

LITERATURA, ORATURA E ORALIDADE NA PERFORMANCE DO TEMPO

LITERATURA, ORATURA Y ORALIDAD EN LA PERFORMANCE DEL TIEMPO

Michele Freire SCHIFFLER¹⁵

RESUMO: O presente artigo pretende trazer uma contribuição para discussões em torno da literatura, da oralidade e dos estudos de performance. Para tanto, faz uma revisão teórica com vistas à defesa da complexidade do campo da oralidade a partir de uma abordagem epistemológica híbrida e interdisciplinar. Em diálogo com os estudos culturais, as culturas de matrizes africanas são contempladas neste estudo, ao tratar traços distintivos da oralidade que evidenciam a riqueza, os saberes e a luta de comunidades que tem na oralidade uma de suas formas de expressão, significação e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; oralidade; performance; estudos culturais.

RESUMEN: Este texto se propone a traer una contribución hacia los estudios de literatura, oralidade y performance. Así que hace un recorrido teórico hacia la defensa de la complejidad del campo de la oralidad desde una mirada epistemológica hibridizada y interdisciplinaria. Se propone un diálogo con los estudios culturales, así que las matrices culturales africanas son consideradas en este estudio, pues que habla de los rasgos de la oralidade que traen la riqueza, la sabiduría y la lucha de comunidades que tienen la oralidad como forma de expresión, significación y cultura.

PALABRAS CLAVE: literatura; oralidad; performance; estudios culturales.

1. INTRODUÇÃO

O termo “literatura oral” causa, muitas vezes, estranhamento ou, ainda, preconceito e não aceitação. A literatura e a oralidade, no entanto, por mais que pareçam termos divergentes, em geral, fazem parte de um processo de composição

¹⁵ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, com período sanduíche em Instituto Universitário de Lisboa;

estética e subjetiva que se origina nas bases das fabulações literárias que são alvo de estudos críticos acerca da história da literatura.

Grande parte desse debate deve-se à relação contextual que marca as produções orais, sendo necessária uma profunda reflexão sobre o contexto e o fato apresentado. Para isso, a perspectiva interdisciplinar e descentralizada é fundamental, sendo importante olhar em diferentes direções, a partir do suporte de diferentes áreas do conhecimento, como a literatura, a linguística, a história, a antropologia, a sociologia e a etnografia.

Na perspectiva dos estudos literários, os pontos de discussão fundamentais a ser abordados no que concerne à literatura oral dizem respeito a suas características estruturais, às bases das produções literárias, à definição de gêneros, bem como à importância da oralidade nas composições culturais de sociedades que não têm por base um sistema de escrita.

A importância da cultura de tradição oral aponta para diversas comunidades e produções performáticas contemporâneas, como alguns povos africanos e parcelas da sociedade brasileira. A oralidade, que muitas vezes tem sua relevância negligenciada diante dos críticos da cultura, no entanto, forma a base da produção literária a que hoje se reconhece como canônica.

No passado de produções literárias marcadas pela oralidade e pela representação popular, que remontam aos séculos X a XVI, despontam traços fundantes que repercutem no teatro popular e nas representações performáticas que ainda hoje influenciam produções culturais de diferentes sociedades.

A partir da comparação entre formas literárias inerentes à oralidade e aquelas documentadas por meio da escrita, é possível perceber que não há apenas divergências conceituais em termos de produções escritas e orais, mas também diversas semelhanças, que sedimentam e sustentam o discurso e a autenticidade da produção cultural oral.

A relevância da oralidade, que encontrou espaço nas cortes ocidentais medievais, não foi por completo silenciada e tem força inquestionável nas mais diferentes sociedades, como diversas comunidades oriundas de matrizes africanas.

Este capítulo destina-se a abordar historicamente o papel da oralidade na construção do que atualmente se reconhece como arte literária. Observadas as influências e as correlações entre a oralidade e a escrita, será analisado o relevo da oralidade em comunidades que têm na poesia vocal sua principal forma de expressão e representação do mundo.

2. ORALIDADE E ESCRITA: SUAS MARCAS, SUA HISTÓRIA

A temática da oralidade suscita discussões e debates acalorados com relação às fontes e à sua legitimidade. Os valores estéticos inerentes à produção cultural, muitas vezes, são desconsiderados pela crítica especializada, a despeito da fugacidade das palavras que recorrem à memória como base e inspiração.

Nesse debate, a legitimidade da produção cultural de comunidades que não têm por base a sistematização da escrita alfabética chega a ser questionada por conceitos externos às referidas culturas. Julgar a produção cultural de uma comunidade sem inserir-se em seu contexto e em suas tradições, em geral, promove tais segregações, mas não justifica a não aceitação da diversidade de produções artísticas, esteticamente pensadas, imersas no imaginário da literatura oral e popular.

A definição da literatura oral é complexa e envolve variáveis múltiplas que podem ser reunidas em perspectivas culturais e estéticas. Em uma perspectiva geral, a literatura oral corresponde à vocalização de uma formulação simbólica e subjetiva do mundo. A construção dessa representação de si e do mundo, por sua vez, não está dissociada de uma dimensão estética, veiculada pela palavra e pelo ritmo da oralidade.

