fonction phatique et tradition orale: constantes et transformations dans un chant narratif roumain*. Amsterdã: Rodopi, 1978.
- *Het oor wil ook wat*. Assen: Van Gorcum, 1980.
- Kristeva (J.) *La révolution du langage poétique*. Paris: Éd. du Seuil, 1974.
- *La traversée des signes*. Paris: Éd. du Seuil, 1975.
- Lacourcière (L.) "La tradition orale au Canada", in Galarneau (C.) & Lavoie (E.) *France et Canada français du XVI^e au XX^e siècle*. Quebec: Université Laval, p. 223-31, 1966.
- Lafont (R.) *La révolution régionaliste*. Paris: Gallimard, 1967.
- Laforte (C.) *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Quebec: Université Laval, 1976.
- *Survivances médiévales dans la chanson folklorique française*. Quebec: Université Laval, 1981.
- Lamy (S.) *D'elles*. Montreal: Hexagone, 1979.
- Languages (Languages, Literatures in the Formation of National and Cultural Communities)*. Adelaide (Australía): Griffin Press, 1976.
- Lapointe (R.) "Tradition and Language: The Import of Oral Expression", in Knight (D.) (ed.) *Tradition and Theology in Old Testament*. Filadélfia: Fortress Press, p. 125-42, 1977.
- Lascaux (G.) *Le Monstre dans l'art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.
- Laya (D.) *La tradition orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*. Paris: Unesco, 1972.
- Laye (C.) *Le maître de la parole*. Paris: Plon, 1978.
- Leach (M.) *Dictionary of Folklore*. Nova York: Funk-Wagnalls, 2 vol., 1949.
- Le Goff (J.) *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1977.
- Lejeune (P.) *Je est un autre*. Paris: Éd. du Seuil, 1980.
- Lempereur (F.) *Les Wallons d'Amérique du Nord*. Gembloux: Duculot, 1976.
- Likhatchev (D.) "L'étiquette littéraire". *Poétique*, IX, p. 118-23 (original russo de 1967), 1972.
- Lindenfeld (J.) "Verbal and Non-Verbal Elements in Discourse". *Semiotica*, III, p. 223-33, 1971.
- Literatura (Literatura popular em verso: Estudos)*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1973.
- Lohisse (J.) "La société de l'oralité et son langage". *Diogène*, CVI, p. 78-98, 1979.
- Lomax (A.) "Phonotactique du chant populaire". *L'Homme*, IV, p. 5-55, 1964.
- *Folksong Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Sciences, 1968.
- Lomax (A.) & Halifax (A.) "Folk Song Texts as Culture Indicators", in Maranda (P.) & Kongkas (E.) (ed.) *Structural Analysis of Oral Tradition*. Filadélfia: Pennsylvania University Press, p. 235-67, 1971.
- Lord (A. B.) *Serbo-Croatian Heroic Songs*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- "The Poetics of Oral Creation", in Friederich (P.) (ed.) *Comparative Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, I, p. 1-6, 1959.
- *The Singer of Tales*. Nova York: Athenaeum (1.^a ed., 1960), 1971.
- "Perspectives on Recent Work on Oral Literature", in Duggan, p. 1-24, 1975.
- Lotman (I.) "Le hors-texte". *Change*, VI, p. 68-81, 1970.
- *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard (original russo de 1970), 1973.
- & Piatigorsky (A.) "Le texte et la fonction". *Semiotica*, I, p. 205-17, 1969.
- Lusson (P.) "Notes préliminaires sur le rythme". *Cahiers de poétique comparée*, I, p. 30-54, 1973.
- "Sur une théorie générale du rythme", in Faye-Roubaud, p. 225-45, 1975.
- Lyotard (J.-F.) *La condition post-moderne*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- Mahony (P.) "The Boundaries of Free Association". *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, II, p. 155-98, 1979.
- "Towards the Understanding of Translation in Psychoanalysis". *Journal of the American Psychoanalytic Association*, XXVIII, p. 461-75, 1980.
