

UM GESTO PARA O OUTRO

Benedita Martins
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este trabalho abordará algumas questões relacionadas à aparente oposição memória/esquecimento e à construção de identidades culturais, tendo como objeto de estudo, fragmentos de histórias amazônicas, na lenda da Galinha Só, uma das diversas lendas recolhidas pelos pesquisadores do Projeto: O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense-IFNOPAP, do Centro de Letras e Artes-UFPA.

PALAVRAS-CHAVE: Memória/esquecimento; identidades culturais.

RÉSUMÉ

Ce travail aborde quelques questions relatives à l'opposition apparente mémoire/oubli et à la constructions d'identités culturelles, appliquées à des fragments d'histoires amazoniennes, en particulier lalégende de la *poule seule* recueilliepar desd chercheurs du projet *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense-IFNOPAP* du Centre de Lettres de l'Université fédérale du Pará (Brésil).

MOTS-CLÉS: Mémoire/oubli; identités culturelles.

*Sou o que sou porque me alimentei em mil fontes.
Assimilei muitíssimo, rejeitei muito e, no entanto, sou
marcado, típico - por quê?*

Edgar Morin

Dentre as várias propostas para análise dos tópicos mencionados, as dos estudos comparatistas e as dos estudos culturais apresentam algumas peculiaridades, a começar pelo fato de que não constituem uma teoria sistemática, mas um conjunto de possibilidades de reflexão crítica, a partir de um determinado segmento selecionado para o estudo, no nosso

caso, fragmentos orais. Os fragmentos das histórias orais serão enfocados enquanto desveladores da relação entre memória/esquecimento, enquanto portadores de traços construtores da cultura local e enquanto rede ou entrelaçamento de vozes distantes, que ainda se fazem ouvir, na e pela sua ausência, mas que, de forma fantasmagórica, eles pairam a espreita.

Tal problematização se fará a partir da compreensão das histórias orais/expressões culturais como um conjunto da representação que um povo faz das histórias que ouviu, alterou e nas quais imprimiu marcas particulares cujos traços apontam para uma identidade cultural. A relação memória/esquecimento será tomada nos termos que Jerusa Pires Ferreira registra: o esquecimento enquanto “*pivô da narrativa*”, isto é, o esquecimento enquanto sustentáculo da narrativa. A autora menciona dois tipos de esquecimento que ocorrem no universo dos textos orais: o que é sepultado para sempre e o que desliza e volta de forma mascarada/alterada. Quer dizer, a memória como matéria viva que se realinha a partir dos vestígios lembrados e relidos por quem conta algo. Segundo a autora,

há o esquecimento profundo, a incapacidade absoluta de lembrar, aquilo que se esgarça, se perde ou por algum motivo se sepulta [...] e há o que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas seqüências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam, ou simplesmente se omitem fatos ou passagens. (Ferreira, 1991, p. 14)

A construção da identidade cultural será tomada na concepção que se coadune com o alerta de Bhabha. Segundo ele, há “a necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural que tem sido rejeitada” (Bhabha, 1998, p. 63). De forma que atente, também, para aquelas outras culturas, as das minorias, ainda ignoradas pelos manuais de ensino tradicional que, em sua maioria, não explicitam os mecanismos de elaboração de uma cultura e não demonstram que suas significações são passíveis de revisão e de revalidação, se cotejadas, é claro, com

outras perspectivas de leituras. Tomar-se-á, ainda, os fragmentos enquanto textos escondidos e dissimulados, mas em permanente estado de latência, prontos a irromperem a qualquer momento.

De acordo com Zumthor,

o texto existe de modo latente: a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie. Menéndez Pidal encarava assim uma tradição puramente oral. Mas sua concepção se aplica muito bem às tradições complexas, nas quais os textos são transmitidos pela voz. (1993, p. 144)

A história selecionada, “A Lenda da Galinha Só”, é uma lenda muito curta, composta por poucas frases, que podem servir de metáfora do tecer das histórias orais. É uma espécie de tapete trançado por muitas mãos e que reflete, principalmente, a ausência do autor nos textos orais. Vale dizer que a questão da autoria dos textos escritos, também vem perdendo *status*, reconhecendo-se, hoje, que a troca de influências é de mão dupla: o oral se escreve e o escrito é motivo de recriações para textos orais. Há muito tempo as histórias são escritas e o inverso também pode ocorrer, o escrito pode ser objeto de apropriação e reutilização na produção oral.