Fonseca (1996) é um dos autores que se engaja no intuito de explorar o campo da oralidade a partir da dimensão literária. Para tanto, define a literatura oral como formas literárias transmitidas pelo sistema verbal oral, em que é possível reconhecer um discurso capaz de transmitir sensações, emoções e saberes capazes de orientar o indivíduo em sua conduta social.

Na perspectiva do autor, o uso da expressão “literatura oral” depreende a necessidade de análises que extrapolem as convenções clássicas da teoria literária, incluindo a mescla de gêneros. A análise deve partir da consideração de traços relevantes na caracterização dessa forma de representação cultural.

No intuito de sistematizar caracteres que se repetem na oralidade, Ortega (2013) afirma que na produção oral atual há três elementos: o texto, o poema (percebido como poético por todos) e a obra, que se efetiva no momento da enunciação pela conjunção de texto, sonoridade, ritmos e elementos visuais e gestuais.

O texto traz em si marcas do contexto enunciativo, como o uso recorrente de vocativos, justificativas, digressões, enumerações e o constante jogo que se estabelece entre “eu” / “você” durante o ato comunicativo. Sento assim, é correto afirmar que a literatura oral comporta sempre um aspecto performativo.

A linguagem é articulada com base em fatores como a economia lexical, jogos de palavras e repetições, predomínio da parataxe, elipse de verbos, densidade de imagens, impessoalidade e atemporalidade, repetições e um uso mais arcaico da língua, que engloba palavras de diferentes línguas (ORTEGA, 2012, 2013).

A diversidade e o dinamismo também são característicos da oralidade. Segundo Ortega (2012, p. 74), “el texto oral tiene una capacidad de reinventarse, reestructurándose, gracias a que la interpretación es siempre nueva – nada más lejos de ser reiterativa como algunos quisieron ver”.

Outro fator afetado pelo dinamismo da literatura oral é o conceito de gênero. Em função da situação discursiva, do caráter coletivo, da variabilidade e das sucessivas atualizações, mesclam-se e sucedem-se poesia, episódios narrativos, canto e ação dramática, todos comportados pelo fenômeno da performance.

Segundo Ortega (2008), para delimitar um gênero, é necessário observar diversos elementos, como a organização textual; os tipos, o volume e o contexto do discurso – a partir dos quais se podem obter oposições (sagrado / profano, lírico / narrativo / dramático); a duração da interpretação (longa / curta); o número de locutores (monólogo / diálogo / polifonia; solos e coros); e se é falado ou cantado, nesse caso, se o canto é individual ou canto coletivo, em verso ou em prosa.

Devido à complexidade, o autor considera o termo “gênero” inadequado à prática da literatura oral, acreditando ser mais adequada a ideia de “variedades de discurso”. Dentre essas diversas variedades, há um critério que se estabelece como essencial: o ritmo, que constitui em si mesmo um saber e traz diversas consequências para o plano linguístico, como o uso de aliterações, efeitos sonoros, paralelismos e a própria gestualidade.

A poesia oral está muito associada ao canto é à liberdade de criação e difusão que essa forma de expressão artística alcança. A música, a dança e o canto são indispensáveis aos estudos da literatura oral, tendo traços marcantes em diversas produções, como a repetição da estrutura musical ao longo da performance; no caso das melodias, apresentam distância tonal entre as notas e predominam o ritmo vocal; os intervalos apresentam um mesmo tipo de escalas; as notas apresentam-se mais alargadas ao final das frases; os ritmos são binários e terciários; e, no que se refere à tradição africana, há quatro pulsos básicos: lento, moderado, rápido e muito rápido.

Quanto ao ritmo, Ortega (2008) aponta traços, nas canções de embalar da Guiné, como: o núcleo derivado de um esquema tonal que reaparece com regularidade; o núcleo rítmico aparece sempre com uma construção gramatical determinada (repetição sintática paralelística, geralmente anafórica); e presença de

binarismo semântico, gramatical ou fônico, quando ocorre a junção de dois elementos (por paralelismo ou simetria/oposição).

A tradição oral possui uma cadência própria das palavras e do ato performático. Nesse sentido, uma das formas de trazer ritmo ao texto é respeitar as pausas dos narradores orais transcrevendo-os sob a forma de versos. Essa necessidade rítmica é inerente à relação obrigatória entre a língua e o corpo em performance.

Além disso, o ritmo auxilia na memorização, uma vez que os repertórios são continuamente recriados, ao longo de gerações, ainda que ocorram diversos improvisos e preenchimentos nas lacunas da memória, há convergências que conferem ao estilo oral uma continuidade acerca do passado revivido. Esse movimento assegura uma constituição temporal complexa, que revisita o passado, atualiza-o no presente e projeta o futuro, pois cada performance é, ao mesmo tempo, recriação e retransmissão.

Surge mais um momento de convergência e dualidade. Os performers englobam a memorização e o improviso em igual medida, variando conforme o intérprete e a relação contextual. Como arte da oralidade e representação dramática, o improviso, a construção da cena e o sentimento do personagem (traduzido em gestos e falas) acabam por ocorrer apenas no momento da enunciação, abrindo espaço a infinitas possibilidades discursivas.

