

Se considerarmos que as línguas constituem uma resposta a um problema social de comunicação, chegaremos ao problema constante com que se confrontam as sociedades de tradição oral: *como manter a memória da experiência humana e torná-la presente num lugar e num tempo dos quais ela está ausente?* O problema da memória social, que os escribas e as bibliotecas resolveram parcialmente nas sociedades de tradição escrita, antes de abrir caminho ao mundo tecnológico virtual, define bastante bem este livro. O problema se subdivide em algumas questões:

- ◇ o que conservar?
- ◇ como conservar?
- ◇ para quem conservar?
- ◇ como transmitir?

e vai encontrar sua solução em algumas formas diferentes:

- ◇ o texto linguístico oral;
- ◇ o texto pictural;
- ◇ a nomeação (topônimos, antropônimos etc.);

São essas diversas facetas do problema e as soluções que a tradição oral lhes deu que este livro apresenta.

Louis-Jean Calvet

TRADIÇÃO ORAL & TRADIÇÃO ESCRITA



!ôÿxôô



Prof. Jorge Viana de Moraes
Biblioteca Particular

NA PONTA DA LÍNGUA

1. *Estrangeirismos — guerras em torno da língua*
Carlos Alberto Faraco [org.]
2. *Língua materna — letramento, variação e ensino*
Marcos Bagno, Michael Stubbs & Gilles Gagné
3. *História concisa da linguística*, Barbara Weedwood
4. *Sociolinguística — uma introdução crítica*, Louis-Jean Calvet
5. *História concisa da escrita*, Charles Higounet
6. *Para entender a linguística — epistemologia elementar de uma disciplina*
Robert Martin
7. *Introdução aos estudos culturais*, Armand Mattelart, Érik Neveu
8. *A pragmática*, Françoise Armengaud
9. *História concisa da semiótica*, Anne Hénault
10. *História concisa da semântica*, Irène Tamba-Mecz
11. *Linguística computacional — teoria & prática*
Gabriel de Ávila Othero e Sérgio de Moura Menuzzi
12. *Linguística histórica — Uma introdução ao estudo da história das línguas*
Carlos Alberto Faraco
13. *Lutar com palavras — coesão e coerência*, Irandé Antunes
14. *Análise do discurso — História e práticas*, Francine Mazière
15. *Mas o que é mesmo "gramática"?*, Carlos Franchi
16. *Análise da conversação: princípios e métodos*
Catherine Kerbrat-Orecchioni
17. *As políticas linguísticas*, Louis-Jean Calvet
18. *Práticas de letramento no ensino: leitura, escrita e discurso*
Carlos Alberto Faraco, Maria do Rosário Gregolin, Gilvan Müller de Oliveira, Telma Gimenez, Luiz Carlos Travaglia
19. *Relevância social da linguística: linguagem, teoria e ensino*
Luiz Percival Leme Britto, Marcos Bagno, Neiva Maria Jung, Esméria de Lourdes Saveli, Maria Marta Furlanetto
20. *Todo mundo devia escrever*, Georges Picard
21. *A argumentação*, Christian Plantin
22. *Tradição oral & tradição escrita*, Louis-Jean Calvet

Louis-Jean Calvet

TRADIÇÃO ORAL & TRADIÇÃO ESCRITA



ê ã û â î ô !

TRADUÇÃO
Waldemar Ferreira Netto
Maressa de Freitas Vieira

π
parábola

Título original:
La tradition orale
© Presses Universitaires de France, 1984
Deuxième édition: 1997, novembre
ISBN: 978-2-13-038138-3

EDIÇÃO BRASILEIRA:

EDITOR: Marcos Marcionilo
CAPA E PROJETO GRÁFICO: Andréia Custódio
TRADUÇÃO: Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira
CONSELHO EDITORIAL: Ana Stahl Zilles [Unisinos]
Carlos Alberto Faraco [UFPR]
Egon de Oliveira Rangel [PUCSP]
Gilvan Müller de Oliveira [UFSC, IpoI]
Henrique Monteagudo [Univ. de Santiago de Compostela]
Kanavillil Rajagopalan [Unicamp]
Marcos Bagno [UnB]
Maria Marta Pereira Scherre [UFRJ, UnB]
Rachel Gazolla de Andrade [PUC-SP]
Salma Tannus Muchail [PUC-SP]
Stella Maris Bortoni-Ricardo [UnB]

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

C168t
Calvet, Louis-Jean, 1942-
Tradição oral & tradição escrita / Louis-Jean Calvet ; tradução Waldemar
Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. - São Paulo : Parábola Editorial, 2011.
II. - (Na ponta da língua ; 22)

Tradução de: La tradition orale
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7934-015-4

1. Tradição oral. 2. Escrita. 3. Comunicação oral. 4. Comunicação escrita. I. Título.
II. Série.

10-3920.

CDD: 398.2
CDU 398.2

Direitos reservados à
PARÁBOLA EDITORIAL

Rua Sussuarana, 216 - Ipiranga
04281-070 São Paulo, SP

PABX: [11] 5061-9262 | 5061-1522 | FAX: [11] 5061-8075
home page: www.parabolaeditorial.com.br
e-mail: parabola@parabolaeditorial.com.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser
reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer
meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação)
ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem
permissão por escrito da Parábola Editorial Ltda.

ISBN: 978-85-7934-015-4

© da edição brasileira: Parábola Editorial, São Paulo, 2011

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Tradição oral e tradição escrita	7
CAPÍTULO I: Tradição oral e ensino da língua	15
1. A linguagem infantil.....	16
2. Os trava-línguas	21
3. As adivinhas.....	28
4. Os contos com chave.....	31
CAPÍTULO II: Estrutura do texto oral	35
1. As muletas de Sunjata	38
2. Ñamandu manifesta a fala.....	41
3. A voz do <i>cyôndo</i>	48
4. O estilo oral	51
CAPÍTULO III: Oralidade, gestualidade e medida do mundo	57
1. O <i>Popol vuh</i>	57
2. O corpo e o espaço	62
3. Os pontos cardeais	65
CAPÍTULO IV: O universo pictórico da tradição oral	73
CAPÍTULO V: Os nomes do homem	91
1. Os antropônimos.....	93
2. Do antropônimo ao zoônimo	98
3. O nome como mensagem.....	102

CAPÍTULO VI: Tradição oral e história	107
1. Um tipo de consciência histórica	111
2. Tradição oral e história escrita.....	115
CAPÍTULO VII: A imposição da escrita	121
1. A lição da escrita.....	125
2. Alfabetização e desenvolvimento.....	131
CONCLUSÃO: Verba manent	139
BIBLIOGRAFIA	149

INTRODUÇÃO

TRADIÇÃO ORAL E TRADIÇÃO ESCRITA

Eu sou griô. Sou Djeli Mamadu Kuyaté, filho de Bintu Kuyaté e de Djeli Kedian Kuyaté, mestres na arte de falar. Desde tempos imemoriais, os Kuyaté estão a serviço da princesa Keita do Mandinga, nós somos sacos de falas, somos os sacos que contêm segredos muitas vezes seculares. A arte de falar não é segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens; pela fala, damos vida aos fatos e aos feitos dos reis para as novas gerações¹.

Esta declaração liminar do griô Mamadu Kuyaté contém toda a substância do tema deste livro, uma vez que nela se encontram, simultaneamente, os problemas da história e de sua memória, da fala e de sua arte, do poder que essa arte confere (“sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento”...), bem como a justificativa prévia da tomada do turno de fala. “Desde tempos imemoriais, nós somos sacos de falas”, diz Mamadu Kuyaté e, mais adiante, ele lembrará o nome

¹ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence africaine, 1960, p. 9.

de seu pai, depois o de seu avô, do mesmo modo que Kélé Monson, griô malinquê de Kita (Mali):

O kélé monson bora bolin jigí rô
bolin jigí mi bora kélé monsom wéré ro²
(kélé Monson nascido de Bolin Jigí
Ele mesmo nascido de outro Kélé Monson).

Nos dois casos, antes de *tomar a palavra* e de dizer a tradição, os griôs provam ter *direito à fala*, justificam de alguma maneira sua competência, da mesma forma que um universitário ocidental se basearia, numa tese de história, por exemplo, em uma extensa bibliografia.

Entre a *genealogia* do contador e a *bibliografia* do pesquisador, as relações são mais estreitas do que parece, porque nós nos encontramos diante de dois tipos de *corpora* que definem dois tipos de sociedades: as sociedades de tradição oral e as sociedades de tradição escrita.

Mas esses termos suscitam alguns problemas de definição. As noções de *analfabeto* ou de *iletrado* (para os dicionários: "Aquele que não sabe nem ler nem escrever") são, em nossas sociedades, noções negativas, privativas, elas situam, de um lado, a existência de um *saber* (o manejo da escrita e da leitura) e, de outro, a das pessoas que não têm esse saber (os analfabetos ou os iletrados). E essa visão negativa vai ser multiplicada até tomar uma dimensão social, quando se chegará a falar de

² Diango Cissé, Massa Makan Diabaté, *La dispersion des mandeka - d'après un récit du généalogiste Kélé-Monson Diabaté à Karaya cercle de Kita*. Bamako: Éditions populaires, 1970, p. 19 (mantivemos aqui a transcrição dos autores, que não marca todos os tons).

taxa de analfabetismo: desse modo, haveria sociedades que, em sua maioria, "não sabem nem ler nem escrever".