- Maquet (J.) *Les civilisations noires*. Paris: Marabout, 1966.
- Maquiso (E.) *Ulahingan, an Epic of the Southern Philippines*. Dumaguete City (Phil.): Silliman University Press, 1977.
- Maranda (P.) "Le folklore à l'école", in *Mélanges L. Lacourcière*. Montreal: Leméac, p. 293-312, 1978.

- "The Dialectic of Metaphor", in Suleiman (S. R.) & Crosman (I.) (ed.), *The Reader in the Text*. Princeton University Press, p. 183-204, 1980.
- Maranda (P.) & Kongkas (E.) *Structural Models in Folklore*. Paris-La Haye: Mouton, 1971.
- Marin (F. M.) *Poesía narrativa árabe y epica hispánica*. Madri: Gredos, 1971.
- Massin (B.) *Franz Schubert*. Paris: Fayard, 1977.
- Mc Luhan (M.) *La Galaxie Gutenberg*. Paris: Mame (original inglês de 1962), 1967.
- *Pour comprendre les media*. Paris: Éd. du Seuil (original inglês de 1964), 1968.
- Mendoza (V. T.) *El romance español y el Corrido*. México: Universidad Nacional, 1939.
- Menendez Pidal (R.) *La chanson de Roland y el Neotradicionalisme*. Madri: Espasa Calpe, 1959.
- *Romancero hispánico*. Madri: Espasa Calpe, 2 vol. (1.ª ed., 1953), 1968.
- Meschonnic (H.) *Pour la poétique*. I e II, Paris: Gallimard, 1970-1973.
- *Le signe et le poème*. Paris: Gallimard, 1975.
- *Poésie sans réponse*. Paris: Gallimard, 1978.
- *Jona et le signifiant*. Paris: Gallimard, 1981.
- Millières (G.) *Quebec, chant des possibles*. Paris: Albin Michel, 1978.
- Milner (J.-C.) *L'amour de la langue*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- *Ordres et raisons de langue*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.
- Moreno (A.) & Fonseca dos Santos (I.) "Création et transmission de la poésie orale: la chanson d'Alfonso XII". *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: p. 411-52, 1980.
- Mounin (G.) "Une analyse du langage par gestes des Indiens". *Semiotica*, VII, p. 154-62, 1973.
- Mouralis (B.) *Les contre-littératures*. Paris: PUF, 1975.
- Mutwa (C. V.) *My People*. Londres: Penguin Books (1.ª ed., 1969), 1977.
- Nagler (M.) "Towards a Generative View of the Oral Formula". *Transactions of the American Philological Association*, XCVIII, p. 269-311, 1967.
- Ndong Ndoutoume (T.) *Le Mvett*. Paris: Présence africaine, 2 vol., 1970 e 1975.
- Nettl (B.) *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Neuburg (V.) *Popular Literature*. Londres-Nova York: Penguin Books, 1977.
- Ngal (N.) "Literary Creation in Oral Civilizations". *New Literary History*, VIII, p. 335-44, 1977.
- Niane (T.) *Recherches sur l'empire du Mali au Moyen Age*. Paris: Présence africaine, 1975a.
- *Le soudan occidental au temps des grands empires*. Paris: Présence africaine, 1975b.
- *Soundiata, l'épopée mandingue*. Paris: Présence africaine (1.ª ed., 1960), 1979.
- Nietzsche (F.) *Naissance de la tragédie*. Geneva: Gonthier (texto alemão de 1871), 1964.
- Nisard (C.) *Histoire des livres populaires*. Paris: Maisonneuve-Larose (reimpressão do texto de 1854), 2 vol., 1968.
- Nyéki (L.) "Le rythme linguistique en français et en hongrois". *Langue française*, XIX, p. 120-42, 1973.
- Oinas (A. V.) *Heroic Epic and Saga*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- "Folk Epic", in Dorson, p. 99-115, 1972.
- Okpewho (I.) *The Epic in Africa*. Nova York: Columbia University Press, 1979.