Há, ainda, diversos traços que, para os estudiosos da oralidade, auxiliam na análise e no cuidado que o olhar do investigador deve ter ao lidar com a questão. Fonseca (1996) aponta para os seguintes fatores: a) a associação da palavra dita com o espaço e o tempo da enunciação; b) a imediata relação com o público; c) a coletividade da criação verbal, estabelecida pelo contato com o público; d) a tradicionalidade; e) a adaptação do texto aos novos contextos; f) a persistência ao tempo e à tecnologia, tendo em vista que exerce influência ativa na vida de indivíduos e populações; g) a prática social reiterada de geração a geração; h) a

mobilidade, pois cada narração é ouvida uma única vez, contando com omissões e ampliações a cada apresentação, daí a variabilidade do texto; i) o anonimato, uma vez que não é possível identificar o autor primeiro e, em função do caráter coletivo, os narradores (*griots*¹⁶ ou *mpovis* em kiCongo) são também coautores da tradição; j) o valor dado ao *griot*, que é caracterizado como a “boca da comunidade”, e cujo mérito é reconhecido pelos recursos linguísticos que utiliza pela mensagem transmitida conforme a expectativa do grupo, pela capacidade de utilização de ditos e provérbios, e pela constante troca com a plateia; k) o caráter coletivo, funcional e participado; l) o caráter migratório, que propicia o surgimento de versões dispersas em diversos lugares, adaptadas ao novo contexto; m) o uso de recursos outros que não apenas a voz, como a mímica, os gestos coreografados, as canções, o compasso, o ritmo, as onomatopeias, os coros, o bater de pés e o uso de instrumentos musicais; e n) o aspecto funcional.

A concepção estética, somada à subjetividade, ao caráter performático e à coletividade compõem um cenário orgânico da literatura que se estrutura ou veicula a partir da vocalização. Tal produção cultural estética não é produto apenas do improvisado, que prejudicaria um trabalho de composição mais apurado. A dimensão do improvisado atrela-se ao potencial criativo do narrador que, após gerações, recria e retransmite a tradição atualizada pelo tempo circular da performance.

O uso de técnicas e de estilos complexos é corrente na literatura oral, não apenas nos epítetos homéricos desenvolvidos oralmente, mas também é possível referenciar os “complicados padrões rítmicos que, junto com elaboradas técnicas tonais, dão forma à poesia ioruba não metrificada na África ocidental, aos longos poemas de exaltação dos zulu, com uso estruturado de paralelismos e aliteraões e rico estilo figurado” (FINNEGAN, 2006, p. 83-84), dentre outros tantos exemplos que concernem ao universo de produção da literatura oral.

16 A palavra “griots”, proveniente do francês, é utilizada para designar “poeta e músico ambulante, preservador da tradição oral”, conforme atesta Amadou (2012, p. 129).

Não é apenas na literatura escrita que se encontra a preocupação com a forma e o estilo da produção literária. A questão da autoria também é alvo de críticas acerca da oralidade, na medida em que o texto remonta a uma tradição da comunidade. De fato, a composição parte de um texto comum, mas o processo de atualização típico da performance permite a impressão da marca individual do narrador oral ou do *performer* em questão. Desse modo, não apenas a composição, mas a escrita pessoal levam a marca individual, a habilidade e a inspiração do narrador oral.

A funcionalidade da literatura oral está vinculada a diferentes perspectivas ancoradas na forte relação social de seu conteúdo e de seus narradores. Dentre suas funções, é possível referenciar: a instrutiva, que se pauta no desenvolvimento da memória, individual e coletiva; a pedagógica, que sistematiza e exemplifica regras de comportamento e conduta social; a cultural, que difunde conhecimento do sistema de valores, as respectivas visões de mundo e os modelos culturais de um povo; além da recreativa, que promove o entretenimento da comunidade em questão.

Portanto, em uma perspectiva geral:

A literatura oral é funcional na medida em que responde a uma necessidade e a uma utilidade social. Por um lado constitui um meio de preservar e transmitir de forma expressa ou não os elementos essenciais da memória coletiva; por outro lado, as memórias são susceptíveis de serem adequadas às necessidades cruciais num dado momento histórico. (FONSECA, 1996, p. 25)

São, ainda, possíveis de se reconhecer outras funções. No que tange à função estética, a estetização da palavra não é pensada numa dimensão isolada e fria, mas na qual, sem prejuízo da forma, são acrescentados o caráter popular, a tradicionalidade e a identidade do grupo que, na voz do narrador oral se vê representado e esteticamente recriado.

Não são poucas as obras literárias escritas e cantadas que assumem para si a função de denunciar a realidade ou engajar-se em favor de determinada causa ou

ideologia. A função social da literatura, a partir de uma perspectiva mimética de recriação da realidade não exclui esse fator.

Na oralidade, em igual medida, o fator social, atrelado ao contexto e à cultura da comunidade, também se faz enunciar no discurso oral e literário, de forma que não há uma separação, mas um ponto comum, independente do veículo utilizado para a criação artística: se a palavra falada ou escrita.

Ainda é possível encontrar outras funções, como a catártica, a emotiva, a metalinguística e o simples entretenimento, que, conforme a subjetividade do artista e, mesmo, a relação com sua plateia podem emergir do texto pensado esteticamente e literariamente.