Contudo, esses dois termos nos fornecem informações, se considerarmos que:

- (1) Longe de significar apenas o que eles pretendem significar etimologicamente (o desconhecimento da escrita), eles conotam, segundo os casos, a estupidez, a grosseria, a vulgaridade, a incultura etc.
- (2) O saber constituído pelo conhecimento do alfabeto é dado como pré-requisito para todos os outros saberes. Assim será batizada de *campanha de alfabetização* uma campanha que ultrapasse amplamente o mero ensino do alfabeto, como se todo conhecimento passasse necessariamente pela escrita; aliás, isso é testemunhado em outros lugares por muitas metáforas: "saber algo de A a Z" e "não conhecer o ABC..."

Essa visão puramente ideológica das relações entre o conhecimento e a escrita pesa bastante sobre nossas sociedades, e, antes de abordar nestas páginas os problemas suscitados pela *oralidade*, é importante nos afastar dessas simplificações. O par analfabetismo/escolarização não se deixa, com efeito, definir seno num quadro de uma sociedade de tradição escrita, mas é outra a situação em *sociedades sem escrita*, nas quais a noção de analfabeto é uma noção importada, desprovida de sentido local, e, para esvaziar as conotações negativas desse *sem* (escrita), falaremos aqui de *sociedades de tradição oral*.

Jean Molino³ lembrou que a noção de tradição oral vinha da atmosfera intelectual do romantismo europeu de princípios do século XIX, e essa origem, com a oposição por ela suposta entre a arte popular e a arte sofisticada, explica, talvez, o desprezo latente pelas sociedades *sem* escrita. E é por isso que daremos preferência a definições como a de Maurice Houis:

A *oralidade* é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção auditiva da mensagem. A *escrituralidade* é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção visual da mensagem⁴.

mesmo sendo preciso evitar, como estas linhas poderiam sugerir, acreditar que a oralidade exclua a escrituralidade. Ao contrário, veremos que frequentemente a tradição oral no domínio linguístico não exclui, em nenhuma medida, universo pictórico algum.

Tradição oral e tradição escrita designam, então, aqui duas formas de comunicação linguística que, por sua vez, definem duas formas de sociedade. Mas essas denominações não são suficientes, entretanto, para cobrir o campo dos possíveis, porque elas definem apenas os termos extremos de um leque de possibilidades, que, para efeito de simplificação tipológica, reduziremos a quatro casos específicos:

³ Jean Molino, *Qu'est-ce que la tradition orale?* Comunicação ao Colóquio "La pratique de l'anthropologie aujourd'hui", Sèvres, 1981.

⁴ Maurice Houis, *Oralité et scripturalité*, in: *Elements de recherche sur les langues africaines*. Paris: AGECCOOP, 1980, p. 12.

- (1) As *sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita é aquela que se utiliza na comunicação oral cotidiana (com as diferenças óbvias entre o oral e o escrito). É o caso da maioria das sociedades europeias atuais, nas quais o analfabetismo é raro, quando não completamente extinto.
- (2) As *sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita não é aquela que se usa na comunicação oral cotidiana. É o caso, por exemplo, dos países árabes (onde se escreve o árabe clássico, mas se fala o árabe dialetal), nas quais o analfabetismo é mais presente do que nas sociedades do primeiro tipo.
- (3) As *sociedades nas quais se introduziu recentemente a prática alfabética*, em geral pela via de uma língua diferente da língua local. É o caso dos países que foram colônias na África e na América Latina, aos quais se impôs uma picturalidade (o alfabeto latino) proveniente da herança cultural colonial.
- (4) As *sociedades de tradição oral*. Destaque-mos ainda algo que indicávamos acima: a ausência de tradição escrita não significa, de maneira alguma, ausência de tradição gráfica. Em muitas sociedades de tradição oral, existe uma picturalidade muito viva, nas decorações de potes e de cabaças, nos tecidos, nas tatuagens e nas escarificações etc., e mesmo que sua função não seja, como no caso do alfabeto, registrar a fala, ela participa da manutenção da memória social.

Além do mais, é preciso evitar acreditar que existe uma espécie de sentido único e obrigatório entre oralidade e picturalidade, que todas as sociedades de tradição oral têm como futuro a escrita e de que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, as sociedades berberes são consideradas como sociedades de tradição oral, mesmo não se podendo negar que elas tenham utilizado, no passado, um alfabeto proveniente da escrita líbica, os *tifinagh*. Nesse caso, certamente por conta da imposição operada pela sociedade árabe e pela religião islâmica, ambas impulsionadas por outra picturalidade (o alfabeto árabe), o itinerário parece ter sido o inverso, de uma picturalidade para a oralidade, esperando-se, talvez, outra picturalidade.

É essencialmente sobre o quarto caso que nos concentraremos aqui, mas o terceiro também suscita um problema igualmente importante, ao qual voltaremos: a introdução da escrita em uma sociedade de tradição oral como *fator de destruição*.

Se geralmente consideramos que as línguas constituem uma resposta a um problema social de comunicação, e que cada problema de comunicação, em uma sociedade humana, encontra sua resposta sob uma forma ou outra, podemos, então, formular nos seguintes termos o problema constante com que se confrontam as sociedades de tradição oral: *como manter a memória da experiência humana e torná-la presente num lugar e num tempo dos quais ela está efetivamente ausente?* Esse problema de memória social, que os escribas e as bibliotecas resolveram parcialmente nas sociedades de tradição escrita, antes de abrir caminho ao mundo tecnológico virtual, define bastante bem os diferentes eixos de nossa apresentação. O problema se subdivide, realmente, em algumas questões:

- o que conservar?
- como conservar?
- para quem conservar?
- como transmitir?

e vai encontrar sua solução em algumas formas diferentes:

- o texto linguístico oral;
- o texto pictural;
- a nomeação (topônimos, antropônimos etc.);
- etc.

São essas diversas facetas do problema e as soluções que a tradição oral lhes deu que apresentaremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO I
TRADIÇÃO ORAL
E ENSINO DA LÍNGUA

No filme de George Cukor, *My Fair Lady*, Higgins, o professor de fonética, querendo fazer com que Liza Doolittle perca seu sotaque *cockney*¹, impõe-lhe exercícios de pronúncia que apresentam dificuldades: uma vogal que ela pronuncia mal e o H que ela não consegue realizar aspirando. Para fazer isso, ele pede que ela repita frases nas quais esses sons ocorrem muitas vezes em seguida:

- *The rain in Spain stays mainly in the plain.*
- *In Hartford, Hereford and Hampshire hurricanes hardly ever happen*².

Esses exercícios consonantais dão aqui excelente testemunho de uma reflexão acerca da correção fonética (Bernard Shaw, no prefácio a *Pigmalião*, texto a partir do qual se fez o filme, demonstra um conheci-

¹ Dialeto londrino falado pela população de baixa renda [nota dos tradutores].

² Na primeira frase, a preocupação era com o som [e] correspondente à sequência "ai", que seria pronunciado [aⁱ] por Liza e, na segunda, era a substituição da oclusão glotal [ʔ] inicial, própria do *cockney*, pela aspiração [h] [nota dos tradutores].

mento preciso das correntes fonéticas de sua época), isto é, sobre a aplicação prática de uma ciência. Mas, apesar dos aparelhos impressionantes de que o Prof. Higgins se cerca, essas frases também participam de um fenômeno que se encontra na maioria das civilizações: os *trava-línguas*. E esses trava-línguas estão, com outros exercícios orais, no centro do ensino da língua nas sociedades de tradição oral.

Consideramos realmente que, em nossas sociedades ocidentais, o saber sobre a língua se encontra nas gramáticas, nos tratados de estilística e nos dicionários, e que se constitui como resultado de uma pesquisa. Ora, as sociedades de tradição oral dão testemunho de um saber comparável, igualmente elaborado, que não se manifesta, é claro, em tratados de estilística ou de gramática, mas do qual se encontram traços no conjunto dos jogos linguísticos propostos às crianças. Veremos alguns exemplos disso por meio de quatro rubricas (a linguagem infantil, os trava-línguas, as adivinhações e os contos com chave), antes de tentar chegar a conclusões gerais.

1. A linguagem infantil

Todas as crianças praticaram a linguagem cifrada que consiste em inverter a ordem das sílabas (como o *verlan* em francês, cujo nome traz a própria chave, porque ele significa "*l'envers*", o contrário, mas ao contrário...) ou em introduzir entre as sílabas, ou entre as consoantes e as vogais, elementos parasitas destinados a mascarar o sentido [como a língua do p, em portu-

guês, na qual se entremeiam as sílabas das palavras com outras sílabas iniciadas por p e que reproduzem as sílabas antecedentes da vogal em diante (p.ex., *jasmim: jas-pas-mim-pim*]). Essas gírias, que parecem, numa primeira abordagem, não ter nenhuma consequência, são numerosas nas sociedades de tradição oral. Assim, comparável à língua do p evocada acima, encontra-se no songhai de Gao (Mali) um sistema de transformação simples, como mostram as duas frases abaixo:

— *maci senga goyo wote?*

(forma normal: porque você faz esse trabalho?)