- Ong (W.) *Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press (trad. *Retrouver la parole*. Paris: Mame, 1971), 1967.
- *Rhetoric, Romance and Technology*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1971.
- *Interfaces of the Word*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1977a.
- "Africa Talking Drums and Oral Poetics". *New Literary History*, VIII, p. 411-30, 1977b.
- "Literacy and Orality in Our Time", in *Profession 79, Publications of the Modern Languages Association of America*, p. 1-7, 1979.
- Opland (J.) "Scop and imbongi: Anglosaxon and Bantu Oral Poets". *English Studies in Africa*, XIV, p. 161-78, 1971.
- "Imbongi Nezibongo: the Xhosa Tribal Poet". *Publications of the Modern Languages Association of America*, XC, p. 185-208, 1975.
- Oster (H.) "The Blues as a Genre". *Genres*, II, p. 259-73, 1969.
- Owens (C.) "The Allegorical Impulse", in Pontbriand, p. 37-47, 1981.
- Paredes (A.) *With His Pistol in His Hand: a Border Ballade*. Austin: University of Texas Press, 1958.
- (ed.) *The Urban Experience and Folk Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1971.
- & Baumann (R.) *Towards New Perspectives in Folklore Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1972.
- Parisot (H.) *Soixante-treize comptines et chansons*. Paris: Aubier, 1978.
- Paulme (D.) "Littérature orale et comportements sociaux en Afrique noire". *L'homme*, I, p. 37-49, 1961.
- Penel (J.-D.) "Quelques chants de ronde et de gbagba", *Sendayanga ti laso: linguistique actuelle* (Bangui), IV, p. 22-72, 1981.
- Pessel (A.) "De la conversation chez les Précieuses". *Communications*, XXX, p. 14-30, 1979.
- Pezard (A.) *Dante, Œuvres complètes* (tradução). Paris: Gallimard, "Pléiade", 1965.
- Pontbriand (C.) (ed.) *Performance, textes, documents*. Montreal: Parachute, 1981.
- Pop (M.) "Der formelhafte Charakter der Volksdichtung". *Deutsches Jahrbuch f. Volkskunde*, XIV, p. 1-15, 1968.
- "La poétique du conte populaire". *Semiotica*, II, p. 117-27, 1970.
- Poueigh (J.) *Le Folklore des pays doc*. Paris: Payot, 1976.
- Poujol (G.) & Labourié (R.) (ed.) *Les Cultures populaires*. Toulouse: Privat, 1979.
- Quasha (G.) "Dialogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry". *New Literary History*, VIII, p. 485-506, 1977.
- Ravier (X.) & Séguy (J.) *Poèmes chantés des Pyrénées gasconnes*. Paris: CNRS, 1978.
- Récanati (F.) *La transparence et l'Énonciation*. Paris: Éd. du Seuil, 1979a.
- "Insinuations et sous-entendus". *Communications*, XXX, p. 95-106, 1979b.
- Recueil (Recueil de littérature mandingue*. Paris: Agence de coopération culturelle et technique, 1980.
- Rens (J.) & Leblanc (R.) *Acadie expérience: choix de textes acadiens*. Montreal: Parti-pris, 1977.
- Renzi (L.) *Canti narrativi tradizionali rumeni*. Florença: Olschki, 1969.
- "Varianti d'interprete nei canti tradizionali narrativi rumeni", in *Actes du XII^e Congrès International de Linguistique Romane*. Bucarest: Académie, p. 471-80, 1971.
- Rey-Hulman (D.) "Règles sociales de récitation des contes en Haute-Volta". *Recherche, pédagogie et culture*, XXIX-XXX, p. 14-6, 1977.
- "Procès d'énonciation des contes". *Littérature*, XLV, p. 35-44, 1982.
- Ricard (A.) "Un genre oral nouveau: le concert". *Recherche, pédagogie et culture*, XXIX-XXX, p. 30-4, 1977.
- "Le mythe de la tradition dans la critique littéraire africaniste". *L'Afrique littéraire*, LIV-LV, p. 18-23, 1980.
