

# Do encanto ao encontro de vozes afro-brasileiras na tradição oral

Josiley Francisco de Souza\*

## Resumo

Ao longo da história, é possível perceber que, em todas as sociedades, a arte de contar sempre fez parte da nossa vida e garantiu a manutenção de memórias e saberes transmitidos no tecido das narrativas. Um dos lugares onde essa arte se faz presente com vigor é a África. As tradições orais têm sido apontadas por diversos pesquisadores como um traço distintivo da cultura africana. E, no exercício dessa arte, é possível ouvir diálogos e ressonâncias entre vozes africanas e brasileiras. Por intermédio de uma arte marcada pelo exercício do contar de novo, percebe-se contatos entre vozes que não se calam, que se traduzem e se inscrevem em histórias que se transmitem de boca a ouvido e da letra ao verbo. Portanto, o que se pretende neste artigo é, no processo de intensos entrecruzamentos de vozes e culturas que permeiam a tradição oral, analisar diálogos e ressonâncias transtextuais entre contos orais registrados no Brasil e em Angola.

Palavras-chave: Tradição; Arte de contar; Conto oral; Memória; África; Brasil; Chatelain.

A primeira publicação de **Contos populares de Angola**, de Héli Chatelain, foi feita em 1894, em Nova Iorque, pela American Folk-lore Society.<sup>1</sup> Essa primeira edição, intitulada **Folk-Tales of Angola: fifty tales with ki-mbundu text, literal english translation, introduction and notes**, apresenta os contos na forma bilingue inglês-quimbundo. A edição bilíngue português-quimbundo só foi publicada 70 anos depois, em 1964, em Lisboa, pela Agência Geral do Ultramar. Essa edição tem como tradutor dos contos o pesquisador brasileiro Luis da Câmara Cascudo. A editora Landy, de São Paulo, publicou, em 2000, dentro de sua coleção composta de livros com contos de tradição oral de diferentes regiões do mundo, uma edição

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

1 - A American Folk-lore Society é uma entidade com sede em Nova Iorque, fundada em 1888, que reúne pesquisadores de diferentes países que se dedicam ao estudo de expressões populares da tradição oral. O endereço da American Folk-lore Society na internet é [www.afsnet.org](http://www.afsnet.org).

que reúne 16 contos do livro de Héli Chatelain, selecionados por José Viale Moutinho, intitulada **Contos populares de Angola**: folclore quimbundo.

O livro **Contos populares de Angola** é resultado da pesquisa realizada por Héli Chatelain, em Angola, no final do século XIX. Chatelain nasceu na Suíça, em 1859. Educado em religião protestante, ele viajou para os Estados Unidos, em 1883, com o objetivo de estudar e, dali, embarcar para a África para trabalho missionário. Em Nova Iorque, conheceu o bispo metodista William Taylor, que o convidou para ingressar em uma viagem missionária até a África Ocidental. Em 1885, Héli Chatelain chegou em Angola pela primeira vez, onde passou um período inicial de três anos. Nesses anos, em meio a febres e outras doenças, dedicou-se ao estudo da língua portuguesa e da língua quimbundo.

Em 1888, Chatelain abandonou a missão de William Taylor e tornou-se missionário independente. Nesse mesmo ano, Chatelain voltou para a Europa, onde finalizou e publicou a tradução de evangelhos para o quimbundo e a **Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola**.<sup>2</sup>

Em 1889, Héli Chatelain retornou aos Estados Unidos, onde ingressou, como linguista, em uma expedição científica que tinha o objetivo de estudar um eclipse solar em Angola. No ano seguinte, em 1890, voltou para os Estados Unidos, acompanhado de Jeremias Álvares da Costa (ou Jeremias Sabatelu). Jeremias foi o primeiro angolano convertido por Chatelain ao cristianismo e o seu principal informante nas pesquisas sobre a tradição oral angolana. (CHATELAIN, 1964, p. 65).

Em 1891, Chatelain retornou a Angola como cônsul e agente comercial dos Estados Unidos em Luanda. Em 1893, ele viajou para os Estados Unidos onde, em 1894, publicou a edição inglês-quimbundo de **Contos populares de Angola**.

Em 1897, Chatelain ainda voltaria para Angola, onde pretendia viver. No entanto, com a saúde bastante debilitada, retornou à Europa, em 1900. Héli Chatelain morreu na Suíça, em 1908.

É interessante observar que o livro **Contos populares de Angola** não representa a totalidade dos contos registrados por Chatelain em Angola. No prólogo da edição portuguesa, escrito por Fernando de Castro Pires de Lima, há menção a registros realizados pelo pesquisador suíço que se perderam.

Informa Chatelain [em carta enviada a sua família] que, em Junho de 1891, quando voltou a Angola como agente comercial dos Estados Unidos, o manuscrito com 80 contos folclóricos com as traduções intercaladas e notas estava praticamente pronto para ser impresso.

---

2 - A **Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola** foi publicada em Genebra, pela Tipografia de Charles Schuchardt, e foi escrita em português. O vocabulário usado na descrição do quimbundo é apresentado também em inglês.

Pena é que o Autor só nos pudesse dar o primeiro tomo, o qual contém apenas cinquenta contos populares, muito embora, segundo diz, ainda possuísse original para mais um ou dois volumes onde incluiria mais contos, provérbios, adivinhas e canções. (...)