— *maza cizi senzen gaza gozo yozo wozo teze?*

(forma transformada por adjunção, após cada sílaba, de z + a vogal da sílaba),

e Dominique Noye, que estudou muito detidamente a aprendizagem linguística entre os peúles dos Camarões, dá uma dúzia de exemplos desse sistema³.

Os *ganooje* (singular: *ganoore*) peúles apresentam as mesmas características técnicas de todas as outras gírias infantis: inserção de sílabas, metátese de consoantes ou de sílabas (isto é, permutação) etc. Mas eles têm a vantagem de ter sido descritos com precisão e de nos permitir apresentar o saber linguístico a eles subjacente.

Desse modo, uma gíria comparável ao exemplo songhai que vimos acima, cujo princípio consiste em

³ Dominique Noye, *Un cas d'apprentissage linguistique: l'acquisition de la langue par les jeunes Peuls du Diamaré (Nord-Cameroun)*. Paris: P. Geuthner, 1971.

introduzir entre as sílabas uma sílaba parasita constituída pela consoante R seguida da vogal precedente

en nbondi naa? (estamos perdidos?)
mi an ndaa (não sei)

resulta em

Eren nborondiri naara?
miri aran ndaara

servindo de exercício de harmonia vocálica.

Chama-se *harmonia vocálica* o fenômeno de assimilação vocálica em que, em algumas línguas, dada a primeira vogal de uma palavra, restringe a escolha das vogais seguintes, quer condicionando a tomar a mesma vogal, quer condicionando a tomar uma vogal com o mesmo ponto de articulação (vogal anterior, vogal posterior...).

E quando percebemos que as transformações que um locutor impõe à língua com mais ou menos virtuosidade constituem a prova de que esse locutor maneja habilmente a língua em questão, damos conta também do interesse pedagógico desse tipo de linguagem.

Essa virtuosidade aparecerá mais claramente nos exemplos árabes que apresentaremos. Pois se a prática do *verlan* ou da língua do P implica certa destreza linguística, ela nada tem a ver com a dificuldade de alguns sistemas descritos por Abderrahim Youssi. Trata-se do *raus*, gíria praticada pelas crianças de Marrakesh, cuja decifração está reduzida à equação seguinte. Se considerarmos que uma sílaba é formada por uma consoante e uma vogal (C + V), a transformação da gíria *raus* será:

CV → kVuCan

Por exemplo, a palavra *rato* daria, com essa transformação, *kauran*, a palavra *tudo* daria *kuutan* etc. todas as palavras transformadas dessa maneira começariam, claro, pela mesma consoante, *k*, da mesma maneira que em francês as palavras transformadas segundo a regra do *largonji* começariam sempre pela consoante *l*:

Ci... → L...Ci
(Ci = consoante inicial, ... = resto da palavra)
jargon → *largonji*
cher → *lerche*
à poil → *à loilpé*
etc.

Para voltar ao caso do Marrakesh, os exemplos apresentados por Youssi se complicam à medida que se complica a estrutura silábica da palavra:

lektab (o livro) lekkabutan
marrakš (Marrakesh) karraksuman
enquanto za (vir) kauzan⁴.

A dificuldade dessas transformações é, claro, completamente relativa: uma vez que se tenha compreendido o sistema, são facilmente realizáveis. Ocorre que, para realizar essas transformações, é necessário dominar perfeitamente a língua e, quem se empenhar em fazê-las, dará mostras de seu domínio da língua. Para fazer *laronbé* a partir de *baron* ou *louf* a partir de *fou* em *largonji*, ou para fazer em *verlan brélica* a

⁴ A. Youssi, Les parlers secrets, in *Linguistique et sémiotique*. Rabat, 1976.

partir de *calibre*, *drauper* a partir de *perdreau* etc., é importante não apenas querer falar *verlan* ou *largonji*, isto é, querer emitir de si mesmo determinada imagem, mas ainda manejar suficientemente bem a língua, estar consciente das fronteiras silábicas etc., para poder realizar essas transformações. Por isso, no que diz respeito às sociedades de tradição oral, esses exercícios surgem como essencialmente pedagógicos: eles constituem uma iniciação à língua, a sua estrutura, a suas dificuldades. Outro exemplo, desta vez em peul, nos mostrará que o conhecimento intuitivo que as crianças devem demonstrar nesses exercícios chega, algumas vezes, a ponto de resolver até mesmo alguns problemas de análise linguística. Trata-se de uma transformação gíriescas baseada na metátese de sílabas, que faz de *taba* ('tabaco') *bata*, de *deftere* ('livro') *teredef*, de *cofel* ('pintinho') *felco* etc. Uma vez assimilada essa decodificação, ela pode, evidentemente, ser aplicada a todas as palavras da língua. Mas, e é nesse ponto que as coisas se tornam interessantes, essa aplicação necessita, às vezes, de decisões ou de escolhas derivadas da análise linguística. Por um lado, é evidente, ela implica um conhecimento intuitivo da sílaba. De outro, ela permite, em alguns casos, resolver problemas linguísticos. Existe, de fato, em peul, uma geminação consonantal pouco marcada, em palavras como *nagge* ('vaca'), *puccu* ('cavalo'), *wicco* ('rabo') etc.; geminação sobre cuja realidade os linguistas desde muito se interrogam: deve-se escrever *nagge* ou *nage*, *puccu* ou *pucu*, *wicco* ou *wico*? Ora, as palavras, na linguagem cifrada em questão, tornam-se respectivamente *genag*, *cupuc* e *cowic*, o que mostra bem que as crianças têm consciência dessa geminação, pois

conservam seus dois constituintes, um no início da palavra e outro no fim. O problema está, assim, resolvido, e D. Noye comenta esse exemplo da seguinte maneira:

Como essa geminação não é muito marcada na pronúncia corrente, os *ganooje* podem dar uma indicação interessante sobre esse ponto.

Assim, preferiremos escrever: *wicco* em lugar de *wico*...⁵

2. Os trava-línguas

*Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches, archisèches? Pruneau cuit pruneau cru, Six fûts six caisses, la main entre les caisses, le doigt dans le trou du fût*⁶: a língua francesa conhece essas frases armadilha, que, quando pronunciadas cada vez mais rapidamente, levam ao erro, seja por tropeço ou por alterações de sentido que, geralmente, resultam em algo que não se diz, em um tabu. Em português, temos: *a aranha arranha a rã. A rã arranha a aranha. Nem a aranha arranha a rã. Nem a rã arranha a aranha. Ou: se o bispo de Constantinopla a quisesse desconstantinoplatanilizar não haveria desconstantinoplatanizador que a desconstantinoplatanizasse desconstantinoplatanizadamente.*

O peul também nos fornece exemplos, como:

nyaamo nyaanya nano mnano nyaanya nyaamo
(a direita coça a esquerda a esquerda coça a direita),

⁵ Noye, *op. cit.*, p. 64.

⁶ [leʃo'setdelarkidy'ʃes'sō'tel'seʃarki'seʃ], [pɾy'kyɾy'no'kɾy], [si'fusi'kesla'mē'nātrele'kes]; [le'dwadōle'trudɿ'fy], respectivamente [nota dos tradutores].

no qual a diferença entre os dois segmentos se produz pela permuta de dois termos *nyaamo* e *nano*. E o efeito de sentido que se manifesta entre os dois segmentos já nos dá um saber gramatical: sem conhecer uma só palavra de peul, damo-nos conta, por simples observação, de que o verbo (*nyaanya*) se encontra após o sujeito e antes do objeto e que a posição desse sujeito e desse objeto em relação ao verbo é pertinente, uma vez que sua permuta muda sua função.

Mas, ainda que as crianças pronunciem essa frase cada vez mais depressa, operando a permuta em questão, elas caem, geralmente, na armadilha de uma dificuldade de pronúncia que analisaremos mais adiante e que transforma *nyaanya* ("coça") em *nana* ("sente") ou em *nyaama* ("come"), isto é, elas alteram completamente o sentido da frase.

Outro exemplo do mesmo gênero, desta vez apresentado em língua bambara:

so y'i pan baa y'a kaya mina
baa y'i pan ka so kaya min
 (o cavalo, *so*, salta; papai, *baa*, lhe agarra os testículos, papai salta para pegar os testículos do cavalo).

Aqui ainda é fácil perceber a permuta que muda o sentido (permuta de *so* e *baa*), mas essa permuta corre o risco de levar a

so y'i pan ka baa kaya mina

ou

baa y'i pan, so y'a kaya mina
 (o cavalo salta para agarrar os testículos de papai meu pai salta, o cavalo lhe agarra os testículos),

frases que fazem o locutor proferir um tabu, pois um jovem bambara não poderia citar o sexo do pai, sobretudo em uma situação tão delicada...