Foucault, em *O que é um autor?*, irá debruçar-se sobre o modo como um texto aponta para essa figura que lhe é exterior e o precede, segundo um rumo já antes traçado por Samuel Beckett (What matter who’s speaking, someone said, what matter who’s speaking”) (Foucault, 1992, p. 21). E Zumthor lembra que “a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se referência à autoria de uma voz” (Zumthor, 1993, p. 154). Assim, aquele autor proprietário ou único criador do texto vem se retraindo, como têm evidenciado os estudos sobre a

intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64), procedimento que não os empobrece, ao contrário, os textos recriados, por vezes, até suplementam o texto anterior.

Outros autores serão citados, para ilustrar concepções de uma identidade cultural em processo permanente de construção e em constante movimento de deslocamentos das fronteiras delimitadas. Para Miranda, esses deslocamentos das “fronteiras passam a ser espaço de travessia, ao mesmo tempo limite e limiar da possibilidade de elaboração da diferença” (1998, p. 15). Isto posto, procurar-se-á demonstrar que os conceitos de valores sociais são construídos numa tradição do Mesmo sobre o Outro ou da cultura dominante sobre a dominada, e que eles podem ser desconstruídos, desde que se trabalhe com o diferente e se demonstre que toda teoria é uma questão de escolha, que ela é construída a partir do lugar de enunciação do discurso de quem as elabora, ou seja, a partir da cultura letrada.

Se, ao contrário, se inserir a produção cultural dos segmentos “menores”, os excluídos, no ensino oficial, ver-se-á que os “valores passam a ser valores de relação neste mundo cada vez mais transnacionalizado e ao mesmo tempo tão mais regionalizado” (Yúdice, 1999, p.310) em função, por exemplo, de estudos das literaturas regionais e das diversas minorias relegadas pela história oficial. São enfoques novos que vêm, aos poucos, sendo introduzidos em linhas de pesquisas de algumas universidades, pela veia dos estudos culturais cuja finalidade, nas universidades, ainda tem sido a de uma função espectral, fantasmagórica, função que se poderia chamar de “neoliterário”. Na interpretação de Moreiras, quando “uma coisa é “neo”, ou assim pode se declarar, isto significa que pode ressuscitar do cansaço de ter sido colocadas em descanço... o neoliterário é a tentativa de ir contra a política global do dominante: é um jogo do “eu também” (1999, p. 290). Neste “eu também” abre-se o espaço para aquelas outras

expressões culturais e experiências de vida que vêm sendo objeto de análise e de interpretação dos estudiosos da cultura, dos comparatistas e dos novos historiadores.

Na interpretação de Readings, esses novos discursos “vivem na tensão mesma da descoisificação: replicam o argumento literário, enquanto reconhecem que a literatura não pode mais funcionar” (apud Moreiras, 1999, 290), isto é, a literatura não pode mais ser lida enquanto mediadora de uma nação, já que todo texto é, de certa forma, uma retomada em maior ou menor grau, de outros textos. Ainda com Moreiras, “se o discurso da universidade, como neoliterário, neo regional ou neolatino-americanista, não pode mais ser “um modelo da sociedade ideal”, ele ainda pode ser “um lugar onde a impossibilidade desses modelos pode ser pensada” (1999, p. 298). Aí nesse espaço, caberia incluir as outras formas de produções culturais, desconsideradas até então, como formadores de uma identidade cultural.