Ortega (2008) também propõe a discussão das funções da literatura oral. Para tanto, apresenta um modelo de classificação genérica com base em três “macro formas” denominadas eixos das funções de gênero, sendo três no total. A primeira macro forma diz respeito às circunstâncias da interpretação (todas aquelas que têm *restrição* de espaço, de tempo, ou restrição de quem interpreta). Existem variedades de restrições, estabelecidas a partir do simbolismo do lugar onde se realiza a performance; da época do ano e do horário de realização; dos *griots*, que funcionam como mercadores de palavras e seguem a tradição linhageira; da restrição quanto à idade e ao sexo do intérprete.

O segundo eixo das funções de gênero toma por base a composição com a finalidade explícita de dar *coesão ao grupo*, são os cantos rituais. Estes envolvem espiritualidade, comunicação com o mundo oculto, relação com os mortos, com o passado e a lembrança dos grandes homens do povo, que ninguém pode esquecer. Os gêneros agrupados nesse eixo são solenes, impregnados de sacralidade, tratam da exaltação dos heróis, da narrativa de batalhas que suscitam o sentimento de estima e pertença.

Em contextos africanos, os cantos guerreiros têm desaparecido com maior intensidade frente aos outros cantos orais, em função de já não se viverem estados

belicosos. Era por meio desses cantos que pediam ajuda ao oculto para o sucesso nas guerras.

Ainda fazem parte desse eixo os poemas e os cantos rituais, como ritos fúnebres, de passagem, de nascimento, de colheita e dos antepassados. A sacralidade e o caráter ritual estão intimamente relacionados a diversas expressões em literatura oral, sendo mais resistentes as que acompanham as diferentes etapas e circunstâncias da vida de cada indivíduo em sociedade. Conforme assinala Ortega (2008, p. 205):

En general, como se ha dicho muchas veces a lo largo de este trabajo, todos los cultos vinculan los dos mundos que interactúan en la cultura africana, el visible o aparente en el que moran los vivos, y el oculto o invisible, sobrenatural, donde habitan los espíritus más diversos, entre los que se encuentran principalmente los antepasados, que intervienen en el mundo aparente, consultados, invocados, o por su propia cuenta.

Como elemento designativo do segundo eixo de gêneros, é indicado o uso da cor branca como símbolo ritual da morte e, por conseguinte, do mundo dos mortos e dos antepassados. “En ambas aparece el color blanco, que es el de la muerte y, por lo tanto, el de los muertos, el de los antepasados, que vienen atendiendo a la invocación” (ORTEGA, 2008, p. 208). No Congo, chamam *mpemba*, que é a argila branca com que cobrem o corpo para rituais, como cor da morte, tem a função de unir os antepassados.

As composições relativas às *circunstâncias da vida* pertencem à terceira macro forma. São exemplos desse eixo as paródias, a denúncia, o protesto, dentre outros. Esse eixo não está associado aos ritos de passagem nem às etapas de socialização dos indivíduos ou ao mundo dos antepassados. Mais espontâneo, não possui motivação fixa específica. São gêneros profanos, menos impregnados de sacralidade e de mistério das coisas importantes. Mas a qualquer momento podem ser usados com a finalidade de veicular o sagrado e as crenças. Podem ser: canções de festa, de bebedeira; de coro e de orquestra; de economia e de adulação; canções

de amor e de sexo; canções fúnebres; paródias, injúrias, canções de burla e de protesto; gênero paremiológico – adágios, sentenças e máximas, refrãos e provérbios, adivinhas e enigmas.

A literatura oral, além da diversidade de gêneros e funções, traz, no plano linguístico, o cuidado formal com a palavra, que fica evidente pelo uso de figuras de linguagem (como metáforas, metonímias, eufemismos, antíteses, paradoxos, ironias, sinestésias, apenas para referenciar algumas das que aparecem com frequência nos textos da literatura oral); e pelos recursos da linguagem poética, como métrica, rima, assonâncias e aliterações, que exploram a melodia própria das palavras, escandindo memórias, sonhos e filosofias.

A dimensão estética é uma função importante da literatura, que não se omite na vertente oral, pelo contrário, assume cor e vivacidade impressionantes durante a realização da performance. Como no gênero dramático, é a vivência literária pulsante e plena.

Tendo em vista o plano da oralidade e a difusão das narrativas ou poesias orais, elas sempre se estruturam e se apresentam à plateia como performance. De modo que a construção dos sentidos não recorre apenas às palavras, como nas culturas letradas, mas abre espaço para elementos visuais e auditivos que em geral ficam alheios à produção escrita.

A transcrição jamais captará a vivacidade do texto e parte importante da caracterização das obras deixará de existir, como aconteceu com as cantigas, os romances de aventura e as canções de gesta¹⁷ medievais, feitas para audição, não para leitura, por exemplo. Ao perder o jogo da performance, “a vivacidade está

¹⁷Segundo Dumas (2011, p. 70), a canção de gesta pode ser definida como:

“Canção de gesta – do francês *Chanson de geste* – é um tipo de narrativa em verso, frequentemente composta por um poeta anônimo (*trouvère*) contando as proezas dos heróis dos tempos passados, principalmente da época carolíngia (séculos VIII a X). A palavra *geste*, do antigo francês, vem do latim *gesta* e designa as ações de destaque, *hauts faits* dos heróis. Esse longo poema é composto em versos de dez sílabas, construídos sobre uma única vogal (assonância) e reagrupados em longas estrofes, chamadas *laissez*. Usa diversos modos de expressão: a palavra, o canto, o ritmo, a mímica.”

perdida: o tom de voz, a cantoria e os gestos e mímicas que dão ênfase ao que está sendo dito, são às vezes a melhor parte do seu significado” (FINNEGAN, 2006, p. 94).