A partir desse modelo, as línguas criam sem parar. Citando, sem muita ordem:

— um exemplo uólofe

boo demee ca wallwa sëllu yaa ngay sulli suubu baay saalivu
 (se você for para a outra margem, os bezerros vão desenterrar o que pai Saliu enterrou),

no qual a passagem de *sëllu* e *sulli* a *sullu* daria "os sexos vão desenterrar o sexo de Seliu".

— Um exemplo gurmantchê

umbiga nyugi ci giyedi pun maba nla
 (um badejo salta, diz "pun", meu pai ri)
mba nyugi ci, umbiga nyedi pun, mba nla
 (meu pai salta, o badejo peida, meu pai ri),

no qual o leitor verá facilmente que o erro a evitar é de tornar *mba* ("pai") o sujeito do verbo com sentido chulo.

— Um exemplo árabe

xajart axjara bijara wa salit asjara la' aja
 (eu escolhi pepino por pepino e deixei um pepino para meu jantar),

no qual convém evitar a passagem de *axjara* "pepino" para *axraja* "bosta"...

E dois exemplos nos quais o erro não leva, como nos casos precedentes, a outro sentido, mas uma confusão semântica:

— um exemplo gurmantchê

pwa pua pwa nlebidì pua pwa
(uma mulher bate numa mulher, uma mulher (re-)bate numa mulher)

— um exemplo sussus

xosa xon donxe doxi dunxira
(o pé de arroz branco é colocado no canto).

Poderíamos certamente aumentar esta lista até a exaustão, mas esses poucos exemplos já são suficientes para dar a perceber a essência do princípio dos trava-línguas. Por que, com efeito, as pessoas se confundem quando repetem essas frases cada vez mais rapidamente? Porque encontram nelas, dispostos em cadeia, sons tão semelhantes que dificilmente se pode distingui-los (é o caso do *ch* e do *s* em *chaussettes de l'archiduchesse...*), ao mesmo tempo em que as permutas sintáticas constantes embaralham as cartas... e os sons. Se prestarmos atenção à estrutura consonântica do primeiro exemplo:



veremos, com efeito, que o erro advém aqui da projeção sobre o verbo (*nyaanya*) da estrutura consonântica das palavras que o seguem ou o precedem no turbilhão criado pelas permutas incessantes, que dão, segundo o caso, *nyaama* ou *nana*. A armadilha está assim preparada, programada como um exercício es-

trutural, a partir de um conhecimento muito acurado da língua e de suas dificuldades. Em uma língua tonal como o chinês, os trava-línguas apresentam-se quase exclusivamente na dificuldade específica dessa língua: as oposições tonais.



mā mā mā mā mā, etc.
(mamãe comprou um cavalo, o cavalo andava...)

Temos então, desse ponto de vista, uma iniciação programada às dificuldades fonológicas da língua. Em *les chaussettes de l'archiduchesse*, por exemplo, toda a dificuldade de pronúncia está na sucessão de dois fonemas /ʃ/ e /s/, que não se distinguem senão pelo que os fonólogos chamam de *traços pertinentes*:

ʃ	{	fricativo surdo palatal	s	{	fricativo surdo dental
---	---	-------------------------------	---	---	------------------------------

isto é, por um leve deslocamento da língua. Ora, à força de pronunciar esses /ʃ/ e esses /s/ um depois do outro, à força de praticar esse leve deslocamento da língua da frente para trás e de trás para a frente, só se poderia provocar o erro, como poderemos ver facilmente ao retomar os exemplos que já citamos acima, em que ocorre o mesmo em todos os casos.

Essa dificuldade programada decorre de um fato que a linguística conhece bem, o fato de que sons pró-

ximos na cadeia do discurso devem apresentar um mínimo de diferença.

Otto Jespersen já notara:

A tendência ao erro aumenta à proporção do número de sons próximos ou idênticos que se encontrem muito perto uns dos outros⁷,

a propósito dos jogos fônicos dessa natureza, em particular o *tonguetwister* inglês *She sells seashells on the seashore*⁸, explicando:

Se a atenção estiver fixada em um som enquanto outro estiver sendo pronunciado, e se este se encontrar ou adiantado ou retardado em relação àquele que deveria ser sua preocupação do momento, os resultados linguísticos poderão variar.

Mas a fonologia moderna abordou este problema de uma maneira muito mais precisa. B. Trnka, primeiramente, enunciou uma regra de contraste mínimo, segundo a qual fonemas que têm um parentesco muito estreito não podem se opor no quadro de uma palavra. E Trubetzkoy esclareceu, depois dele, que existem dois tipos de agrupamentos de fonemas universalmente não admitidos:

- (1) os fonemas que se distinguem uns dos outros por oposições do tipo forte/suave, surdo/sonoro, aspirado/não aspirado, explosivo/injetivo etc.;

⁷ O. Jespersen, *Nature, évolution et origine du langage*. Paris: Payot, 1976, p. 268-269.

⁸ [sɪˈʃɛlsɪˈʃɛlsɔndəˈsiʃə] [nota dos tradutores].

- (2) os fonemas que se distinguem por oposições do tipo labial/labiodental, alveolar/interdental etc.⁹

Vê-se que *les chaussettes de l'archiduchesse* corresponde ao segundo caso, enquanto o exemplo árabe citado acima corresponde ao primeiro. Mas vê-se, principalmente, que essas produções da tradição oral baseiam-se em um conhecimento acurado da fonologia das línguas em questão, que elas põem em prática o resultado de uma análise (intuitiva, é claro) a que os fonólogos chegaram bem mais tarde: a fonologia data de pouco mais de meio século, enquanto os trava-línguas se perdem no tempo.

Mas se os trava-línguas constituem uma iniciação às dificuldades fonológicas da língua, eles também têm outra função. Teremos observado que, quando o erro de pronúncia muda o sentido da frase, o novo sentido veicula muito frequentemente um tabu, em geral de ordem sexual: o sexo do pai nos exemplos bambara e uólofe que citamos, o peido no exemplo gurmantchê, a bosta no exemplo árabe etc. Isso quer dizer que eles servem, ao mesmo tempo, para marcar as fronteiras do proibido e para mostrar em que algumas distinções linguísticas são fundamentais, visto que sua transgressão acarreta a transgressão do próprio tabu: o erro fonológico, no plano do significante, cria sentido e diz respeito ao plano do significado. Extrapola os limites deste livro desenvolver o aspecto profundamente ambíguo desses exercícios consonantais, uma vez que ao

⁹ N. Trubetzkoy, *Principes de phonologie*. Paris: Klincksieck, 1949, p. 264-266.

pronunciá-los tentamos não nos equivocar, mas, sabendo o que leva ao erro, podemos nos ver tentados a cair nele, visto que a transgressão do tabu poderá ser sempre imputada à própria língua que se equivocou: profundezas do ato falho voluntário...

Contentamo-nos em enfatizar que aqui, como em qualquer lugar, a brincadeira (as crianças se divertem pronunciando essas frases, elas fazem concurso de velocidade, elas riem do erro dos outros etc.) é uma atividade educativa, que serve para iniciar as crianças em qualquer coisa. Mas os trava-línguas apresentam a particularidade suplementar de iniciar em duas coisas de uma só vez: a língua e a sociedade.

3. As adivinhas

No dicionário, a “adivinha” é uma “pergunta, uma questão enigmática que geralmente exige resposta ou solução engenhosa; adivinhação, enigma”. Mas encontram-se na tradição africana fórmulas que foram classificadas sob esse título genérico sem que elas correspondessem exatamente a essa definição.

Desse modo, C. Faïk-Nzujim, ao estudar a tradição dos luba e dos luluwa (Zaire), nota a existência de fórmulas em dois segmentos, que ele batiza de *envio* e *complemento*. O envio não é propriamente uma pergunta, mas é “emitido em uma entonação caracterizada pela elevação da voz própria das formas dialógicas inacabadas, que precisam ser complementadas”¹⁰. Além

¹⁰ C. Faïk-Nzujim M., *Devinettes tonales, Tusumwinu*. Paris: Se-laf, 1976, p. 31.

disso, as relações semânticas entre esses dois segmentos não saltam aos olhos. Elas mantêm, pelo contrário, relações formais; em particular, elas apresentam um paralelismo tonal. Desse modo, no exemplo abaixo:

kúmbelu kwa tátwèbe túkúúkú túkúúkú
(a cerca de seu pai está cheia de troncos)

bákaji baa tátwèbe túkúndá túkúndá
(as esposas de seu pai são todas velhas)

os dois segmentos se caracterizam essencialmente pelo fato de apresentarem o mesmo número de sílabas e a mesma estrutura tonal (o mesmo tom aparece na mesma sílaba). Ocorre o mesmo em:

nsampu kúlamábilá ne kú cíboté
(as folhas novas do feijão sobem na bananeira)

nshimba kúléngéla ne kú múkíla
(a civeta é toda bonita até o rabo),

exemplo que apresenta outro paralelismo consonantal (*kúlamábilá/kúléngéla*) e sintático (*ne kú*) mais marcado. Aliás, o autor apresenta alguns exemplos de “adivinhas” baseadas em um paralelismo sintático. Assim, em:

muppeta mu combe
(uma árvore define entre os ramos da mandioca)

lusonga mu diisu
(uma mancha branca na menina dos olhos),

encontra-se, ao mesmo tempo, um paralelismo tonal e um paralelismo sintático, uma vez que cada segmento apresenta substantivos que ocupam o mesmo lugar e a mesma função em relação a um locativo (*mu*).