Que será feito dos manuscritos? Ter-se-iam perdido? (CHATELAIN, 1964, p. 15).

Ainda no prólogo, são mencionadas tentativas, sem sucesso, de localização desses manuscritos durante o período de organização da edição portuguesa do livro de Chatelain. (CHATELAIN, 1964, p. 53).

Como já informado, Chatelain cuidou de registrar os contos de tradição oral em uma língua africana nativa: o quimbundo. O quimbundo é uma língua do grupo banto,<sup>3</sup> e, atualmente, é a segunda língua nativa mais falada em Angola, com cerca de 3 milhões de falantes – o que representa cerca de 20% da população – no noroeste angolano, incluindo a região da capital do país, Luanda.<sup>4</sup> Ao lado do quicongo e do umbundo, ambas línguas faladas em Angola, o quimbundo foi a língua africana com maior número de falantes no Brasil.<sup>5</sup> A presença do quimbundo na língua portuguesa pode ser observada por intermédio de estudos de diferentes pesquisadores. Gladstone Chaves de Melo, por exemplo, considera o dialeto caipira falado no interior de São Paulo, e que foi objeto de estudo de Amadeu Amaral, no início do século XX, um dialeto de base tupi-quimbundo. (CASTRO, 2009, p. 178).

No *corpus* de minha pesquisa de doutorado,<sup>6</sup> foi possível identificar diálogos entre contos de tradição oral registrados no Brasil e 11 narrativas registradas por Chatelain. A

---

3 - “O termo banto (‘bantu’, os homens, plural de ‘muntu’) foi proposto por W. Bleek, em 1862, na primeira gramática comparativa do banto, para nomear a família linguística que descobriria, composta de várias línguas oriundas de um tronco comum, o protobanto, falado há três ou quatro milênios atrás. Só mais tarde é que o termo passou a ser usado pelos estudiosos de outras áreas para denominar 190.000.000 de indivíduos que habitam territórios compreendidos em toda a extensão abaixo da linha do equador, correspondente a uma área de 9.000.000 km<sup>2</sup>. Seus territórios englobam países da África Central, Oriental e Meridional: República Centro-Africana, Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, Angola, Namíbia, República Popular do Congo (RDC ou Congo-Kinshasa), Zâmbia, Burundi, Ruanda, Uganda, Quênia, Malauí, Zimbábue, Botsuana, Lesoto, Moçambique, África do Sul.” (CASTRO, 2001, p. 25).

4 - O português é a única língua oficial de Angola e aquela que apresenta o maior número de falantes: 30% da população angolana. Além dessa língua oficial, Angola possui 36 línguas nativas africanas. A língua nativa com mais falantes em Angola é o umbundo, falado por 26% dos angolanos, na região centro-sul e em muitos meios urbanos. (Fonte: Ethnologue – Languages of the world. Disponível em: <[http://www.ethnologue.com/show\\_country.asp?name=AO](http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=AO)>. Acesso em: 15 out. 2010.)

5 - A influência das línguas africanas no português brasileiro. Disponível em: <<http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

6 - Minha pesquisa de doutorado em Literatura Comparada, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, tem como objetivo refletir sobre a presença africana em contos de tradição oral registrados no Brasil. A organização do corpus foi feita com base na pesquisa de pós-doutorado da pesquisadora Sônia Queiroz, professora da Faculdade de Letras da UFMG. Nessa pesquisa, Sônia Queiroz investigou diálogos e ressonâncias entre contos da tradição oral registrados na África e no Brasil, especificamente no estado de Minas Gerais.

identificação desses diálogos foi realizada a partir de temas comuns que promovem um entrecruzamento de **Contos populares de Angola** com contos registrados em diferentes regiões do Brasil.

É importante ressaltar que não se pretende, com isso, afirmar que histórias registradas por Chatelain, em Angola, foram trazidas diretamente para o Brasil pelos africanos que aqui aportaram na condição de escravos, a partir do século XVI. Desse modo, incorrer-se-ia no equívoco de afirmar que determinados contos orais, transmitidos no Brasil, têm uma origem genuinamente africana. As pesquisas que se dedicam ao estudo das poéticas de tradição oral mostram que um mesmo tema ou um mesmo conto podem ser encontrados em diferentes lugares do mundo. Percebe-se que as histórias de tradição oral são marcadas por movimentos e transformações, o que acaba por impossibilitar estudos que pretendem definir a origem de um determinado conto.

Luís da Câmara Cascudo, por exemplo, no capítulo IV de **Literatura oral no Brasil**, em que analisa a presença africana na tradição oral brasileira, diante do trânsito permanente dessas narrativas, aborda a dificuldade de se determinar as origens dos contos orais, identificando diálogos entre contos orais transmitidos na África e contos transmitidos em outros continentes.

A pesquisa da literatura africana, quase totalmente oral, revelou que o continente não era impermeável às influências culturais da Ásia e Europa. Especialmente os motivos orientais, responsáveis pela maioria dos nossos contos julgados locais e típicos, espalharam-se, fundindo-se com os temas “nacionais”, dando-lhes outra coloração, forma e mesmo mentalidade. Ainda há que incluir, como uma “constante”, o português, o italiano, etc., há séculos vivendo no continente negro. Em Angola os frades franciscanos espalharam histórias tradicionais que os negros contam, há muitíssimos anos, e vamos deparar nos romancistas do Renascimento europeu. (CASCUDO, 1984, p. 145).