Miranda, ao se referir às experiências tardias do moderno, entre outras questões, indaga “se seria possível refazer conceitualmente a discussão sobre modernidade, pós-modernidade e tradição”. Neste caso, lembra o autor que “trata-se de individuar percursos culturais localizados, com o objetivo de detectar como se constroem e se transformam, sem fetichizá-los ou reificá-los” (Miranda, 1999, p. 270). Isto é, individuar, focar outros percursos culturais com um olhar inter/transdisciplinar, um olhar observador que aponte para o movimento complexo de semelhanças e diferenças, de continuidades e de interrupções e que, apesar do recorte, o estudo das minorias por exemplo, não ambicione o isolamento das demais variações culturais e nem pretenda se colocar no centro, invertendo ou negando as raízes outras que se bifurcam e se multiplicam, tecem novos arranjos e acenam para o Outro, numa demonstração de que o nosso ser não é apenas “crivado de raças”, (Andrade, 1993, p. 53) como diz um poema de Mário de Andrade, mas de uma teia de culturas.

Procurar-se-á demonstrar o quanto esses novos enfoques podem ampliar o campo da comparação e destacar em que medida os outros textos, orais ou de minorias, podem complementar os textos canônicos. A idéia de suplemento, no dizer de Bhabha, como aquele sinal a mais que fará a diferença na elaboração de um texto, de uma pintura, de uma partitura, de um filme e das demais formas de expressão de um povo. De sorte que, ao registrarem outras versões culturais, ao se dar voz aos que foram reprimidos, recalçados e excluídos da cultura dominante, traga-se à tona alguns pedaços, cacos e ciscos, soterrados pelo tempo linear e homogêneo daquela história que se pretendia única.

Dessa forma, poder-se-ia afirmar que aqueles elementos recalçados, ao afluírem das profundezas, trariam às histórias e às culturas alguns grãos mais vivos que vêm incitar um outro tipo de olhar despertado por esse “a menos”, que veio perturbar o resultado estabelecido, veio revelar, enfim, que a história acontece em vários lugares e que pode ser narrada de diversos pontos de vista, dos mais diferentes lugares de enunciação, além daquele local há muito enunciado, o do vencedor.

Face às tendências acima, seria possível falar de uma cultura amazônica, tão buscada quanto defendida pelos antigos grupos de folcloristas românticos e autodidatas, que tentavam “salvar” os restos da cultura popular numa visão apocalíptica que aconselhava insistentemente anotar tudo para nada perder? Falar de uma cultura original e intocada, numa época em que os meios de comunicação invadem comunidades, as mais distantes e diversas do planeta, ignorando qualquer lógica de tempo, de espaço ou de classe social? Neste quadro, quais os traços de identidade de um povo, quais as características ou expressões culturais que lutam, ainda, para serem representadas, vistas, ouvidas, estudadas e incorporadas pelas novas gerações e pelos meios oficiais de ensino, às voltas com tantas transformações?

Para a contemporaneidade que vive a era das incertezas, dos impasses, das novidades, da perda ou da revisão de valores mas que, em contrapartida, também vive o momento de prenúncio de novos tempos, de novas idéias e de novos estudos, quais os valores que induzem as escolhas de objetos de estudo? Como se constroem os lugares de enunciação do discurso oficial? Com qual concepção de identidade cultural trabalhar?

Em primeiro lugar, há que se lembrar de que o ser humano é um ser basicamente cultural, e que a cultura e a identidade de um sujeito ou de um povo é uma construção em processo do ser humano e do lugar em que ele vive. A cultura não é algo que está além dos seres, também não é algo a-histórico e imutável ou permanente, nem tampouco uma série de presentes contínuos. A identidade cultural se constitui pelo e no jogo da interação com o Outro e, por isto mesmo, jamais será definitivamente formada, porque sua elaboração é percurso, suscetível de transformações e de recombinações de traços que sobrevivem e se reordenam.

E, em segundo lugar, e se adotar o conceito semiótico de cultura, sugerido por Geertz, que afirma ser “o homem um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu e assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados” (1999, p. 15), portanto, aberta a novos rumos e a novas possibilidades de ver a cultura como algo que se movimenta e se articula com outras, e que se mesclam, num jogo de perdas, de trocas e de ganhos, ver-se-á assim, que os valores são inscritos e escritos pelos estudiosos que têm registrado a história oficial e que esta não é a única versão dos acontecimentos “fundadores” ou iniciadores de uma comunidade.