Dominique Noye nos dá, para o peul, adivinhas baseadas essencialmente na concordância de *classes nominais*:

Entende-se por classes nominais os conjuntos definidos pelos dois sufixos, ou prefixos, de singular e de plural, em que se repartem os substantivos em algumas línguas. Assim, em suaile, a classe /ki/vi dá, por exemplo *kisu*, “uma faca”, *visu* “duas facas”. Esses prefixos de classe são retomados por concordância antes dos adjetivos e dos verbos. Em peul, a marca de classe é um sufixo.

jawgel am ngel payngel mi hirsu ngel ngel olataako
(meu cabrito que está aqui é gordo, eu o degolo, mas não o esquartejo.)

resposta: *kuce* (a polpa da abóbora).

Vemos que na primeira parte dessa adivinha, uma marca de classe (*ngel*) ocorre cinco vezes e que se se trata efetivamente aqui de *adivinhar* a resposta, é necessário, no enunciado da questão, praticar a concordância de classes¹¹. Noye mostra também adivinhas com concordâncias entre duas, ou mesmo três classes nominais, como no exemplo seguinte, que incide sobre duas classes.

kodé am diudde, woore mawnde
(minhas pérolas são numerosas, só uma é grossa)
koodé be lewru
(as estrelas e a lua)

¹¹ A noção de classes nominais pode envolver fenômenos bastante diferentes da variação de número, que também preconizam concordâncias: forma, cor, cheiro, consistência, agrupamentos, dentre várias outras possibilidades de que não se tenha uma referência muito clara [nota dos tradutores].

e apresenta em outras oposições fônicas entre o d explosivo e o d implosivo e entre vogais breves e vogais longas (*kode/koode*).

Assim, a prática da adivinha, que é, como nos casos dos trava-línguas, a prática de um jogo, é, ao mesmo tempo, uma iniciação às dificuldades da língua e a ocasião de demonstrar que é possível sair-se bem dessas dificuldades:

O jogo das adivinhas é, então, uma ocasião privilegiada para aplicar as concordâncias de classes, e como a adivinha é proposta a um auditório formado por amigos da mesma idade, eles zombariam sem piedade daquele que cometesse erros de concordância.

Por sinal, é preciso reconhecer que esses erros são extremamente raros e que, em diamarê, não se tem o hábito de fugir da dificuldade pelo emprego, nos qualificativos, de formas mestras...¹²

4. Os contos com chave

Podemos encontrar em outros lugares o problema das classes nominais, além de outros fatos citados por D. Noye: os contos em que a única coerência é que os substantivos que neles aparecem pertencem à mesma classe. O autor apresenta assim três contos que ele batiza respectivamente “os da classe *ngol*”, “os da classe *ngu*” e “os da classe *nge*”, nos quais

seres completamente diferentes por sua natureza vão se sentir ligados por uma espécie de comunidade clânica, a identidade da classe a qual eles pertencem¹³.

¹² D. Noye, *op. cit.*, p. 70.

¹³ 9. *Id.*, *ibid.*, p. 108.

No primeiro exemplo que “conta” uma história semanticamente pouco homogênea, encontraremos o *sonho* (*koydol*), o *sono* (*doyngol*), a *corda* (*boggol*), o *lago* (*julol*), a *palavra* (*kongol*) etc., cada qual, é claro, com as concordâncias necessárias, ou seja, o conto constitui algo de muito semelhante a uma aula de gramática. A prática desses contos é, além disso, preparada por jogos muito mais simples, uma espécie de inventários que consistem na enumeração do maior número possível de palavras de uma mesma classe, cuja dificuldade pode ser aumentada quando se solicita que essas partes sejam postas em relação com um mesmo objeto (as partes do corpo, por exemplo). Assim, da mesma maneira que uma criança brasileira aprende de cor a lista dos plurais dos substantivos terminados em *n*: hífenes ou hifens, abdômenes ou abdomens, líquenes ou liquens, gérmenes ou germens, pólenes ou polens etc., o pequeno peul se inicia no correto manejo das particularidades de sua língua *brincando*.

*
* *

A linguagem infantil, os trava-línguas, as adivinhas e os contos que apresentamos rapidamente constituem, então, para retomar uma expressão de Noye, “métodos ativos que se ignoram”. Em todos esses exemplos, nós encontramos:

- o que chamaremos de *intuição linguística*, pois todos esses exercícios, sem exceção, baseiam-se em uma análise muito acurada da língua, de suas dificuldades fonológicas e de suas particularidades gramaticais; análise

- que não advém dos linguistas ou de um saber livresco, mas da tradição;
- uma *linguística aplicada* dessa *linguística intuitiva*, pois esses exercícios têm, além de sua função lúdica, uma função educativa;
- uma forma de educação que as sociedades de tradição conheceram no passado mas que, atualmente, é própria das sociedades de tradição oral.

Em tudo isso aparece uma forma específica de resposta à pergunta “como transmitir a língua?”, resposta que, nas sociedades de tradição escrita, também é dada antes da idade escolar pelas parlendas etc. Fora do interesse documental desses “métodos ativos”, daquilo que eles nos ensinam sobre algumas engrenagens da oralidade, veem-se todas as vantagens que se poderia tirar num domínio mais propriamente pedagógico: no dia em que nos preocuparmos em ensinar essas línguas na escola e em estabelecer manuais, poderemos nos inspirar nesse tesouro tradicional para elaborar as primeiras progressões, da mesma maneira que poderíamos apresentar a um brasileiro aprendendo uma segunda língua, como o francês, por exemplo, a oposição entre /ʃ / e /s/ a partir de *chaussettes de l'archiduchesse*, ou o Prof. Higgins corrigindo o sotaque *cockney* de Liza a partir de *The rain in Spain...*

CAPÍTULO II

ESTRUTURA DO TEXTO ORAL

Todas as crianças do mundo aprenderam, geralmente da boca de suas mães, parlendas, canções, contos, que constituem o fundo cultural comum a seu grupo linguístico, assim como, em seguida, aprenderão os provérbios, as fórmulas cristalizadas etc. Algumas dessas formas se fixam definitivamente e se transmitem sem variação alguma. É, por exemplo, o caso das formas cantadas, nas quais a relação nota/sílaba impõe certa fixidez, como veremos adiante. Em outras formas, a liberdade do “contador” é muito grande e a permanência se limita ao conteúdo semântico e a algumas fórmulas chave. É, por exemplo, o caso do *Chapeuzinho Vermelho*. Pelo fato de ser contada milhões de vezes sob formas muito variadas, o único elemento fixo é o esquema geral da história e a fórmula original *tire la chevillette et la bobinette cherra*¹. Há uma

¹ “Puxe a cavilha e a taramela cairá” [puxe o trinco, que a porta abre]. O autor se reporta ao trecho da história do Chapeuzinho Vermelho em que, primeiro, o Lobo, depois, a Chapeuzinho Vermelho batem à porta para entrar na casa. Trata-se da resposta dada à batida. A sequência é tomada como uma fórmula que se repete, à semelhança de um “abre-te, Sésamo”. Como o autor dirá mais adiante, as palavras *chevillete*, *bobinet* e *cherra* (fut. de *choir*)

explicação muito simples para essas variações: aqui, a identidade do conto não está na memória humana, mas no escrito (o conto de Perrault), ao qual sempre se poderá recorrer, e a fórmula que acabamos de citar deve sua perenidade ao caráter envelhecido, fora de uso, dos substantivos *chevillette*, *bobinette* e do verbo *choir*. Não se trata, então, de tradição oral, mas de interpretação oral de uma tradição escrita.

O exemplo das parlendas é ainda mais interessante porque elas não foram transcritas e impressas senão muito recentemente e podem ser encontradas em uma região específica muitas variantes. Assim a célebre parlenda francesa

Am stram gram
Pic et pic et colégram
Bour e bour et ratatam
Al stram gram
Pic

tem, para o primeiro “verso”, as variantes *Amsterdam* e *Am sam gram*, para o quarto “verso”, as variantes *Mistram* e *Mistram gram*². E vê-se em seguida que essas mudanças se inscrevem respeitando um ritmo, uma rima e uma aliteração vocálica.

Exemplos brasileiros de parlenda:

► Cadê o toucinho
 Que estava aqui?

são formas antigas que eram usadas num tipo de tranca de porta que não se usa mais — *chevillete* “cavilha”, *bobinette* “taramela” e *cherra* “cairá” [nota dos tradutores].

² Jean Baucomont et al., *Les comptines de langue française*. Paris: Seghers, 1961, p. 11.