Desse movimento constante que envolve as narrativas orais e que promove ressonâncias e diálogos, emerge uma espécie de exercício tradutório. O conto oral, ao ser transmitido por gerações e lugares, de boca a ouvido, é transcriado. Realiza-se, na arte de contar histórias, um exercício que se aproxima da tradução criativa conceituada, por exemplo, por Haroldo de Campos: tradução “irmã gêmea da criação”, que cria caminho para que o texto, sobretudo o texto poético, possa transportar-se, habitar outros lugares, outras culturas. (CAMPOS, 1981, p. 23).

Faz-se interessante observar que o próprio Chatelain observou esse processo de diálogos e transmutações no seu trabalho de pesquisa em Angola. Em **Contos**

**populares de Angola**, Chatelain observa que a tradição oral africana compõe o “ramo de uma árvore universal.”

Comparando o folclore africano com o de outras raças, verificamos que muitos dos mitos, tipos favoritos ou caracteres, e incidentes peculiares, que são chamados universais por serem encontrados entre tantas raças, podem ser observados em toda a África de um a outro oceano. O folclore africano não é uma árvore isolada, mas um ramo de uma árvore universal. (CHATELAIN, 1964, p. 100).

O que se pretende neste artigo, portanto, é, no processo de intensos entrecruzamentos de vozes e culturas que permeiam a tradição oral, analisar diálogos e ressonâncias transtextuais entre contos orais registrados no Brasil e em Angola.

Dentre os 11 contos do livro de Chatelain que apresentam diálogos com contos registrados no Brasil, foi selecionada, para análise, a história “A mulher que desejava peixe”. Esse conto, transcrito a seguir, foi registrado por Chatelain, a partir de narrativa feita por João Borges César, aluno do pesquisador suíço em sua escola montada em Luanda.

Ngana Kimalauezu kia Tumb’a Ndala era casado há muitos anos e vivia na maior harmonia com a sua mulher. Quando esta ficou grávida aborreceu a carne, querendo apenas peixe. Uma vez, o marido foi pescar e apanhou uma infinidade de peixes, mas com tão pouca sorte que eles conseguiram fugir para outro rio. Certo dia, ele avisou a esposa:

– Prepara-me um almoço que eu vou pescar.

Feito isto, o homem dirigiu-se ao rio para onde os peixes haviam fugido, acampando próximo para comer. Em seguida resolveu-se a pescar e lançou a rede. O primeiro lance nada trouxe, o segundo também não. Na terceira tentativa sentiu a rede muito pesada e disse ao rio:

– Fazei o favor de esperar, pois o vosso amigo já é pai.

Ele pouco depois escutou uma voz:

– Puxa agora!

Quando puxou saltou um peixe muito grande. Colocou-o no cesto e pôs-se a caminho. Aconteceu porém que todos os outros peixes seguiram o peixe grande e só se escutou na relva um “ualalá”, “ualalá!” De volta à casa a esposa e os vizinhos vieram ao seu encontro e ele entregou o peixe para ser escamado.

A mulher devolveu-o dizendo:

– Escama-o tu!

O marido recusou e ela não teve outro remédio senão fazer esse serviço. Ao começar escutou uma voz:

– Quando me escamares, escama-me bem.

E assim todo o tempo enquanto durou o trabalho. Quando acabou deitou-o na panela, mas o peixe continuou como se estivesse a cantar! Pronto para ser servido, ela preparou cinco pratos e convidou o marido e os vizinhos. Todos se recusaram e só ela comeu a refeição.

Quando acabou, pegou no cachimbo e numa esteira que estendeu e onde se sentou. Pouco depois escutou dentro das próprias entranhas:

– Por onde sairei?

– Pelas solas dos pés.

– Achas bem que saia pelos teus pés, se eles pisam o chão sujo?

– Então sai pela minha boca.

– Como poderei sair pela boca que me engoliu?

– Procura o lugar que quiseres.

– Neste caso sairei por aqui.

E o peixe saiu, deixando a mulher cortada ao meio.

(CHATELAIN, 1964, p. 200-201).

O conto “A mulher que desejava peixe” oferece uma série de elementos que permitem observar a intrincada tessitura da rede que une vozes nos contos de tradição oral. Esse conto apresenta um desrespeito a uma interdição alimentar: um animal é morto e comido, ignorando-se uma voz que emana do peixe, mesmo após a sua morte. A ignorância desse fenômeno provoca morte.

Uma primeira ressonância dessa história pode ser encontrada nos contos do personagem João Jiló. Nesses contos, ao invés de uma mulher grávida, faz-se presente um personagem do sexo masculino que desrespeita a interdição alimentar.

Foram encontrados quatro registros desse conto no Brasil, publicados por: Alexina de Magalhães Pinto, em **As nossas histórias**: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil, em 1907; Lúcia Casasanta, em **As mais belas histórias**, em 1969; Sônia Queiroz, em **7 histórias de encanto e magia**, em 1999; e Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho, no livro **Histórias que a Cecília contava**, em 2008.

O conto publicado por Alexina Magalhães Pinto foi registrado no interior de Minas Gerais, a partir de narrativa feita por uma menina de 11 anos de idade. (PINTO, 1907, p. 39-44).