- Ricœur (P.) "La grammaire narrative de Greimas". *Documents du GRSL*, XV, 1980.
- Ringeas (R.) & Coutant (G.) *Gaston Couté*. Saint-Ouen: Éd. du vieux Saint-Ouen, 1966.

- Rondeleux (L.-J.) "La voix, les registres et la sexualité". *Esprit* (jul.), p. 46-54, 1980.
- Rosenberg (B. A.) *The Art of the American Folk Preacher*. Londres-Nova York: Oxford University Press, 1970.
- Rosolato (G.) *Essais sur le symbolisme*. Paris: Gallimard, 1968.
- "La voix entre corps et langage", in id., *La Relation d'inconnu*. Paris: Gallimard, 1978.
- Rouget (C.) *La Musique et la Transe*. Paris: Gallimard, 1980.
- Roy (C.) *Trésor de la poésie populaire*. Paris: Seghers, 1954.
- *Littérature orale en Gaspésie*. Montreal: Leméac, 1981.
- Ruwet (N.) *Langue, musique, poésie*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.
- *Linguistique et poétique*. Documents du centre de sémiotique, Urbino, p. 100, 1981.
- Rycroft (D.) "Melodic Features in Zulu Eulogistic Recitation". *African language Review*, I, p. 60-78, 1960.
- Rytkeou (I.) "Ceux qui ont enjambé les millénaires". *Europe*, DLXXXV, p. 6-16, 1978.
- Saraiva (A. J.) "Message et littérature". *Poétique*, XVII, p. 1-13, 1974.
- Sargent (H. C.) & Kittredge (G. L.) *English and Scottish Popular Ballads*. Boston: Houghton Mifflin, 1904.
- Sartre (J.-P.) *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
- Savard (R.) *Carcajou et le sens du monde*. Quebec: Ministère des Affaires Culturelles, 1974.
- "La transcription des contes oraux". *Études françaises* (Montreal), XII, p. 51-60, 1976.
- Scarpetta (G.) "Érotique de la performance", in Pontbriand, p. 138-44, 1981.
- Scheub (H.) "Oral Narrative Process and the Use of Models". *New Literary History*, VI, p. 353-77, 1975.
- "Body and Image in Oral Narrative Performance". *New Literary History*, VIII, p. 345-68, 1977.
- Schilder (P.) *L'Image du corps*. Paris: Gallimard (original anglais de 1950), 1968.
- Schmitt (J.-C.) "Techniques du corps et conscience de groupe". *Comunicação do colóquio Consciousness and Group Identification*. Toronto: abr. 1978 (inérita), 1978a.
- "Gestus, gesticulatio: contribution à l'étude du vocabulaire médiéval des gestes". *Comunicação do colóquio de lexicografia CNRS*. Paris: out. 1978 (inérita), 1978b.
- Schneider (M.) "Il significato della voce", in *Il significato della musica*. Milão: Rusconi, p. 151-81 (original alemão de 1952), 1970.
- Searle (J. R.) *Speechacts*. Cambridge University Press, 1969.
- Sebeok (T.) *Considerazioni sulla semiosi*. Documentos do Centro de Semiótica de Urbino, p. 77, 1978.
- Sebillot (P.) *Le folklore de France*. Paris: Librairie orientale et américaine, 4 vol., 1904-1907.
- Segre (C.) Article "Generi", in *Enciclopedia*. Einaudi, VI, Turin, 1979.
- Article "Narrazione/Narratività", in *Enciclopedia*. Einaudi, IX, Turin, 1980.
- Serres (M.) *Genèse*. Paris: Grasset, 1981.
- Seydou (C.) "Poésie pastorale des Peuls du Mâssina (Mali)". *Comunicação do colóquio Oralité, Culture, Discours*. Urbino, jul. 1980. Roma: Ateneo, 1983.
- Sherzer (D. & J.) "Literature in San Blas". *Semiotica*, VI, p. 182-99, 1972.