O gato comeu
 Cadê o gato?
 Fugiu pro mato
 Cadê o mato?
 O fogo queimou
 Cadê o fogo?
 A água apagou
 Cadê a água?
 O boi bebeu
 Cadê o boi?
 Foi amassar o trigo
 Cadê o trigo?
 Foi fazer o pão
 Cadê o pão?
 O padre pegou
 Cadê o padre?
 Foi rezar a missa
 Cadê a missa?
 Já se acabou.

► Um dois, feijão com arroz,
 Três quatro pirão no prato,
 Cinco, seis, galo inglês,
 Sete, oito, café com biscoito,
 Nove, dez, burro que és!

► Lá em cima do piano
 Tem um copo de veneno
 Quem bebeu, morreu
 O culpado não fui eu.
 Lá na rua vinte e quatro
 A mulher matou um gato
 Com a sola do sapato
 O sapato estremeceu
 A mulher morreu
 O culpado não fui eu.

- Batalhão lhão lhão
 Quem não entrar é um bobão
 Abacaxi, xi, xi
 Quem não sair é um saci
 Beterraba, raba, raba
 Quem errar é uma diaba
 Borboleta, leta, leta
 Quem errar é um capeta.

1. As muletas de Sunjata

Já nos encontramos nas fronteiras da tradição oral, na qual a permanência do texto repousa unicamente na memória, e é interessante, nesse caso, comparar várias versões do mesmo texto. O exemplo que segue foi tirado da tradição mandinga, que conta a vida e as façanhas de Sunjata, imperador do Mali na Idade Média.

Nascido com deficiência, Sunjata era objeto de discriminação por parte de seus colegas, e quando veio o tempo da circuncisão, foram feitas muletas, a fim de ele poder participar das cerimônias. A seguir, vamos comparar rapidamente duas versões desse mesmo episódio (Sunjata tenta utilizar as muletas) na língua malinquê da Gâmbia, contada pelo próprio griô, Bamba Suso, e transcrita por G. Innes³. Os comentários linguísticos e a tradução permitiram ao leitor discernir as formas estáveis e as variantes nas duas versões

³ G. Innes, Stability and Change in Griots' Narrations. *African Language Studies*, n.º 14, 1973, apud Ruth Finnegan, *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 76s.

(as formas em itálico são as formas comuns aos dois textos, tal como elas aparecem cronologicamente no mesmo ponto da narrativa ou em um ponto diferente).

VERSÃO 1	VERSÃO 2
biring <i>a ye wolu muta</i> , wolu <i>bee katita</i> (quando ele pegou as muletas, as muletas se quebraram todas) I ko : Sunjata dung si woli nyaadi (eles disseram: como Sunjata vai se levantar?)	<i>a ye wolu muta</i> , i <i>bee katita</i> (ele as pegou, elas se quebraram todas)
A <i>fango ko i ye</i> , <i>ali n naa kili</i> (ele lhes disse: chamem minha mãe)	Sunjata <i>fango ko i ye ko</i> (Sunjata lhes disse)
<i>Ning dingo boita</i> , <i>a naa le kara a wulindi</i> (quando uma criança cai, sua mãe o levanta)	<i>Ning dingo boita</i> , <i>a naa le kara a wulindi</i>
	<i>Ali n naa kili</i> (chamem minha mãe)
Biring a baama <i>naata</i> (quando sua mãe veio)	Sukunlung Konte <i>naata</i> (Sukunlung Kontê veio)
A <i>ye a bulo laa</i> a baama <i>sanyo kang</i> (ele pôs a mão sobre o ombro de sua mãe)	A <i>ye a bulo laa</i> a <i>sanyo to</i> (ele pôs a mão em seu ombro)
A <i>wulita a loota</i> (ele se levantou, ficou de pé)	A <i>wulita a loota</i> (ele se levantou, ficou de pé)
<i>Jolalu ka a fo wo le la</i> , i <i>ko</i> (depois desse tempo, os griôs dizem)	<i>Jolalu kara a fo wo le la ko</i>
<i>Jata wulita</i> , i <i>ko</i> , <i>Manding jata wulita</i>	<i>Jata wulita</i> , i <i>ko</i> , <i>Manding jata wulita</i>
	(o leão se levantou, dizem eles, o leão do Mandinga se levantou)
<i>Fenga baa wulita</i>	<i>Feng baa wulita</i> (o poderoso se levantou)

Este pequeno extrato nos mostra, por meio de duas proferições do “mesmo texto”, que, no fim, as

variantes são muito limitadas. Com efeito, elas se reduzem:

- à substituição de um substantivo sujeito pelo pronome pessoal correspondente em:
wolu bee katita / i bee katita
A fango ko / Sunjata fango ko
A baama naata / Sunkulung Konte naata;
- à substituição de um substantivo objeto pelo pronome pessoal correspondente em:
a ye a bulo laa a baama sanyo / a ye a bulo laa a sanyo;
- ao deslocamento de um segmento (*ali n naa kili*) que permanece sem mudanças em sua forma;
- ao acréscimo de uma frase (*i ko : Sunjata dung si wuili nyaadi*).

Isso quer dizer que um texto que nunca foi transcrito em parte alguma conserva uma identidade formal muito maior do que a variedade de versões do *Chapeuzinho Vermelho*, de que falávamos acima. Aqui, o contador (o griô) é o garante da história, e essa garantia reside apenas em sua memória. O problema é saber a que se relaciona essa memória, como ela funciona. No fim deste capítulo, tentaremos trazer elementos que respondam a essa questão, depois de ter dado conta de outros exemplos, uma vez que o capítulo é muito curto para nos permitir uma mera generalização. Mas é interessante comparar essas duas versões a uma terceira, recolhida por Djibril Tamsir Niane da boca de um griô de Siguirê, na Guiné. O autor não nos dá, infelizmente, a versão malinquê, mas uma tradução que

é, ao que parece, muito adaptada. Podem-se encontrar, entretanto, os seguintes traços de sentido:

- a mãe de Sunjata, Sogolon, pede ao ferreiro que forje um bastão de ferro
- o bastão é trazido ao jovem Sunjata.
- por causa de seu esforço, o bastão se curva como um arco
- depois ele solta o bastão e anda
- e o griô Balla Fassebê exclama:

“Espaço, espaço, abram espaço, o leão andou”⁴.

O próprio caráter do texto, traduzido e relatado, nos impede de fazer o tipo de comparação termo a termo que fizemos acima e ainda se pode notar que há numerosas variantes: um bastão e não mais muletas, Sunjata não cai, mas acaba andando sozinho, o bastão não se quebra, mas se curva etc. Entretanto, apesar dessas diferenças, é impossível não notar que esses textos, surgidos em localizações geográficas diferentes (Gâmbia, Guiné), convergem para a mesma fórmula final, *o leão andou*: permanência na diversidade que caracteriza muito bem os textos de tradição oral.

2. Ñamandu manifesta a fala

Outro texto nos fará ir mais fundo nessas características. Trata-se de um mito guarani, coletado e traduzido por Pierre Clastres⁵ e que narra como Ñamandu

⁴ D. T. Niane, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*. Paris: Présence africaine 1960.

⁵ Pierre Clastres, *Le grand parler. Mythes et chants sacrés des*

criou a fala. As passagens em negrito são aquelas que vão se repetir, as que estão em itálico são as repetições. Encontra-se, além disso e entre parênteses, um índice (A, B etc.) que permite recuperar no conjunto do mito as mesmas fórmulas.

I

Ñamandu, **pai verdadeiro primeiro** (A),
de sua divindade que é uma,
de seu saber divino das coisas,
saber que desdobra as coisas (B),
faz com que a chama, faz com que a bruma
se engendrem.

II

Ele ergueu-se:
de seu saber divino das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
o fundamento da fala (C), **ele o sabe para si mesmo** (D).
De seu saber divino das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
ele o desdobra desdobrando-se,
ele faz disso sua própria divindade, nosso pai.
A terra não existe ainda,
reina a noite originária, (E)
não há *saber das coisas* (B)
o fundamento da fala futura, (C).
ele faz disso sua própria divindade,
Ñamandu, *pai verdadeiro primeiro.* (A)

indiens guarani. Paris: Le Seuil, 1974, p. 24-315 [ed.br.: *A fala sagrada - Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani.* Trad.: N. A. Bonatti. Campinas: Papirus, 1990].

III

Conhecido o *fundamento da fala futura,*
em seu divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
ele sabe então por si mesmo (D)
a fonte do que está destinado a reunir. (F)
A terra não existe ainda,
reina a noite originária, (E)
não há saber das coisas:
do saber que desdobra as coisas, (B)
ele sabe então por si mesmo (D)
a fonte do que está destinado a reunir. (F)

IV

Desdobrado o fundamento da fala futura, (C)
conhecido **Um, o que reúne,** (G)
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
ele faz brotar, única,
a fonte do canto sagrado. (H)
A terra não existe ainda,
reina a noite originária, (E)
não há saber das coisas: (B)
ele faz brotar, única,
a fonte do canto sagrado. (H)

V

Desdobrado o fundamento da fala futura, (C)
conhecido **Um, o que reúne,** (G)
aberta uma, *a fonte do canto sagrado,* (H)
então, **com força, seu olhar procura** (I)
quem será encarregado do *fundamento da fala,* (C)
do Um que reúne, (G)
de redizer o *canto sagrado.* (H)
Com força, seu olhar procura: (I)
do divino saber das coisas,

saber que desdobra as coisas, (B)
 ele fez com que surgisse o divino companheiro futuro.