A questão da importância da oralidade e da dimensão performática que não pode ser abarcada pela escrita é vivenciada pelo público espectador da representação cultural e também debatida por outros teóricos. Além de Ruth Finnegan, autores como Paul Zumthor, Richard Schechner e Ángel Ortega atestam a importância do momento de representação.

Ortega (2008) reafirma a visão de que a exegese da literatura oral não pode ser apreendida pela escrita. Tal fato deve-se a sua realização por meio da performance, de modo que a plateia e as relações construídas entre o narrador oral e o público se substanciam no momento de realização da performance, construindo os sentidos imanentes ao texto em cada momento único de enunciação.

A memória é a responsável pela sobrevivência da performance e, no entanto, é aquela que, através de suas “falhas”, de suas lacunas, permite que surja a atualização e o tom único de cada apresentação performática.

Essa perspectiva inédita soma às lacunas, à percepção crítica do presente, ao tempo em constante espiral, à utopia do futuro e ao espaço de trocas e de liberdade do espaço “callejero”. Segundo o autor, “uno de los rasgos más singulares del fenómeno de la recepción de la poesía oral es el papel activo del auditorio (esto es, todos los asistentes), en muchos casos tan responsables del texto como el mismo intérprete” (ORTEGA, 2008, p. 10).

Mais uma vez é assinalada a impossibilidade de se traduzir em palavras os atos não verbais apresentados, que só podem ser revelados superficialmente pela escrita. Essa impossibilidade decorre, por sua vez, não só dos elementos não verbais, mas também do caráter extremamente dinâmico do ato performático. Essa “movença”, conforme nomeia Zumthor (1993), é o que, ao mesmo tempo, singulariza e se perpetua na performance, uma vez que a tradição vincula a

performance presente ao passado, mas também permite a realização única pela ação do improviso e pela participação do público no momento enunciativo.

A diferença entre o texto oral e a performance transcrita também é assinalada por Schipper (2006), uma vez que o processo de escrita faz perder diversos elementos constituintes da significação performática, como a escrita do corpo, a entonação e o canto. Para tanto, o autor referencia que:

Em qualquer caso, parece-me não haver tanto problema em manter o conceito de literatura oral referente a 'textos' apresentados oralmente, assim como textos transcritos literalmente a partir da performance. Como textos literários, podemos distingui-los chamando os primeiros *dicts* e os segundos, *scripts*. (SCHIPPER, 2006, p. 12)

Os traços que se perpetuam nas performances são aqueles que permitem, justamente, traçar parentescos interculturais, observar seu aspecto universal e analisá-los à luz do tecido que envolve quem produz e quem recebe o ato performático.

A autenticidade, a fluidez e a articulação verbal são forças incontestáveis da literatura oral, independente da tradição cultural daquele que a observa, principalmente se esse observador não está inserido na comunidade ou tem por base de formação cultural o universo escrito. O valor e a relevância da oralidade continuarão existindo independentemente dos preconceitos que lhe são imputados por parte dos membros da chamada “cultura letrada”.

Diante das características marcantes da literatura oral e de suas funções, é possível, ainda, antes de se retomar o percurso histórico da literatura, estabelecer comparações entre a literatura de expressão ou difusão oral e aquela que toma por suporte a base escrita.

Salvato Trigo (*apud* QUEIROZ, 2007) associa as literaturas orais de expressão africana ao termo “oratura”. O vocábulo é definido por Queirós como

“escorregadio”, em função das diversas discussões e dos vários contornos traçados pelos diferentes autores a respeito da oratura.

O gesto, a mímica, aliados a uma entoação rigorosa, são linguagens fundamentais na circulação dos textos da *oratura* assim como uma irresistível tendência do homem africano para o circunlóquio, para o prolongamento da *fala*, para, enfim, a criação de contextos precisos para a eficácia da *palavra*. (...) A arte de contar histórias ou, mais rigorosamente, o *griotismo*, exige (...) que a *fala* seja hieroglífica, isto é, total. Não pode ser apenas voz, tem que ser também gesto, mímica, movimento, ritmo (TRIGO, 1981, *apud* QUEIROZ, 2007, p. 110)

Na perspectiva comparatista, alguns autores, como Leda Maria Martins, Mineke Schipper e Ángel Ortega referenciam o termo oratura, em situação de oposição ou complementaridade à literatura. Tal conceito é problematizado e, muitas vezes, desconstruído pelos críticos. Oratura e Literatura não se excluem, a oralidade, em sua dimensão performática, por envolver ficcionalidade, plurissignificação e preocupação estética, não nega o que, na literatura, tem-se por fundamental, que é a dimensão estética e subjetiva da palavra.

Daí a especificidade do termo “oratura”, que, para Fonseca (1996), seria empregado na tentativa de resolver pontos da produção literária do sistema oral que são de nível extralinguístico, como a dança, o canto e o drama, que extrapolam, em seu conjunto e simultaneidade, o conceito “jacobsoniano de literatura”.