Como no conto registrado em Angola, mesmo depois de morto por João Jiló, o animal segue cantando até ser comido. A exemplo do personagem masculino do conto “A mulher que desejava peixe”, neste, a mulher se nega a comer o animal.

E o marido: “Pois bem; não quer você, quero eu.” E começou a trinchar o passarinho, e no mesmo instante o passarinho a cantar: Córta devagar,

Que dóe, dóe, dóe,  
É mentira,  
É embira,  
João Giló.

O marido tornou a dizer: “Qual mentira, nem embira!” E poz-se a comer o passarinho e o passarinho a cantar:

Mastiga devagar,  
Que dóe, dóe, dóe,  
É mentira,  
É embira,  
João Giló.

Após ser comido, assim como no conto publicado por Chatelain, inicia-se um diálogo do animal com o homem. O animal quer deixar o corpo humano e discute com o homem por onde sairá.

Eu quero sair,  
João Giló,  
É mentira, é embira,  
João Giló.  
O marido disse:  
“Sae pelos olhos.”  
O passarinho respondeu (cantando):  
Os olhos têm remela,  
João Giló,  
Eu quero sair,  
João Giló.

Essa discussão prossegue até que o pássaro retorna à vida, provocando a explosão da barriga e a morte do homem.

No conto publicado por Lúcia Casasanta, ao lado da interdição alimentar anunciada pelo próprio animal, há a ocorrência de um tabu religioso: o homem decide caçar e comer carne em uma sexta-feira da Paixão. (CASASANTA, 1969, p. 78-81). Diferentemente das outras histórias com o personagem João Jiló, esta é a única em que o animal não aparece como um passarinho, mas como um galo.

Como nos contos anteriores, neste, o personagem João Jiló ignora a voz do animal. No entanto, nessa narrativa, o animal não é comido. O galo é morto e depenado, mas foge durante seu preparo.

João Giló depenou o galo bem depenadinho e temperou-o, pôs o galo na panela e pôs a panela no forno bem quente.

O galo, então, começou a falar assim:

– Ai! João Giló! Abra a porta para eu sair, João Giló, porque dói, dói, dói, João Giló!

João Giló não se incomodou. Ficou bem quieto.

De repente, João Giló começou a ouvir um barulho, vindo do forno:

– Zzz! Zzzz! Zzz! Zzz! Zzz! Zzz! Zzzz! Zzzz!

E o galo falou:

– Saia daí, João Giló! Eu vou fugir, João Giló, porque dói, dói, dói, João Giló!

E a porta do forno abriu-se de repente.

O galo saiu voando pela porta da cozinha afora.

Atravessou a horta, atravessou a rua, atravessou a cidade e foi ficar espetado na torre da igreja.

De lá o galo não saiu ainda, para castigo de João Giló...

(CASASANTA, 1969, p. 78-81).

É interessante observar que, nessa narrativa, surge a explicação para o galo de metal que é encontrado na torre de igrejas católicas do Brasil. Nesse conto, o castigo para aquele que desrespeita a interdição alimentar e o tabu religioso surge não com a morte, mas por intermédio da exposição de um objeto, que revela o ato de desrespeito de João Giló, já que o galo morto pelo personagem transforma-se em um galo de metal exposto na torre de uma igreja.

O conto publicado por Sônia Queiroz, no livro **7 histórias de encanto e magia**, integra o acervo do projeto **Quem conta um conto aumenta um ponto**<sup>7</sup> e foi registrado em Turmalina, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, a partir de narrativa feita por Francisco Lourenço Borges, em 1987.

O enredo dessa narrativa aproxima-se bastante do enredo do conto publicado por Alexina Magalhães. Há, novamente, um tabu religioso que é ignorado pelo personagem João Giló. Um menino, o João Giló, desobedece os conselhos da mãe e decide sair para caçar passarinho durante a Semana Santa. Como em outros contos, João Giló encontra um pássaro, mata-o e o come, ignorando a voz do animal, em forma de canto, que anuncia a interdição alimentar.

Nesse conto, não há a discussão sobre por qual parte o animal deixará o corpo de sua vítima, como nas narrativas registradas por Héli Chatelain e Alexina Magalhães. Na história registrada no Vale do Jequitinhonha, o pássaro anuncia que quer sair da barriga do João Giló, é novamente ignorado, e, então, a barriga do menino explode e o pássaro retorna à vida.

---

7 - O projeto de pesquisa e extensão Quem conta um conto aumenta um ponto foi desenvolvido no período de 1995 a 2006, na Faculdade de Letras da UFMG, coordenado pela Profª Sônia Queiroz, e trabalhou os registros sonoro e escrito de contos orais da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, através da edição de livros e CD's. O acervo de gravações é constituído por mais de 200 histórias, além de versos, piadas e conversas com cerca de 50 contadores de histórias do Vale do Jequitinhonha.

Ele foi e cumeu o bichin. Depois que ele cumeu, a barriga dele foi inchano, istufano, istufano, istufando assim, e ele tava aquele mundo de barriga, só creseno, creseno, creseno, creseno, creseno a barriga dele. Aí, cum poco o bichin cumeçô a gritá na barriga dele:

– Ui! Ui! Ui! Eu quero saí.

Ele falô assim:

– Cê qué saí, saí.

– Eu quero saí.

– Cê qué saí, saí.

– Ui! Ui! Eu quero saí.

– Cê qué saí, saí.

– Ui! Ui! Ui! Eu quero saí.