VI

Com força, seu olhar procura: (I)
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
 fez com que surgisse Ñamandu grande coração,
 que ao mesmo tempo se ergue o espelho
do saber das coisas. (B)
A terra ainda não existe,
reina a noite originária: (E)
 ele fez com que surgisse então Ñamandu grande coração.
pai verdadeiro das numerosas crianças que estão por vir
pai verdadeiro (A) da fala
 que habitará as numerosas crianças que estão por vir
 a isso ele destina Ñamandu grande coração.

VII

Proseguindo,
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas, (B)
 quanto a Karáí, futuro *pai verdadeiro*, (A)
 e Jakairá, futuro *pai verdadeiro*, (A)
 e Tupã, futuro *pai verdadeiro*, (A)
ele faz com que se saibam divinos. (J)
Pais verdadeiros (A) de seus numerosos filhos que estão por
 vir,
 verdadeiros pais da fala que habitará
 os numerosos filhos que estão por vir:
ele faz, com que se saibam divinos. (J)

VIII

Proseguindo,
 Ñamandu, *pai verdadeiro*, (A)
 a fim de que tome lugar

em face de seu coração,
faz com que se saiba divina (J)
 a futura mãe dos Ñamandu.
 Karáí, *pai verdadeiro*, (A)
 a fim de que tome lugar
 em face de seu coração,
faz com que se saiba divina (J)
 a futura mãe dos Karáí.
 Jakairá, *pai verdadeiro* (A), do mesmo modo,
 a fim de que tome lugar
 em face de seu coração,
faz com que se saiba divina (J)
 a futura mãe dos Jakairá
 Tupã, *o pai verdadeiro*, (A)
 a fim de que tome lugar
 em face de seu coração,
faz com que se saiba divina, (J)
 a futura mãe dos Tupã.

IX

Encarregados do divino *saber das coisas*, (B)
 do pai primeiro;
 encarregados do *fundamento da fala futura*; (C)
 encarregados da *fonte daquilo que reúne*; (F)
 encarregados de dizer *o canto sagrado*; (H)
 unidos à fonte
do saber que desdobra as coisas: (B)
 são assim
 aqueles que igualmente chamamos
 eminentes *pais verdadeiros* (A) da Palavra habitante,
 eminentes *mães verdadeiras* da Palavra habitante.

Destacamos apenas as repetições de um canto em
 outro (sem considerar, por exemplo, a estrutura repe-
 titiva do canto VIII: "A fim de que ela tome lugar..."),

mas, apesar disso, o conjunto do mito aparece como um encadeamento de estruturas estereotipadas e sua narrativa se constrói por estratos sucessivos, cada um tendo necessidade dos precedentes como base.

Há uma *forma* específica da tradição oral ou essas repetições estão simplesmente vinculadas ao conteúdo da narrativa? Ruth Finnegan⁶ cita o início da *Odisseia*, no qual as frases sublinhadas com um traço simples serão repetidas mais adiante com a mesma forma e aquelas sublinhadas com traço pontilhado serão repetidas com uma forma similar:

Ἄνδρά μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον ὃς μάλα πολλά
 πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν
 ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησι βίαισιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο
 νήπιοι· οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἑλίοιο
 ἤσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 τῶν ἀμόθεν γε θεὰ θύγατερ Διὸς εἶπέ καὶ ἡμῖν.

Pode-se ver que as passagens que não serão repetidas são a minoria. Da mesma maneira que a canção bambara a seguir⁷:

BINBA

binba yé ní màlo dè, binbá yé ní màlo (binba me fez vergonha, ela me fez vergonha)

⁶ Ruth Finnegan, *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 59.

⁷ Canção coletada em Bamako por Gérard Dumestre e publicada em *Madenkan*, n° 2, 1981.

wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í kùn dá ní kùn kàn (pondo sua cabeça sobre a minha)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í nyé doñ ní nyé ná (pondo seus olhos nos meus)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í nyé doñ dá lá (enfando sua língua na minha boca)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í bólo dá ní bólo kàn (pondo seu braço sobre o meu)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í kógo dá ní kógo kàn (pondo seu peito sobre o meu)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í dísi dá ní dísi kàn (colocando seus seios sobre os meus)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
k'í wóro dá ní wóro kàn (pondo sua coxa sobre a minha)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha)
Binba yé ní màlo (Binba me fez vergonha)
wàlayi! à yé ní sáame (ela me fez vergonha).

Vê-se que há uma espécie de eterno retorno da mesma frase (*wàlayi...*) seguida de uma frase cuja estrutura é imutável e que varia como um exercício estrutural. Há, de fato, a forma *k'í + N + V + ní + N + pp* na qual o nome (N) é repetido duas vezes (com uma exceção, no verso 7), o verbo (V) depende semanticamente do nome e impõe, por sua vez, a posposição (pp). Isso quer dizer que basta escolher o nome inicial (a cabeça, o braço, os seios) para que o resto siga quase mecanicamente, como num exercício estrutural. O caráter infantil da canção, que parece uma ciranda, não é estranho a essa característica, mas os três textos que acabamos de citar nos mostram, pelo menos, que o texto de tradição oral baseia-se nessas fórmulas repetidas. Dos 109 “versos” do mito guarani, aproximadamente 75% são recorrências, repetições, e isso determina amplamente a forma fônica do texto,

na qual se ouve, como uma espécie de pontuação, o retorno de algumas fórmulas, de algumas estruturas.

3. A voz do *cyóndo*⁸

O *cyóndo* é um tambor de madeira utilizado entre os luba, no sudeste do Zaire, para a emissão de mensagens, graças àquilo que chamamos a *linguagem dos tambores*. Feito a partir de um tronco de árvores esvaaziado, o *cyóndo* apresenta na face superior uma longa fenda, cujas bordas são de espessura desigual. A mais grossa emite um som baixo (chamado “voz feminina”, *mújaki wá cyóndo*), a outra, um som agudo (“voz masculina”, *múlumé wá cyóndo*), e essas duas sonoridades são de extrema importância. De fato, a língua dos luba é constituída da oposição de duração (vogais breves/vogais longas) e de tonalidade (tom alto/tom baixo/tom complexo). Essas são as qualidades que o *cyóndo* vai conservar, com o percussionista batendo na borda feminina para os tons baixos e na masculina para os tons altos, a duração sendo marcada por uma vibração prolongada do som.

Assim, o que se pode emitir com o tambor corresponde ao que os linguistas chamam de o “suprasegmental”. Isso quer dizer que não se pode, é claro, emitir sílabas (consoantes e vogais) com o tambor, mas sim as características de duração e de tons dessas sílabas. E como essas características não são suficientes para codificar o texto, o percussionista vai ser levado a multiplicar as formas da mensagem, a *amplificá-la*.

⁸ *Op. cit.*, p. 28-29.

A amplificação é um procedimento que consiste em desenvolver um texto, uma palavra ou uma ideia de base, desdobrando-o graças a diversas técnicas...

... Na linguagem dos tambores, a amplificação apresenta um caráter fixo. Não apenas o percussionista amplifica um nome, uma qualidade ou um defeito, como também eles se manifestam como fórmulas estereotipadas — as holófrases —, conhecidas pelos decodificadores e aparecendo como tais, não importando a mensagem a ser transmitida. Algumas holófrases são constituídas por um único verso, enquanto outras se estendem por dois ou mais versos⁹.

Assim, para emitir a mensagem “um branco vem de visita, esteja pronto”, o batedor de *cyóndo* vai “tocar” o seguinte texto (de fato, ele não toca esse texto, mas, lembremo-nos, suas características de duração e de tons):

múkáléngá Cikunga cya múkáléngá mvwangála	(chefe Cikunga, dignitário das plumas)
Kabúúya wá Kábúúya múdiinyíka	(Kabuuuya filho de Kabuuya)
Mfumú múkwa Kánuinda ngíndu wá bújítú	(chefe descendente de Kanyinda, “bigorna pesada”)
Kwa bítaala kábísángídí nzubú Kabúúya	(que habita em Kabuuya “galos-que- não-se-reúnem-sob-um-mesmo-teto”)
Wamányá	(esteja pronto)
Múléngela wá byánza bitooké	(o “belo-de-mãos-brancas”)
udí múndá nkulu mwa njíla	(está a caminho)
Uvwákú bwa kúmonángáná	(vindo aqui visitá-lo)
Utwá mákasa wimáne	(pare seus pés e espere)
Kuteeki ntendákányí	(não hesite)
Wamányá kutendákányi	(esteja pronto, não hesite)
Wátna mákasa, wimáná	(pare seus pés e espere)

⁹ *Op. cit.*, p. 28-29.