Independente da forma de expressão, tanto em Oratura quanto em Literatura, a palavra é o centro da questão, pois é ela que edifica e constrói, senão documentos, repertórios capazes de transcender o real, a banalidade do cotidiano e os limites da verdade, com potencial lírico e transformador.

Rosário (1989, p. 52) afirma que:

A relação saussuriana de língua e fala pode aplicar-se perfeitamente à relação entre a obra e a sua objectivação social. Nestes termos, as suas variantes funcionam como funcionava a referência que a fala tem

da língua enquanto depositária das normas colectivas, o que não acontece na escrita. O artista verbal na oralidade está mais pressionado pelo público que o rodeia do que o artista verbal na escrita. Este pode produzir uma obra e guardá-la até que estejam criadas as condições para a sua apresentação com garantia de êxito.

Na relação língua / fala, a literatura escrita busca sua objetivação em nível de língua, enquanto a literatura oral vai buscar em nível de fala. A palavra, cantada, falada ou escrita, reverbera no mundo e ecoa em seu interlocutor, de maneira mais direta e imediata, no ato performático. No entanto, a enunciação e a troca discursiva se efetivam também no leitor da obra escrita, que se edifica como interlocutor ao lidar com a epifania do texto literário.

A performance não exclui o literário, mas evolve-o numa realização viva da palavra, numa celebração estética e ritualística de antepassados, narrativas e poesia oral. De fato, em performance, ou seja, com um interlocutor público, o oral e o literário não se excluem.

Diferentemente de Zumthor (2007), que prefere não recorrer ao termo literatura oral, mas sim à poesia oral, teóricos como Schipper (2006) consideram útil sua utilização, não acreditando ser necessário estabelecer a oposição entre Oratura e Literatura. Este assinala que um texto oral não existe em si mesmo sem a performance, uma vez que a estrutura performática traz em si concepções de espaço, cenário, a construção de personagens, contadores ou narradores que assumem um personagem ao proferir sua dimensão estética, reunindo, portanto, elementos estruturais constituintes dos gêneros literários.

Não se trata de afirmar que tudo é passível de ser encarado como literário, assim como nem todos os textos escritos são literatura. No entanto, a qualidade, o conteúdo e a estrutura transmitida por determinados narradores orais durante as performances têm inegável valor cultural e artístico. Artístico sendo empregado como a potencialidade de se recriar subjetiva e esteticamente determinado universo. Universo esse que simbolicamente seja capaz de extrapolar as fronteiras do real e

conduza o espectador a uma realidade outra, paralela, múltipla que se realize no momento de troca e de fruição estética. A recriação, nesse caso, tendo por recurso material a voz e o corpo dos *performers*.

Há uma série de elementos que, aparentemente opostos, não são apresentados como simples binarismos contraditórios no ato performático. Em geral, engendram-se e completam-se, como no jogo entre oratura e literatura, o natural e o sobrenatural, o tradicional e o moderno, o passado e o presente. Essa conjunção não deve causar espanto, pois traduz o cotidiano e as utopias das mais diversas comunidades.

A valorização da tradição oral é de grande relevância em locais cuja produção cultural e, inclusive, a história não estão sistematizadas, integral ou parcialmente, em arquivos impressos ou imagéticos. Nessas culturas, o repertório assume posição de relevo e deve ser valorizado como fonte de saber e arte, independente do julgamento de culturas ocidentalizadas pautadas unicamente em arquivos materiais.

Vincular a literatura apenas ao universo da escrita é um equívoco. Da mesma forma, a implicação de que todas as sociedades não letradas não têm literatura não se sustenta. A literatura é veículo para expressão cultural e estética, tanto em sociedades letradas quanto nas não letradas, possuindo relações culturais engendradas em seu tecido, de modo que não só reflete ao mundo uma cultura, mas também se constitui nos alicerces de valores, da dimensão estética e da cosmogonia das civilizações no berço da qual nasce.

Segundo Francesc-Xavier Marín i Torné:

Todo hace pensar, pues, que gran parte de la negativa a aceptar hablar de 'literatura oral' procede de la creencia de las sociedades occidentales de que lo escrito y los libros son el vehículo privilegiado de la cultura, y de creer que las sociedades sin escritura no tienen consistencia. Pero no se puede asimilar 'civilización de la oralidad' con 'ausencia de escritura' ni, aún menos, 'oralidad' y ausencia de 'interés cultural'. (*apud* ORTEGA, 2013, p. 5)

Tomar como padrão de análise o modelo europeu ocidental para olhar todas as outras literaturas é falta de perspectiva histórica e comparativa. Não há motivos para afirmar que apenas por meio da página escrita o homem consiga o desenvolvimento literário e artístico. Independente da forma de expressão de sua subjetividade, a sistematização ou não da escrita alfabética não serve de parâmetro para julgar a criatividade e a sensibilidade dos indivíduos.

Tal segregação é prejudicial em amplos contextos, como em sociedades africanas ou no contexto brasileiro, em que há grande porcentagem de pessoas analfabetas e os índices de analfabetismo funcional são elevados. Pautar-se em um modelo universalizante europeu com base na escrita é inadequado e excludente.