– Já te falei: cê qué saí, saí.

Tom!!, ‘rebentô a barriga de Juão Jiló, istorô assim, o bichin fez assim: Prrruuuu!, foi imhora.

E acabô a história.

(...)

Na narrativa publicada no livro **Histórias que a Cecília contava**, o enredo aproxima-se bastante do conto anterior, publicado por Sônia Queiroz. O personagem João Jiló é um menino que desrespeita os conselhos da mãe e uma norma religiosa, além de ignorar o canto do pássaro. (JESUS; ALVES, 2008, 142-143).

Torna-se importante destacar algumas informações sobre **Histórias que a Cecília contava**, publicado em 2008 pela Editora UFMG. Esse livro reúne 22 contos que foram narrados por Maria Cecília de Jesus, contadora de histórias negra, descendente de escravos, que nasceu em 1905 e morreu em 1984. Maria Cecília de Jesus trabalhou durante grande parte de sua vida como lavradora na Fazenda de Santa Cruz, no município de Piedade do Rio Grande, em Minas Gerais, na região do Campo das Vertentes. Essa fazenda era propriedade de José Custódio Ribeiro, avô dos organizadores do livro – José Murilo de Carvalho, Maria Selma de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. **Histórias que a Cecília contava** é resultado de contos narrados por Maria Cecília, gravados em fitas cassete, e também de narrativas feitas por Maria das Dores Alves, ainda viva, sobrinha de Maria Cecília, que aprendeu a contar histórias com a tia.

No prefácio do livro, José Murilo de Carvalho informa que Maria Cecília de Jesus era “seguramente de origem banto.” (JESUS; ALVES, 2008, p. 11). Embora não tenha sido possível identificar a ascendência da contadora até as origens africanas, ou a data de sua chegada a Minas Gerais, “a aparência física e a demografia escrava da região autorizam a conclusão.” (JESUS; ALVES, 2008, p. 11). Desse modo, a origem da contadora Maria Cecília vincula-se ao lugar onde Chatelain registrou seus contos: Angola, país de cultura banto.

Em **Histórias que a Cecília contava**, há uma variação na denominação do personagem João Jiló, que aparece como João Jiru. A exemplo do conto registrado no Vale do Jequitinhonha, “João Jiru” também foi publicado em dialeto rural, em que foram registradas variações da língua portuguesa. José Murilo de Carvalho, no prefácio do livro, chamou a atenção para algumas dessas variações: “filha legítima”, “ligita”; “o que vistes, ides contar?”, “o qui ganhasto í conta?”. Assim, “João Jiru” se configuraria como uma variante de “João Jiló”.

Nesse conto, surge novamente a discussão entre o animal, morto e comido, e sua vítima, antes da explosão da barriga do menino.

Mastigou. Quando acabou de comer:

– Ô, João Jiru, eu quero sair, João Jiru!

– Saia pela boca.

– A boca tem dente, me machuca, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!

– Saia pelo nariz.

– O nariz não tem jeito. O nariz tem meleca, João Jiru!

– Saia pelos olhos.

– Pelos olhos não posso sair, tem remela, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!

– Saia pelo ouvido.

– O ouvido tem cera, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!

– Sai pelo *fíó* [=fiofó] (como dizia a avó).

– Eu... eu... eu não posso sai, João Jiru!

– Saia pela barriga.

Aí, ele se deitou, a barriga foi crescendo. Ele se deitou debaixo de uma árvore, a barriga deu aquele saltão, a barriga arrebentou, o passarinho saiu perfeitinho voando.

– Viu falar, João Jiru, comer carne na Sexta-Feira da Paixão, João Jiru! Eu lhe avisei, João Jiru, que não me matasse, João Jiru, você me matou, João Jiru!

João Jiru ficou lá arrebentado!

Era uma vaquinha chamada Vitória, acabou-se a história!

(JESUS; ALVES, 2008, p. 17)

Nos quatro contos, aqui analisados, do personagem João Jiló, percebe-se os processos de transcrição e transformação que envolvem a transmissão de um conto oral. Ao mesmo tempo em que é possível perceber o diálogo entre essas narrativas e o conto “A mulher que desejava peixe”, registrado por Chatelain, é possível observar, também, que cada conto organiza-se de forma diferente, congregando elementos que revelam a dinâmica de movimento e transformação que envolve a arte do ouvir e do contar.

João da Silva Campos publicou dois contos em que também se pode destacar

diálogos com o conto publicado por Chatelain: “O rei dos pássaros” e “O macaco e a negrinha de cera”. Esses contos foram registrados no início do século XX, por intermédio de pesquisa realizada com negros no Recôncavo Baiano, e foram publicados pela primeira vez em 1928, em **O folk-lore no Brasil**, de Basílio de Magalhães.

Em “O rei dos pássaros” não aparece o personagem João Jiló, porém, o enredo é bastante semelhante aos contos desse personagem. Há um pássaro que canta, avisando que não deve ser comido. Como nas outras histórias, a voz do animal é ignorada e o homem morre.

Depois de tratado, foram cortá-lo aos pedaços, para botar na panela.

Ele cantou:

– Não me corte, não,  
Tango-lango-lango,  
Que eu sou o rei dos pássaros,  
Tango-lango-lango,  
Fazendo amigo meu,  
Tango-lango-lango,  
Agora me carango,  
Tango-lango-lango.