- Sieffert (R.) *Le cycle épique des Taïra et des Minamoto: le dit de Heiké*. Paris: Publications Orientalistes, 1978a.
- "Le théâtre japonais", in *Théâtres*, p. 133-61, 1978b.
- Slattery-Durley (M.) *Oral Tradition: Study and Select Bibliography*. Montreal: Institut d'Études Médiévales, 1972.
- Smith (P.) "Des genres et des hommes". *Poétique*, XIX, p. 294-312, 1974.
- *La fête dans son contexte rituel*. Documentos do Centro de Semiótica de Urbino, p. 92-3, 1980.
- Smith (R. J.) "Festivals and celebrations", in Dorson, p. 159-72, 1972.
- Stein (R. A.) *Recherches sur le barde et l'épopée au Tibet*. Paris: PUF, 1959.
- "Le théâtre au Tibet", in *Théâtres*, p. 245-56, 1978.
- Stern (T.) "Drum and Whistles Languages". *American Anthropology*, LIX, p. 487-506, 1957.
- Stewart (P.) "Il testo teatrale e la questione del doppio destinatario". *Quaderni d'italianistica*, I, p. 15-29, 1980.
- Stierlé (K.) "Identité du discours et transgression lyrique". *Poétique*, XXXII, p. 422-41, 1977.
- Stoianova (I.) *Geste, texte, musique*. Paris: Bourgois, "10/18", 1978.
- Stolz (B.) & Shannon (R. S.) (ed.) *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Strauss (L.) "Sur l'interprétation de la Genèse". *L'homme*, XXI, p. 21-36 (original anglais de 1957), 1981.
- Taksami (T.) "La littérature des petits peuples du Grand Nord soviétique". *Europe*, DLXXXV, p. 34-44, 1978.
- Tedlock (D.) *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians*. Nova York: Dial Press, 1972.
- "Towards an Oral Poetics". *New Literary History*, VIII, p. 507-20, 1977.
- Terracini (B.) "Il patrimonio poetico di un comune delle Alpi piemontesi", in *Studi in onore di A. Monteverdi*. Modène: STEM, 1959.
- Théâtres (Les théâtres d'Asie)*. Paris: CNRS, 1978.
- Thomas (L.-V.) Article "Afrique noire: littératures traditionnelles", in *Encyclopaedia universalis*, I, p. 413-20, 1968.
- Thompson (S.) *Motif Index of Folk Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 6 vol. (1.^a ed., 1932-1936), 1966.
- Thrasher (A. A.) *Notre silence a déjà trop duré*. Montreal: Bellarmin, 1978.
- Todorov (T.) *Les Genres du discours*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Éd. du Seuil, 1981.
- Tomatis (A.) *La libération d'Œdipe*. Paris: Éd. ESF, 1975.
- *L'Oreille et le Langage*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- Tristani (J.-L.) *Le stade du respir*. Paris: Éd. de Minuit, 1978.
- Uttley (F. L.) "Oral Genres as Bridge to Written Literature". *Genres*, II, p. 91-103, 1969.
- Valderama (A. Y.) "Le Harawi". *Critique*, CCCXCIV, p. 303-11, 1980.
- Valéry (P.) *Variété, Œuvres I*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1962.
- Vansina (J.) *Oral tradition*. Londres: Routledge-Kegan (original français de 1961), 1965.
- "One upon a Time: Oral Tradition as History in Africa". *Daedalus*, C, p. 442-68, 1971.
- Vassal (J.) *Folksong*. Paris: Albin Michel, 1977.
- *La chanson bretonne*. Paris: Albin Michel, 1980.
- Vasse (D.) *L'Ombilic et la Voix*. Paris: Éd. du Seuil, 1974.
- "L'arbre de la voix". *Sémiologiques*, VI, p. 127-38, 1978.
- "La voix qui crie dans le désêtre". *Esprit* (jul.), p. 63-81, 1980.
- Vernillat (F.) & Charpentreau (J.) *Dictionnaire de la chanson française*. Paris: Larousse, 1968.