Ver-se-á, também, que as outras versões podem ser tão ricas quanto aquela, mas diferentes nas suas especificidades, pois o que muda, de fato, entre este e aquele registro é o grau

de complexidade, de grandeza e de beleza particular, numa escala não mensurável de valor, quanto à inferioridade ou superioridade de uma cultura sobre a outra.

Tomar-se-ão estas miradas sobre a elaboração da cultura para ilustrar o destaque, neste trabalho, para um dos segmentos dessa cultura silenciosa, o dos anônimos contadores de histórias da região amazônica, que têm sobrevivido, ao longo dos tempos, às custas daquele elo dinâmico e instigante entre a memória e o esquecimento. Elo que permite que a seqüência estabelecida do já contado, já visto ou do já escrito seja quebrada, se remodele, e dê lugar a uma outra ordem que “preencherá” as lacunas, as pausas e os buracos do texto narrado com novas teias desenhadas por quem detém o que restou. Pois, na medida em que o texto se (des)tece, ele deixa brechas a serem olhadas e serem preenchidas de formas diversas.

Então, se no esquecimento há a possibilidade da reconstrução, a questão não é lamentar as perdas da cultura local. Trata-se, antes, de trabalhar exatamente com os restos, com o que é reelaborado nos hiatos e com o que retorna. Ou seja, trabalhar com histórias que foram alteradas e marcadas pelos tons diferentes de acento, de ritmo, de expressão, de cor, de sabor e de fluidez, no trânsito lento ou célere e descontínuo do processo de rememoração de cada contador. E destacar que é na combinação e na mistura das histórias distintas que o contador se apropria do imaginário de diversas culturas e acomoda as suas falas, naquele momento, para mais tarde mudar novamente os tons dos acordes, introduzir elementos outros que as contextualizem, as resignifiquem e as atualizem, por assim dizer. Beaini ilustra esse delinear da memória:

o homem, ao reter o fugidio, permite que o findo se restabeleça, trazendo ao presente algo que já não lhe pertence, e isto significa criar. A memória é o poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido. Esse processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação dos

vestígios, mas também a releitura desses vestígios (1994, p. 330-1).

Na releitura e no recontar, o contador exercita dois dos procedimentos, o da atualização e o da transmissão, responsáveis pela permanência dessa prática milenar de contar e ouvir histórias. O processo de recriação das histórias vem ressaltar que o intercâmbio e as alterações, que ocorrem na produção oral, não destruirá essas histórias, apenas deixará que algumas de suas partes e alguns signos mudem de lugar, de forma e de aparência, conforme o contexto e o desempenho da performance do contador.

Quer dizer, o texto, a história e a cultura só significam se forem reelaboradas nas fissuras, no texto rasurado e na relação com o Outro, numa demonstração de que a nossa identidade cultural se amplia pelo e no entrelaçamento da própria cultura com aquela do Outro. Diversos eus, diversos povos, diversos textos, diversas vozes são suscitados nesse encontro. E é nessa relação intercultural que surgirá espaço para a alteridade, para a convivência e a tolerância com o diferente, que ensinará enfim, a ver no Outro não uma alteridade radical, mas, um suplemento da sua cultura.

Daí a necessidade de trabalhar com todas as manifestações culturais que se matizam, se articulam e convivem com outras, mas que mantêm algo de seu. Conforme a epígrafe de Edgar Morin, o homem é marcado, porque algo sempre fica e, se fica, retorna, mesmo que de forma camuflada ou não explicada, como veremos na “Lenda da Galinha Só”, contada por D. Domingas. Ela diz que as histórias vão passando de geração em geração, sem autor e sem registro escrito, mas que elas fazem parte da construção do lugar em que vivem.

A lenda da galinha só.

É uma galinha que parece, que a gente só ouve o barulho dela né, que vai chamando os pintos, e os pintos vão atrás piando.

Foi ouvido por várias pessoas, mas ninguém sabe o porque disto, uma coisa assim certa, né.

Só a tal mesmo da lenda, né.

A gente não tem autor, não tem nada escrito.

A gente sabe porque foi passando de geração em geração (D. Domingas, Contadora de histórias, Colares, Pará).