Botaram-no na panela e o pássaro:

– Não me cozinhe, não,  
etc.

Uma vez cozido, puseram-no no prato e o homem sentou-se à mesa para comê-lo. Ai o pássaro cantou:

– Não me coma, não,  
etc.

Depois que o homem encheu bem a barriga, espreguiçou-se todo, dando um – ah! – de satisfação. Foi quando o pássaro estourou dentro da barriga dele – *pei!...* – e voou por ali afora. O homem caiu pra trás, morto.

(...) (CAMPOS, 1928, p. 224-225)

Nessa narrativa, não se faz presente o tabu religioso apresentado em contos anteriores e também se ausenta a discussão sobre por onde o animal deixará o corpo de sua vítima. No entanto, é possível descobrir um novo diálogo entre a história registrada no Recôncavo Baiano e aquela registrada em Angola. O peixe da narrativa “A mulher que desejava peixe”, apesar de não ser definido como o rei dos peixes, é descrito com tamanho avantajado e, depois que é pescado, outros peixes o acompanham pela floresta: “Quando puxou saltou um peixe muito grande. Colocou-o no cesto e pôs-se a caminho. Aconteceu porém que todos os outros peixes seguiram o peixe grande e só se escutou na relva um ‘ualalá’, ‘ualalá!’.” Assim, a forma como o peixe é descrito sugere a possibilidade de que este exerceria uma certa liderança sobre os demais peixes, assim

como o rei dos pássaros do conto registrado na Bahia.

Na outra narrativa registrada por João da Silva Campos, “O macaco e a negrinha de cera”, há, novamente, o desrespeito a uma interdição alimentar. No entanto, nesse conto, o animal a ser morto e comido é um macaco, vendedor de mingau, que provoca a ira de uma freguesa.

O macaco saía todos os dias, vendendo mingau, para ter o seu vintém para comprar o seu confeito. Então, tinha uma moça, que era sua freguesa. Um belo dia, o macaco que fez? Preparou uma panela, botou “porcaria” dentro, cobriu a panela com uma toalha bem alva e saiu por ali afora, com a panela na cabeça. Foi direitinho à casa da moça. Quando chegou lá, que a moça foi se aproximando com a tigela para botar o mingau, ele derramou a “porcaria” toda em cima dela, deu um pinote e desembandeirou pela rua, “nas carreiras: – qui-qui-qui, qui-qui-qui”... A moça ficou toda suja, toda lambuzada, e, muito furiosa, disse:

– Deixa-te estar, macaco, que eu te pego.

(...) (CAMPOS, 1928, p. 196-198)

Nessa narrativa, surge a personagem feminina, como no conto registrado por Chatelain, na condição de opositora do animal. A mulher prende o macaco e o prepara para ser comido e, como nos outros contos, a voz que emana do animal, mesmo após sua morte, é ignorada.

Há também, nessa história, a discussão sobre a saída do animal do corpo da personagem humana, a exemplo do que já foi observado no conto registrado por Chatelain e em alguns contos do personagem João Jiló. O desfecho de outras narrativas repete-se: acontece o estouro da barriga da mulher e a volta do macaco à vida.

Assim que a moça se levantou da mesa, o macaco começou a dizer dentro da barriga dela:

– Quero sair...

– Saia pelos ouvidos.

– Não saio pelos ouvidos, que têm ceró. Quero sair...

– Saia pela boca.

– Não saio pela boca, que tem cuspe. Quero sair...

– Saia pelo nariz.

– Não saio pelo nariz, que tem catarro. Quero sair...

– Saia pelo “vintém”.

– Não saio pelo “vintém”, que tem má-criação.

Afinal deu um estouro, arrebentando a barriga da moça, que caiu morta, e saiu por ali afora, danado, assoviando:

– fi, fi, fi-fi-fi...

(...)

Cabe destacar, nesse conto, a estratégia do boneco de cera, usado como armadilha pela moça para prender o macaco.

Mandou fazer uma negrinha de cera, com um cachimbo na boca, e botou-a na porta da rua. Tempos depois, passando o macaco pela casa da moça, viu a negrinha. Chegou junto dela e disse:

Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo? A negrinha calada. – Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo, senão eu te dou uma bofetada.

A negrinha não respondeu e ele – *pá...* – deu-lhe uma bofetada, ficando com a mão presa na cera.

– Negrinha, solta a minha mão, senão eu te dou outra bofetada.

A negrinha calada. Ele deu-lhe outra bofetada, ficando com a outra mão presa.

– Negrinha, solta as minhas duas mãos, senão eu te dou um pontapé. Deu o pontapé e ficou com o pé preso na cera. Deu outro pontapé, ficando com os dois pés presos. Por fim, deu uma cabeçada, ficando com a cabeça também segura. Então a moça mandou agarrá-lo e matá-lo, para comer.

(...)

Esse conto, registrado por João da Silva Campos, também foi publicado por Luís da Câmara Cascudo, em **Contos tradicionais do Brasil**. Em nota referente a essa narrativa, o pesquisador potiguar aborda a ocorrência do recurso do boneco de cera como armadilha em histórias registradas em diferentes regiões do mundo. Câmara Cascudo informa que o prof. Aurélio M. Espinosa, da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, reuniu 311 versões desse conto na Índia, Lituânia, Espanha, América Espanhola, em Cabo Verde, no Brasil, nas Pequenas Antilhas, na Guiana Holandesa, com os indígenas do Rio Orenoco, na América do Norte, nas Filipinas, na África, na Ilha Maurício e nas Antilhas Inglesas. Para o prof. Aurélio Espinosa, esse recurso do boneco de cera teria uma origem oriental. (CASCUDO, 2000, p. 210).