Na divisão entre oralidade e escrita subjazem elementos complexos da estrutura social e do pensamento sobre a sociedade, uma vez que ao não letramento são associados juízos de valor como primitivo e não civilizado. No entanto, em termos de organização do pensamento e da cultura, não se pode afirmar ou segregar categoricamente os grupos sociais marcados ou não pelo advento da sistematização da escrita alfabética. Segundo Cooper (2005), a diferença não reside na atitude mental do “homem oral” em oposição ao “civilizado”, mas na forma de ver e entender o mundo e a história. Nas sociedades de tradição oral, o mundo e a história são compreendidos conforme a realidade ao redor.

Há uma visão generalizada de que aquele que não possui cultura letrada fracassou na tentativa de dominar as habilidades da cultura, como se não as possuísse. Esse pré-julgamento estabelece um abismo entre a cultura escrita mais familiar e a cultura do outro, do diferente, do “menos culto”.

Um fator que tende a reforçar e sustentar essa postura é uma aparente consequência do não letramento: a ausência da literatura. Parece óbvio que a sociedade que não tem escrita também não tenha literatura, no entanto, a ausência de literatura é apenas aparente. A “oratura” apresenta-se aqui como forma análoga à literatura, pertencente a um mesmo universo simbólico.

Finnegan (2006) afirma não ser possível encontrar diferenças significativas entre o modo de pensar das sociedades letradas e das não letradas. De modo que não se justifica a atribuição de uma suposta “inferioridade” da oralidade do ponto de vista da literatura como expressão do pensamento. Não é porque dotadas de uma cultura diferente, não letrada, que são considerados povos inconscientes e alienados, inclusive, da criação literária.

A literatura oral traduz elementos culturais que, por sua vez, causam impacto e influenciam a visão de mundo, a perspectiva futura, bem como a percepção do universo social, natural e humano ao redor daqueles que interagem com a literatura oral.

De maneira parecida, habitantes de uma vila africana ou habitantes de uma remota vila do pacífico – ou membros de cortes medievais no mesmo sentido – não podem escapar da experiência de ouvir letras de música, ou histórias, ou sagas durante toda a vida. O impacto dessa literatura, admita-se, influenciará sua perspectiva futura sobre a vida e sua percepção do universo social, natural e humano ao seu redor. (FINNEGAN, 2006, p. 80)

Fechar o conceito literário em uma produção contemporânea escrita e ocidental exclui muitas culturas, como, por exemplo, aborígenes australianos, esquimós, habitantes das ilhas polinésias, bem como alguns povos ameríndios e africanos, detentores de vasta riqueza.

Entendida como discurso simbólico e ato comunicativo, a literatura permeia as diferentes formas de cultura, independente do nível de sistematização de sua escrita. Em textos orais, a força comunicativa é ainda mais evidente. No texto em performance é possível observar o funcionamento das trocas semânticas estabelecidas com o público ao lidar com discursos que se apresentam sob a forma de simulacro, com significados velados que estão à espera de ser desvendados pelo espectador do reino das palavras.

A produção oral tem por materialidade a palavra pensada esteticamente sob o signo da performance, com a articulação discursiva pautada no ritmo da memória. Sua marcação é dada pela entonação vocal, pela articulação métrica e rímica, pelo uso de refrãos e paralelismos, assonâncias e aliteraões.

A utilização do ritmo como fator de memorização não é recente na produção literária, uma vez que remonta a formas tradicionais de sobrevivência cultural desde a Antiguidade Clássica. O recurso de articulação rímica e métrica, bem como o emprego de refrãos, cantos e versos paralelísticos têm sua origem vinculada a produções épicas e cantigas que, em períodos anteriores à sistematização da escrita como forma de arquivo, recorriam apenas à memória.

O ritmo, dessa forma, foi aliado da memória na perpetuação de diferentes produções culturais e literárias ao longo da história da humanidade, “é a trama do texto que, de certa maneira, se põe a serviço da memória e esta a serviço do conteúdo. Por sua vez, a memorização do texto (...) contribui para construir a memória coletiva da experiência do grupo” (BONVINI, 2006, p. 8).

Em sociedades do passado, que conheceram a escrita, mas não a difundiram para toda a parcela da população, como o caso da própria Europa medieval, a literatura era levada às massas por meio da oralidade (fosse ela falada ou encenada). Historicamente, a segregação entre a oralidade e a escrita nem sempre foi determinante no uso da literatura como forma de expressão e modeladora do pensamento, havendo, muitas vezes, a interação entre elas.

Em termos de materialidade, de fato o substrato sobre o qual se estabelece a literatura escrita e a oral é muito diferente, no entanto, há diversos pontos de contato possíveis, como “lírica, panegírico poético, canções de amor, narrativas em prosa ou drama” (FINNEGAN, 2006), poemas épicos, cantigas satíricas, dentre outras formas.

Assim, é possível abordar, de forma análoga à literatura escrita, expressões literárias de vertente oral, pertencentes a diversos povos ao redor do mundo e ao

longo de diferentes épocas, que, no entanto, não recorrem à escrita como forma de expressão.

A fabulação do mundo e sua representação como formas de estabelecer verdades interiores e complexas do autor são elementos que definem o trabalho intelectual a que está associada à literatura. Os épicos de Homero representam esse trabalho criativo, aceito pelas culturas letradas como grandiosa representação literária de uma civilização. No entanto, os poemas narrativos de Homero foram compostos na oralidade, não de forma originalmente escrita.