Ricœur confirma a assertiva de D. Domingas. Para ele, a identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se define, portanto, através da história que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra (1985, p. 420)

O contador, então, assimila os causos que ouviu ou leu e os refaz, com traços identitários materiais e simbólicos que apreendeu da sua comunidade, trazendo à baila os cacos que estavam soterrados ou em descanso e que, à semelhança daquelas sementes guardadas há muito, não perderam a força de germinar. As histórias orais então como um suplemento da cultura letrada, que ao germinarem do descanso, seriam novamente sopradas e, ao ressurgirem daquele espaço indefinido dos desvãos da memória, se fariam reconhecer e, conseqüentemente, seriam emancipadas? Poderiam ser vistas sem a pretensão de se colocarem como “fundadoras” de uma nação e tampouco como um discurso original, já que elas retornam de um tempo e de um espaço indeterminado?

O estudioso da cultura, ao trabalhar com esse tipo de discurso rasurado, num ato de perlaboração, traz o recalçado, os traços que ficaram reprimidos, e faz com que estas falas sejam ouvidas, levando, também, às escolas mais uma forma de expressão cultural. Assim, a fala do caboclo amazônida viria a ser um suplemento, aquele acréscimo que vem desvelar uma falha. Que falha seria esta? A ausência de maior espaço para as mais dispersas culturas existentes e deixadas de lado pelo ensino oficial e pela cultura dos que têm voz, a

ausência de um espaço que permita repensar o ensino, introduzindo a diferença de identidades culturais através de outros discursos, entabulando uma relação intercultural, num gesto que aponte para o convívio da cultura dominante com a de outros grupos até então excluídos.

Numa posição aglutinadora entre o Mesmo e o Outro, este como suplemento da cultura do Mesmo, é que vai fazer a diferença, porque reconhecido e não mais olhado como o interessante, o bonito ou exótico, que é visto de fora. Falta praticar um outro jeito de olhar, falta exercitar, enfim, maneiras de se ver o Outro, de focar outros ângulos, outros pontos de vista, outros valores sobre determinados objetos, temas ou situações cotidianas.

Mas, deve-se considerar sempre que algo ficará intraduzível de uma cultura para outra. De acordo com Geertz, a experiência de compreender outras culturas assemelha-se “mais a entender um provérbio, captar uma alusão, perceber uma piada (ou, como já sugeri, ler um poema) do que alcançar uma comunhão” (apud. Bhabha, 1998, p.96). Isto é, haverá sempre algo que não será captado, que não será traduzido para o sistema de significação de outrem, mas é aí, no intraduzível, que reside a emancipação das outras culturas, o respeito e o convívio com os valores das diferenças, com a heterogeneidade.

Sarlo lembra que “os valores são relativos, mas não são indiferentes. [...] As culturas podem ser respeitadas e, ao mesmo tempo discutidas” (apud Yúdice, 1999, p. 309), com vistas à aceitação da heterogeneidade das formações culturais, mas cuidando para não cair noutro tipo de reducionismo, erro comum em certos estudos que, na ânsia de tratar do Outro, o superestima e acaba repetindo as práticas da construção ou da substituição de valores já desvelados, ou seja, as práticas de impor/transpor a periferia para o centro, ou pretender montar uma totalidade a partir dos fragmentos que restaram.

Os fragmentos de histórias, ao serem reconstruídos, apresentam-se aos tropeços, aos pedaços, mas com fortes índices da tradição e cultura local. Piglia afirma que “a identidade de uma cultura se define pelo modo como usa a tradição estrangeira” (1991, p. 64). Poder-se-ia dizer também que se define pelo modo como usa a tradição, a memória e o imaginário de um povo. E de que forma essa memória é exercitada? Piglia, em “Memória e tradição”, diz que “a tradição é uma memória impessoal, formada por elementos alheios ao sujeito e que a memória se apresenta como a estrutura de um sonho: fragmentos, resíduos do Outro” (1991, p. 60), de outras histórias. Assim, escrever/contar seria tentar esquecer inutilmente o que já está escrito/dito, porque se tenta tornar o impessoal (já escrito/dito) em pessoal, imprimindo um estilo e um tom próprio que farão a diferença.