Vê-se neste texto, além de sua notável duração em comparação com a brevidade da mensagem, a ocorrência de fórmulas, ou de *nomes amplificados*, cuja função é facilitar a emissão:

- “galos-que-não-se-reúnem-sob-o-mesmo-teto”, para Kabuuya
- “belo-de-mãos-brancas”, para branco
- etc.

É por isso que, “pela voz do *cyóndo*, uma ideia simples que, na língua falada, pode ser expressa em duas ou três palavras, alcança uma duração que parece, às vezes, interminável”¹⁰. Cada indivíduo, cada animal, cada lugar geográfico possuem seus nomes amplificados, que serão utilizados na comunicação feita por tambores, e a função desses nomes amplificados salta aos olhos. De fato, ao reter da língua falada apenas seu aspecto suprasegmental (os tons, as durações), o *cyóndo* sofre uma perda de informação importante, e é para compensar essa perda que se lança mão dessas formas recorrentes e dos nomes amplificados estereotipados.

Essa é, pelo menos, a explicação funcional que se pode dar desse modo de comunicação. Mas o mito guarani que nós analisamos parágrafos atrás, que é transmitido oralmente, apresenta características comparáveis. E as repetições do texto luba (*pare seus pés, espere, não hesite*) não podem deixar de lembrar as repetições da canção bambara (*binba*) que acabamos de estudar. Isso quer dizer que a explicação funcional, embora simples e sedutora, não basta. Certamente a

¹⁰ *Op. cit.*, p. 29.

técnica do *cyóndo*, pela perda de informação que ela implica, necessita de alguma redundância, de alguma paráfrase (redundância que, é claro, aparece apenas na forma linguística da mensagem, mas que é necessária em sua versão para tambor). Mas essas redundâncias, essas paráfrases aparecem em outros lugares, ainda que não sejam *tecnicamente* necessárias, e definem, de certo modo, um estilo oral. Sabemos que falar no rádio ou falar na televisão são atividades linguísticas diferentes, pois o gesto só pode ser utilizado em uma delas, mas estilos bem marcados subsistem em ambos os casos: discurso político, publicitário, informativo etc. Isto é, a diferença técnica (rádio/televisão) existe, mas não modifica profundamente esses estilos e há mais semelhança entre uma reportagem de televisão sobre uma partida de *rugby* e uma reportagem de rádio sobre a mesma partida, do que entre esta última e um debate cultural transmitido por rádio... Desse ponto de vista, a amplificação que caracteriza o discurso do *cyóndo* é claramente o produto de determinada técnica de comunicação e, ao mesmo tempo, é a marca de um estilo oral que passa pela redundância e pelo estereótipo.

4. O estilo oral

Os textos autenticamente orais são marcados por uma pontuação rítmica que facilita ao contador memorizar e ao público compreender,

escreve Maurice Houis¹¹, que propõe mais adiante, a propósito do provérbio bambara

¹¹ Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971, p. 46.

*ni i yé ntòri b̀̀fl̀̀n k̀̀ǹ̀k̀̀à ó bl̀̀à k̀̀òl̀̀ò k̀̀ǹ̀o a k̀̀ó àn táara
jamanikúrá là*

(Se você soltar um sapo de uma cabaça e o colocar numa vasilha, ele diz: fomos para um novo país),

que ele fosse escrito em “versos claudelianos”, a fim de conservar na transcrição o ritmo oral:

*Ni yé ntòri b̀̀fl̀̀n k̀̀ǹ̀o
k̀̀à ó bl̀̀à k̀̀òl̀̀ò k̀̀ǹ̀o
à k̀̀ó
àn táara jamanikúrá lá¹².*

Assim se encontra posto o problema da *forma* da tradição oral e da *fidelidade* de sua transmissão, isto é, o problema da memória. Todos os contadores insistem no fato de que transmitem o que, por sua vez, lhes foi transmitido¹³, que eles não inventam nada etc., e vimos nas páginas anteriores que, apesar das variantes dos textos, incluídas até mesmo por um mesmo contador, a convergência das diversas versões nos leva a concordar com essa afirmação de fidelidade à fonte. Se os textos recolhidos nunca são exatamente idênticos, eles apresentam pelo menos fortes convergências.

Essa forma do texto oral estaria ligada ao problema mnemotécnico, caso em que as variantes seriam meros vestígios de erros de memória? É um pouco a visão de Henri Davenson, que escreve a propósito da canção:

Inicialmente, a transmissão por via oral está exposta a deformações muito mais numerosas e muito mais profundas

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ Ver, por exemplo, Ruth Finnegan, *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 53.

do que a da tradição escrita. Confusões, lapsos, contrassensos, nada menos fiel do que a memória: num ponto, lacunas, artificialmente preenchidas *a posteriori*, ou, ao contrário, aproximações ilegítimas, amálgamas, adições. Ainda que a escritura obrigue o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva, lado a lado, variantes múltiplas¹⁴.

Mas o que é apresentado a seguir como imperfeição da oralidade por um historiador de tradição escrita é, de fato, seu princípio constitutivo. Pois as variantes do texto oral não são traições de uma forma *ne varietur* que eles tentariam restituir, elas se inscrevem em determinado estilo que, se facilita a memorização, responde também a outras funções, o *estilo oral*.

O problema não é, de fato, opor *memorização* a *improvisação*, medir o grau de fidelidade de um texto oral ou, ao contrário, seu grau de divergência, mas ver que o estilo oral não é um fato exótico ou antigo, que ele vive entre nós e frequentemente subjaz a algumas de nossas formas cotidianas. Os provérbios, por exemplo, cristalizados pelo uso, apresentam uma estrutura formal que os aproxima do estilo oral, com ecos fônicos e semânticos. Citemos simplesmente três exemplos, um brasileiro, *Quem viver verá*, outro italiano, *tratuttore traditore*, e o último inglês, *to feed your cold and starve your fever*, nos quais as rimas e as aliterações saltam aos ouvidos, assim como os pares

¹⁴ Henri Davenson, *Le livre des chansons ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française*. Neuchâtel: La Baconnière, 1944, p. 82-83.

semânticos (*feed/starve, cold/fever, traduttore/traditore*..). Mas os *slogans*, inventados à medida que os manifestantes desfilam, frequentemente apresentam as mesmas características (“*um, dois três, quatro cinco mil, ou param as demissões ou paramos o Brasil! , Homens de Brasília, prestem atenção!, quem libera o aborto o meu voto não tem não!*” etc.) aos quais se acrescentam necessidades rítmicas inerentes à relação obrigatória entre a língua e o corpo em marcha (o *slogan* é escandido enquanto se marcha, e seu número eventualmente ímpar de sílabas é sempre reduzido a um número par de unidades rítmicas)¹⁵. Isso quer dizer que, se estamos aqui nas fronteiras daquilo que Roman Jakobson chamou de função poética, essa função é muito mais complexa do que se poderia crer, pois ela não responde somente a necessidades estéticas, e que os fenômenos formais que acabamos de sobrevoar constituem, ao mesmo tempo, uma resposta ao problema da memória (retém-se melhor um texto em verso do que um texto em prosa), certa busca semântica (em *Lula lá! Brilha uma estrela* e *Dilma lá! Brilha uma estrela*, as semelhanças fônicas sugerem semelhanças semânticas) e uma busca estética.

Assim, a recorrência de “fórmulas” repetitivas que dão ao texto oral seu aspecto particular não implica em nada o estatuto passivo do “contador de história”, pois cada proferição *é, ao mesmo tempo, uma*

¹⁵ Cf. Louis-Jean Calvet, *La production révolutionnaire - Slogans, affiches, chansons*. Paris: Payot, 1976; idem, *Langue, corps, société*. Paris: Payot, 1979.

recriação e uma retransmissão em um texto oral, assim como em uma canção em suas várias reproduções: há o estilo da peça e o estilo do intérprete, há a história e a maneira de dizê-la. Essa variante individual, que pode ser estilística, pode também ser contextual, adaptada a tal evento ou a tal auditório. Assim, a propósito da epopeia peul *Kaydara*, A. Hampaté Ba destaca que

não se narrará *Kaydara* da mesma maneira diante das crianças ou dos eruditos. Existe um resumo do conto para os ouvintes não informados, e um esotérico ao qual só se faz alusão diante daqueles que estão informados ou que estejam em condições de compreendê-lo¹⁶.

É claro que de um gênero para outro, de uma cultura para outra, a parte da *improvisação* e da *memorização* pode variar, respectivamente. Mas o que importa é que o texto de tradição oral situa-se justamente na convergência desses dois princípios. O contador de histórias é exatamente aquele “saco de falas” de que falava o griô Mamadu Kuyaté citado na introdução, a memória do povo (o que permitia a Hampaté Ba dizer que, na África, um velho que morre é uma biblioteca que se incendia), mas é também um artista, um criador. A forma de seus textos ajuda-o a memorizá-los, mas ele sabe jogar com o tom, com a dicção, com a organização sintática, para chegar sempre aonde ele quer chegar: ele é *malabarista*, no sentido medieval do termo.

¹⁶ Amadou Hampaté Ba, *Kaydara*. Abidjan-Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 7.