Seja na oralidade ou na escrita, os épicos de Homero expressam profunda reflexão quanto ao mundo e à condição humana, sendo reconhecidos como obra literária. O que se questiona aqui não é o valor de Homero, mas por que motivo obras, também da tradição oral e com profunda reflexão acerca do mundo, da existência e do homem não podem ser consideradas esteticamente sem o julgo de “primitivas”, não literárias ou, ainda, proveniente de povos “sem cultura”.

O gênero épico difundiu-se através da Antiguidade greco-latina e atingiu a Idade Média com importante função: acompanhar o rei e seus guerreiros com vistas a encorajá-los nas batalhas e fornecer exemplos e motivações dos heróis ancestrais, conforme atesta Zumthor (1993, p. 67):

Segundo diversos documentos, como a estância 97 da Chanson de Guillaume, os comandantes gostavam de acompanhar-se de cantores épicos aptos ao combate. Numa sociedade que por natureza ainda era guerreira, esses homens exerciam uma função considerável; sua voz propagava uma virtude, efetuava a transferência de uma valentia ancestral aos combatentes de então: para acender, com o exemplo marcial de um herói, como escreveu William of Malmesbury, ‘aqueles que se preparam para combater’.

Outro ponto que se questiona diz respeito à ficcionalização e, portanto, ao afastamento quanto aos atos comunicativos cotidianos, de função referencial. A

literatura oral também possui mecanismos de distanciamento do real que, mesmo em situação de performance ou narrativa comunitária, se fazem presentes.

Dentre os elementos que conferem esse processo de distanciamento do real, são reconhecíveis, por exemplo, o emprego da fantasia e do onírico, a fusão de passado e presente por meio da referência à ancestralidade, a ornamentação do corpo, a caracterização de personagens em performances dramáticas (que estabelece uma divisão, mesmo que liminar, entre plateia e atores) e a utilização de instrumentos musicais, que elevam a composição acima de um nível comum de comunicação.

Segundo Finnegan (2006, p. 76),

Tanto no mundo clássico quanto no medieval, a oralidade (até mesmo de formas previamente escritas) era o meio aceito – e isso não nos leva a admitir que a arte verbal transmitida por esse meio era, conseqüentemente, carente do distanciamento artístico da “literatura”.

Um dos elementos que potencializam o olhar desconfiado para com a literatura oral deve-se ao fato de a pesquisa com base em fontes escritas ser tardia, se comparada aos processos culturais e às civilizações anteriores ao processo de investigação com bases documentais. O estabelecimento de uma divisão definitiva entre a oralidade e a escrita, notadamente a partir do século XVI contribuiu para um preconceito de ordem hegemônica, em que o domínio da palavra escrita tornava-se símbolo de distinção social. A observação do percurso histórico da literatura mostra que essa divisão acirrada entre oralidade e escrita não se sustenta.

Produto de uma cultura híbrida e diversa, a literatura oral se integra às diferentes circunstâncias. Nesse ambiente de expressão e reinterpretação do mundo, a produção oral está associada ao caráter de crítica social e resistência, em um movimento de denúncia comum a comunidades com histórias de violação de seus direitos, como sociedades africanas e aquelas que foram assoladas pela colonialidade do poder e pela conseqüente diferença colonial.

O caráter de resistência e de crítica política é constantemente atrelado à produção oral. É pela literatura oral que são transmitidos os valores, integradas as relações sociais e, por meio do patrimônio cultural da oralidade, denunciados os problemas e estabelecida a resistência necessária à sobrevivência, à luta e à construção das identidades culturais. Nesse sentido, a subalternização desses conhecimentos e a hierarquia de valor estabelecida para com as manifestações culturais da oralidade convertem-se também em estratégia de subjugação dos povos.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADOU, Safiatou. Relatos épicos y cultura del pueblo zarma-songhay de Níger. *Oráfrica*, n. 8, p. 129-140, abr. 2012.

BONVINI, Emilio. Textos Orais e Textura Oral. In: QUEIROZ, Sonia (Org.) *AA Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2006. p. 7-11.

COOPER, Barbara M. Oral Sourcers and the Challenge of African History. In: PHILIPS (Ed.). John Edward. *Writing African History*. Rochester: University of Rochester Press, 2005. p. 191-215.

FINNEGAN, Ruth. O Significado da Literatura em Culturas Orais. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. p. 66-106.

FONSECA, António. *Contribuição ao Estudo da Literatura Oral Angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.

ORTEGA, Ángel Antonio López. *La Poesía Oral de los Países de la Guinea Ecuatorial: géneros y funciones*. Barcelona: Ceiba, 2008.

_____. Del Silencio Milenario al Reino de la Escritura. Relaciones de la poesia oral con la escritura. *Oráfrica*, n. 8, p. 65-76, abr. 2012.

_____. *Canciones para Dormir a los Niños*. Barcelona: Ceiba ediciones. Disponível em: www.ceiba.net. Acesso em: 2 de setembro de 2013.

QUEIROZ, Amarino de Oliveira. *As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Recife, 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife; 2007.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SCHIPPER, Mineke. Literatura Oral e Oralidade Escrita. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006. p. 12-26.

ZUMTHOR, P. *A Letra e Voz: a “literatura” medieval*. Tradução de: Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Recebido em 15/03/2017.

Aceito em 24/08/2017.