Esta é a função do contador de histórias. Ele trabalha a sua memória como um mosaico composto por cacos, seus e dos outros, mesmo correndo o risco de produzir uma história sem pé nem cabeça, na opinião da personagem lobatiana, a Emília. Para ela, o recontar “parece uma história que era de um jeito e foi se alterando de um contador para outro, cada vez mais atrapalhada, isto é, foi perdendo pelo caminho o pé e a cabeça” (Lobato, 1937, p. 30). Emília está certa quanto à reelaboração das histórias; quem conta um conto aumenta ou diminui algum ponto, mas é nessa extensão entre o pé e a cabeça, entre o começo e a descontinuidade que a permanência, a transmissão e o reconhecimento das histórias se efetiva.

É isso que o contador faz nos momentos da lembrança: ele pesca nas entrelinhas ou no não dito, recria o escondido, o camuflado e, naquela estrutura do sonho, ele aproxima coisas distantes, como o arcaico e o moderno, o mítico e o tecnológico. No momento do contar tudo pode ser misturado, não há normas rígidas que possam tolher a soltura da imaginação, há uma espécie de interrupção do tempo, no instante em que se ouvem algumas fórmulas de contar e de

cantar: o “Era uma vez”, dos contos de fadas, o “Agora eu era herói”, numa das canções do Chico Buarque de Holanda, que transportam os ouvintes/espectadores para outro tempo-espaço. Assim é o mundo dos contadores, parecido com o mundo dos sonhos. Lá não existem espaço, tempo e nem fronteiras entre o imaginário e o real, só há o tempo da lembrança.

Os fragmentos de histórias são prenes de sentidos, seja pelo tanto que eles insinuam, seja pelo que eles não dizem e pelos vazios tão comuns entre uma fala e outra, no ato da performance. São pistas que podem ser seguidas e desenvolvidas por quem deles se apropriar e lhes der nova textura. Foucault ressalta que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”, (1996, p.26) na maneira peculiar e intransferível do contar. Primeiro o contador diz não lembrar de nenhuma história e, de repente o contar irrompe, e ele vai juntando os fios da memória que permaneceram, à semelhança da “caldeirada menudo. De acordo com este modelo, a maioria dos ingredientes derrete mas alguns pedaços teimosos são condenados a flutuar” (apud. Bhabha, 1998, p.301).

É com estes pedaços teimosos que o contador de histórias retece suas tramas, é como se ele soubesse que não há uma história primeira, há somente os rastros, as fissuras e que a ele cabe a tarefa e o prazer de brechá-las, de penetrá-las e seminá-las aos sopros para que alcem novos vãos, pousos e revãos. Piglia, novamente, para confirmar, desta vez, que

toda história contada é uma invenção daquele que conta: trama tecida por ele, de dentro dele. Esta é a única realidade a que temos acesso. Resta lembrar que a invenção não se faz do nada mas, antes emerge através de um diálogo com o passado, com a tradição, com outras formas de se contar uma história (1988 (orelha)).

Desse modo, o olhar do estudioso das formações culturais há que ser um olhar múltiplo, esparso, descentrado, já

que só lhe resta o texto alterado porque retomado de algum espaço e de algum tempo indeterminado. Há que trabalhar, enfim, com a memória impessoal, de citação que se recorda, sempre, como uma memória alheia. E, com esta produção coletiva em foco, terá a incumbência de, ao relacionar uma cultura com outra, tentar chegar a uma outra significação a partir das diferenças, alargando, em muito, as possibilidades de sobrevivência de diversos segmentos culturais que, por múltiplos que sejam, conservam algo de seu, bem familiar.