A presença do boneco de cera pode ser observada nos próprios registros de Héli Chatelain. Em “O leopardo, o macaco e a lebre”, o leopardo recebe de um feiticeiro a orientação para fazer um boneco, por meio do qual poderá apreender o macaco e a lebre. (CHATELAIN, 1964, p. 358-362). Desse modo, torna-se possível observar, mais uma vez, a organização dos contos de tradição oral segundo uma intrincada rede, em que se pode descobrir ressonâncias e diálogos entre vozes de diferentes lugares e culturas.

Em outro conto, “O macaco e a velha”, publicado por Lindolfo Gomes, a partir de registro feito em Minas Gerais, no município de Goianá, o enredo aproxima-se bastante da história registrada por João da Silva Campos, no Recôncavo Baiano.

A narrativa apresenta um macaco que, após enganar uma mulher, é aprisionado, morto e preparado como alimento. Novamente, para prender o macaco, a mulher utiliza um boneco de cera como armadilha.

Confrontando-se esse conto com “A mulher que desejava peixe”, registrado por Chatelain, é possível notar novas ressonâncias. Para comer o macaco morto, a mulher convida outras pessoas, assim como a mulher grávida do conto registrado na África. Nos dois contos, apenas a mulher come o animal. Esse convite para que outras pessoas participem de um jantar ou almoço, cujo prato é o animal que fala, aparece apenas nesse conto, dentre aqueles registrados no Brasil.

Após o estouro da barriga da mulher, o macaco surge tocando viola, acompanhado de vários macaquinhos. Mais uma vez, o animal parece exercer uma liderança sobre outros de sua espécie, como o peixe que é acompanhado de outros peixes menores, em “A mulher que desejava peixe”, e o pássaro que é um rei, em “O rei dos pássaros”.

Na hora do banquete estava a mesa cheia de doutôres e graúdos e o macaco dentro da travessa. E depois, ao ser comido, ainda cantava:

Me mastiguem devagar,

Que dói, dói, dói...

Eu também tenho filhos,

Que dói, dói, dói...

Todos olhavam desconfiados uns para os outros, mas a velha procurava distrair os convidados, conversando muito e comendo *do* macaco com apetite de vingança.

De repente sentiu uma revolução nas tripas e correu para o quarto. Daí a pouco saía o macaco, acompanhado de uma récuca de macaquinhos, todos tocando violas, correndo para o quintal, cantando:

– Vi o *fió* de sinhá velha! Vi o *fió* de sinhá velha!

(...) (GOMES, 1965, p. 86-87)

Na tessitura dessa rede que une vozes de diferentes lugares, seria possível identificar, ainda, outros entrecruzamentos, a partir de comparações entre o conto “A mulher que desejava peixe”, publicado por Chatelain, e outros contos registrados em Angola, em épocas diferentes, como o conto homônimo publicado por Ladislau Batalha, em **A língua de Angola**, em 1891; “O peixe que falava” e o “Peixarão”, ambos publicados por Oscar Ribas, respectivamente, em **Misoso** – Literatura tradicional angolana, em 1979, e em **Sunguilando** – Contos tradicionais angolanos, em 1989; e “O pássaro, João e Maria”, publicado por António Fonseca, em **Contribuição ao estudo da literatura oral angolana**, em 1996.

Os contos aqui confrontados revelam um jogo de elementos que une vozes que contam na África e no Brasil. Conforme o próprio Chatelain observou, ao afirmar que a tradição oral africana é “um ramo de uma árvore universal” (CHATELAIN, 1964, p. 100), percebe-se que as narrativas se entrecruzam em uma rede sempre movente, que promove constantes e inúmeros contatos e ressonâncias. É possível observar que essa rede organiza-se e se ramifica segundo um rizoma, tomado aqui como o modelo descritivo e epistemológico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. No rizoma, a organização dos elementos não se faz por intermédio de uma subordinação hierárquica, mas, pelo contrário, há uma organização em que qualquer elemento pode entrar em contato com outros elementos e provocar inúmeros diálogos e ressonâncias.

Mais do que multiplicidades arborescentes e outras que não o são, há uma arborificação das multiplicidades. É o que acontece quando os buracos negros distribuídos num rizoma se põe a ressoar juntos, ou então quando os caules formam segmentos que estriam o espaço em todos os sentidos, e o tornam comparável, divisível, homogêneo (isto foi visto especialmente no caso do Rosto). É também o que sucede quando os movimentos de “massa”, os fluxos moleculares, se conjugam sobre pontos de acumulação ou de parada que os segmentam ou os retificam. Porém, inversamente, ainda que sem simetria, os caules de rizoma não param de surgir das árvores, as massas e os fluxos escapam constantemente, inventam conexões que saltam de árvore em árvore, e que desenraizam: todo um alisamento do espaço, que por sua vez reage sobre o espaço estriado. Mesmo e sobretudo os territórios são agitados por esses profundos movimentos. Ou então a linguagem: as árvores da linguagem são sacudidas por germinações e rizomas. Por isso, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvores, que as segmentarizam e até as estratificam, e as linhas de fuga ou de ruptura que as arrastam. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 195).

Ao se confrontar contos de tradição oral, a exemplo da análise aqui realizada, envolvendo um conto registrado na África e contos registrados no Brasil, descobre-se essa organização rizomática, em que diferentes elementos entram em contato e promovem ramificações e diálogos, ressonâncias e transformações nos contos de tradição oral.

Nessa organização rizomática, é possível observar um processo de combinação de elementos diversos que faz emergir a própria dinâmica das estruturas formulares da tradição oral, já observada por alguns pesquisadores. Nessa estrutura formular, o contador de histórias trabalha, muitas vezes, com a organização e o jogo de fórmulas prontas, disponíveis na tradição cultural a qual pertence. A presença de estruturas

formulares na tradição oral foi objeto de estudo, por exemplo, de Milman Parry que, nas décadas de 1920 e 1930, observou a presença de fórmulas, como os epítetos, na **Ilíada** e na **Odisseia**. O pesquisador norte-americano apontou a presença de um processo de composição com base na tradição oral nas obras de Homero. (ONG, 1998, p. 32).

Conforme observou Walter Ong, essa estrutura formular tem grande importância nas culturas de tradição oral, uma vez que garante a eficiência do exercício mnemônico.

Os gregos homéricos valorizavam os clichês porque não apenas os poetas, mas o mundo noético oral ou o mundo do pensamento apoiava-se na constituição formular do pensamento. Na cultura oral, o conhecimento, uma vez adquirido, devia ser constantemente repetido ou se perderia: padrões de pensamento fixos, formulares, eram essenciais à sabedoria e à administração eficiente. (ONG, 1998, p. 33).

A criatividade na tradição oral surge, assim, de modo diferente em relação à cultura escrita. A criatividade está baseada, ainda que se considere a atuação individual do contador de histórias no momento de sua “performance”, não no ato de se criar uma nova história, mas no exercício de organização de elementos narrativos já existentes na tradição de uma comunidade. Uma estratégia que, conforme observa Ruth Finnegan, estaria presente na própria literatura escrita, já que o autor do texto escrito também adere a cânones aceitos para formas estéticas de seu meio. (FINNEGAN, 2006, p. 82-83).

Desse modo, na atuação do contador de histórias, desenvolve-se uma poética da voz em que se tece uma intrincada rede sempre movente e em transformação que une elementos ao modo de rizomas. Das ramificações desse rizoma, revela-se o entrecruzamento de culturas e vozes que contam no Brasil e na África. Nessa tessitura, o trânsito de narrativas promove diálogos e encontros, que permitem contar histórias que integram uma rede poética que se estende além das tentativas de imposição de cativeros e políticas de *apartheid*, e que provocam o encontro de homens e vozes.

## Resumen

A lo largo de la historia humana, se puede percibir que, en todas las sociedades, el arte de contar siempre fue parte de nuestra vida y garantizó el mantenimiento de la memoria y el conocimiento transmitido en el tejido de los relatos. Uno de los lugares donde este arte se hace presente con gran fuerza es África. Las tradiciones orales han sido señaladas por muchos

investigadores como característica distintiva de la cultura africana. Y, en el ejercicio de ese arte, se puede oír los diálogos y resonancias entre las voces africanas y brasileñas. Algunos ejemplos de la interrelación de voces se pueden observar a través del registro de los cuentos orales hechas por Héli Chatelain (1859-1908), en Angola, en el siglo XIX. La edición bilingüe kimbundu-portugués se publicó en Lisboa, en 1964. A través de un arte caracterizado por el ejercicio de contar de nuevo, se percibe contactos entre voces que no se callan, que se transcriben, se traducen, y se inscriben en historias transmitidas de boca a oreja y de la letra al verbo.

Palabras clave: Tradición; El arte de contar; Cuento oral; Memoria; África; Brasil; Chatelain.

### Referências

- BATALHA, Ladislau. **A língua de Angola**. Lisboa: Companhia Nacional, 1891.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**: leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, João da Silva. Contos e fábulas populares da Bahia. In: MAGALHÃES, Basílio de. **O folclore no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.
- CASASANTA, Lúcia Monteiro. **As mais belas histórias**: comunicação e expressão. v.2 e 3. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1985.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. Disponível em: <<http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. O português do Brasil, uma intromissão nessa história. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Hélder (Org.). **África-Brasil**: caminhos da língua portuguesa. Campinas: Unicamp, 2009.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. **Os falares africanos na Bahia**: um vocabulário afrobrasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados por Héli Chatelain. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

FONSECA, António. **Contribuição ao estudo da literatura oral angolana**. Luanda: INLD, 1996.

GOMES, Lindolfo. **Contos populares brasileiros**. 3. ed. Ilustrações de Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

JESUS, Maria Cecília de; ALVES, Maria das Dores. **Histórias que a Cecília contava**. Organização de Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PINTO, Alexina de Magalhães. **Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil**. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907.

QUEIROZ, Sônia. **7 histórias de encanto e magia**. Belo Horizonte: PROEX/UFMG/FINEP, 1999.

RIBAS, Óscar. **Misoso**: literatura tradicional angolana. Literatura Tradicional Angolana, v.1, 1979.

RIBAS, Óscar. **Sunguilando**: contos tradicionais angolanos. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.