Como disse Benjamin, “todos os textos convergem para uma pré-linguagem adâmica, pré-babélica, já existente”. Assim, recontar será acrescentar aquele a mais no texto já conhecido, acrescentar aquele suplemento que amplia o significado da estória “primeira” (Benjamin, 1992, p. 4). A esta pré-linguagem Lévi-Strauss chamou de a “unidade inconsciente” da significação e sugere que a linguagem somente pode ter surgido de uma só vez. As coisas não podem ter começado a significar gradativamente. Naquela repentina ausência de tempo, “de uma vez só” não há sincronia, mas um intervalo temporal; não há simultaneidade, mas uma disjunção espacial”. (apud Bhabha, 1998, p. 224)

Para ilustrar os conceitos de “pré-linguagem”, de “unidade inconsciente”, “de uma vez só” e “Era uma vez”, recorreremos à *Lenda da Galinha Só*, numa ilustração do ato de contar, aparentemente, de forma confusa. Em “Uma galinha que parece, que a gente só ouve o barulho dela né”, há de se notar a ambigüidade do termo *parece*. Esta galinha pode *parecer*, no sentido dicionarizado: “ter semelhança com, de dar ares de, de afigurar-se a” ou no sentido de “aparecer, principiar a ser vista, tornar-se visível, mostrar-se, revelar-se, apresentar-se” (Ferreira, 19, p. 111 e 1036). A galinha então pode assemelhar-se ao contador de histórias; ao rumor da língua que ecoa, insistentemente; à tradição que paira, altera-se, dissipa-se, propaga-se e pode revelar-se aos ouvintes, a quem dela se apropriar e a recontar. De qualquer

maneira, faz-se alusão àquela linguagem pré-babélica, já existente, a que se refere Benjamin, aqueles sons desarticulados que ressoam e, às vezes, se fazem ouvir.

Esta lenda não será exaustivamente analisada, somente algumas frases serão destacadas, para registrar o quanto uma pequena história esconde, insinua e aponta para outras recriações. A lenda poderia ser tomada, também, como aquela linguagem primeira que fica latente e pode vir à baila, desde que estimulada por algo. Aquela linguagem que soa enquanto cala. Mas, no calar e no que é esquecido, pulsam as marcas a serem vistas e alongadas por quem delas se aproximar e perceber o murmúrio vibrante ou confuso de um discurso misto, que fala da própria voz que o carrega. Voz trazida ao ouvido pelos ecos do tempo, é como se ouvisse aquele provérbio: “Ouvir o Galo cantar e não saber onde” ou “Você ouviu o galo cantar, porém não sabe o rumo do terreiro” (Cabral, 1982, p. 174).

“A gente só ouve o barulho dela, né”. Este barulho seria o ruído da língua, que, armazenado nos vãos do inconsciente, a qualquer momento se projetará no tempo, no espaço e será ouvido no que já foi dito um dia. “A gente sabe porque foi passando de geração em geração”. Sabe-se que as antigas narrativas chegaram até nós graças à magia da palavra, à força da tradição que se passa e se renova de uma época para outra, e ao papel da memória enquanto rememoração. E ainda:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular — origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição (Zumthor, 1993, p. 143).

E também porque “a identificação... é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (Bhabha, 1998, p. 77) e, ainda, porque a linguagem sempre parece estar habitada pelo outro, pelo outro lugar, o distante — tradição — e que ela é esvaziada pela distância, vazio que possibilita as variações de uma mesma história.

“A gente não tem autor, não tem nada escrito”. Lyotard afirma que:

no caso das tradições populares nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo, mas o que é esquecido é o ritmo temporal que não pára de enviar as narrativas para o esquecimento... Esta é uma situação de constante encaixe, que torna impossível encontrar um primeiro enunciador (apud. Bhabha, 1998, p. 93).

Nos textos orais, a memória e a prática do contar são responsáveis pela sua sobrevivência. Para os ouvintes, a questão da autoria não se coloca, o “autor” ou é esquecido ou é camuflado pelo contador do momento. O contador pode, por vezes, se referir à genealogia das histórias que conta, ou se referir ao mestre que o iniciou: pajé, avós, pais, babá... mas, mesmo querendo reivindicar a autoria do que conta, acaba se definindo como o porta-voz de uma comunidade. O que importa na relação contador/ouvinte é o ato de contar em si, e o reconhecimento de partes de histórias comuns, já contadas por outro, pois não se conta ou não se recria uma história oral sem alguma influência de outra história ouvida, dos modelos literários, ou das técnicas da escrita. Este é um procedimento da intertextualidade ou da intervocalidade, numa referência a Paul Zumthor, que se manifesta em todos os tipos de culturas. O que as histórias orais têm de movente e diverso deve-se aos empréstimos, às montagens de fragmentos de uma história, que desliza para outra.

A ausência de um autor para cada narrativa é mais um dos porquês da divulgação e sobrevivência das histórias. O

texto oral não se submete a fórmulas fixas, senão às mais flexíveis, daí suas variações. E o contador, livre da questão da fidelidade total ou da angústia da cópia ou do plágio, solta sua imaginação e cria novos contornos para aquele antigo mito, que mantém algo de seu. Espinha dorsal da história, o mito em si que não se deixa alterar. Assim, ao modo

do oleiro jovem que, em sua iniciação, recebe a melhor peça feita pelo oleiro velho, o oleiro jovem, no entanto, não guarda esta peça perfeita para contemplá-la e admirá-la: a espatifa contra o solo, a quebra em mil pedaços, recolhe os pedacinhos e os incorpora à sua própria argila. (Galeano, 1994, p. 86)

Isto é, incorpora e assimila o que para ele significa e os remodela novamente. Os fragmentos de estórias ou de outros tipos de produção cultural que sobrevivem ao tempo, vêm afirmar que não é possível falar de uma dada cultura, mas só é possível falar do entrelaçamento de redes culturais que se atritam, rejeitam-se, assimilam-se e sobrevivem numa constante negociação. E, por fim, interrompemos o trabalho com a cumplicidade de Bhabha quando diz que “os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais” (Bhabha, 1998, p. 207).

Finalmente, ressaltar que a cultura dos excluídos nunca foi um vazio sociocultural, e que ela não pode mais permanecer nesse lugar, o da idealização do Outro, do mirar-se no Outro e achar-se inferior, pois todo grupo humano textualiza e se comunica através da sua “literatura oral” ou dos seus ritos de interpretação e de inscrição no mundo. E que não há cultura melhor ou pior, há diversas formas de manifestações culturais que precisam ser enfocadas, que precisam daquela mirada estrábica a que se refere Piglia: um olho para si e um para os outros, mas numa atitude crítica

de conhecer, desconfiar e, depois, assimilar, se for o caso. Resta ao estudioso dessas culturas tão díspares não cair no erro de, em vez de fazer essa outra produção cultural significar um marco referencial, acabar se tornando o oposto, uma diluição da possibilidade de a constituição desses registros proporcionarem, aos contadores de causos, especificamente, o sentido de uma interação com a cultura estabelecida.

O que importa, enfim, é arriscar na atitude, no gesto que acena e vê o Outro, não apostando numa relação harmônica e ideal de convívio, mas vivendo na tensão permanente da negociação por maior espaço, ao modo de Foucault que “desconfiava das superações imaginárias, acreditando mais no gesto de superar que nas superações” (Foucault, 1991, p. 9). Pois é, também, no gesto de juntar e expor os fragmentos de cacos e de destroços que se traça a busca da identidade. E na prática constante de tal atitude que se poderá costurar o tecido de uma nova manhã, para lembrar o galo do poema de João Cabral, cujo canto só encontra eco no canto de outros tantos galos despertos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. Improvado do Mal da América. In: *Os melhores poemas de Mário de Andrade*. São Paulo: Global, 1993.
- BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Prod. RIEDEL, Dirce, et al. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.
- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CABRAL, Tomé. *Dicionário de Termos e Expressões Populares*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Vega: Passagens, 1992.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 11.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Trad. Éric Nepomuceno. Porto Alegre: L & PM, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Respectiva, 1974.
- LEIENHARD, Martin. *Los comienzos de la literatura "latinoamericana": monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados*. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. V. 1 (A Conquista Colonial)
- LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um Debate. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 4, 1998.
- MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Borges: el arte de narrar*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP: 1999. (Cuadernos de Recienvenido, 12)
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia – Revista de literatura*, n.33, ago./dez., 1996.

PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RICCEUR, Paul. *Temps e récit*. Paris: Seuil, 1985. V.3.

YÚDICE, George. Pós-modernidade e valores. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.