

Literarização da oralidade, oralização da literatura

Jean Derive

v
v v
v v
viva voz



Jean Derive

**Literarização da oralidade,
oralização da literatura**

v
v v
v v
viva VOZ

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2015

Sumário

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Seleção e organização de textos e supervisão de tradução

Sônia Queiroz

Tradução

Aline Sobreira

Fátima Veloso

Neide Freitas

Raquel Chaves

Samuel Menezes

Preparação de originais

Bárbara Turci

Diagramação

Olívia Almeida

Revisão de provas

Ágatha Carolline Galdino

ISBN

978-85-7758-266-2 (impresso)

978-85-7758-267-9 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

5 Apresentação

Sônia Queiroz

7 Palavra e poder entre os diúla de Kong

Tradução de Neide Freitas

23 O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diúla de Kong (Costa do Marfim)

Tradução de Raquel Chaves

43 Novas perspectivas para o estudo do conto negro-africano

Tradução de Fátima Veloso

55 A oralidade africana ou “a literatura em *kit*”: reflexões sobre a contribuição do estudo da arte oral africana a alguns problemas teóricos da literatura geral

Tradução de Neide Freitas e Raquel Chaves

71 A canção em uma sociedade de tradição oral da Costa do Marfim (os diúla de Kong)

Tradução de Neide Freitas

83 Oralidade, escrita e o problema da identidade cultural na África

Tradução de Samuel Menezes

- 103 Da etnografia à poética:
evolução da abordagem crítica
das literaturas orais negro-africanas**
Tradução de Aline Sobreira
- 119 Literarização da oralidade,
oralização da literatura nas culturas africanas**
Tradução de Neide Freitas

Apresentação

Os textos reunidos neste volume são resultado do trabalho de tradução desenvolvido desde 2008 por um grupo de estudantes da graduação e pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFGM, com a minha supervisão. O grupo formou-se a partir da articulação de interesses pelos estudos da criação verbal, da oralidade, pelas reflexões sobre literaturas africanas, pela língua francesa e pela prática da tradução, e foi reforçado pela constatação da escassez de textos escritos em português sobre as literaturas da África, especialmente as literaturas de tradição oral. Usamos a prática tradutória como um método de estudo com resultado plural: o estudante lê, anota, reescreve o texto na língua materna; e como resultado: aprende os conceitos, as informações relativas aos resultados das pesquisas relatadas nos artigos; desenvolve seu conhecimento da língua francesa por meio da leitura e da prática tradutória; aperfeiçoa sua escrita no gênero acadêmico, reescrevendo um artigo de pesquisador experiente; e gera uma tradução, tornando esses resultados de pesquisa acessíveis em língua portuguesa.

Essa experiência já contemplou textos de diversos autores. Neste volume, nosso grupo de tradução dedica-se a uma série de artigos escritos pelo francês Jean Derive a partir de pesquisa de campo na Costa do Marfim, e publicados de forma esparsa, em periódicos acadêmicos e em coletâneas de diversos autores. Em 2010, publicamos quatro dessas traduções no caderno Viva Voz. Nesta edição em livro, acrescentamos outros quatro textos.

Pesquisador do LLACAN – Linguagem, Línguas e Culturas da África Negra –, laboratório do CNRS (o CNPq francês) e professor emérito da Université de Savoie desde 2003, Jean Derive, em seus inúmeros trabalhos, fornece bases importantes para se compreender a natureza da literatura oral. Derive iniciou seus estudos sobre literatura oral na década de 1970. Entre 1974 e 1979, trabalhou como professor assistente na universidade de Abidjan, na Costa do Marfim. Em 1986, concluiu seu doutorado, que aborda a literatura oral dos diúla, grupo étnico que vive na cidade de Kong, na província de Ferkéssédougou, ao norte do país.

Nos artigos aqui publicados, Jean Derive aborda, entre outros aspectos, a relação entre literatura e oralidade, entre palavra e poder; adverte sobre os riscos de se estudar a literatura oral utilizando arcaísmos teóricos desenvolvidos a partir do estudo da literatura escrita no Ocidente, e demonstra como, a partir da terminologia utilizada pelos diúla para designar e distinguir seus cantos e contos, é possível depreender um ponto de vista teórico, desconstruindo assim a ideia de que o trabalho crítico é exterior à experiência poética.

Diante da relevância dessas discussões para aqueles que estudam as manifestações da arte verbal no sistema da oralidade, é com muito prazer que as Edições Viva Voz publicam essas primeiras traduções de Jean Derive para o português no Brasil. Com esta coletânea, contribuindo para reduzir a escassez de bibliografia em português sobre diferentes aspectos da arte verbal oral, esperamos contribuir também para a ampliação das possibilidades de abordagem das literaturas orais e para a sedimentação de uma poética da voz, favorecendo e estimulando entre nós pesquisas nesse campo de estudos.

Sônia Queiroz

Palavra e poder entre os diúla de Kong

Tradução de Neide Freitas

Antes de esboçar uma descrição das relações entre o exercício da palavra e o do poder entre os diúla de Kong,¹ é conveniente começar por algumas observações gerais sobre os problemas teóricos desse tipo de relação, a fim de fornecer um quadro metodológico.

Em toda sociedade, e particularmente nas sociedades de tradição oral, não importa quem diz, nem importa o que e a quem diz.

Por um lado essa etiqueta que rege o exercício da palavra exprime em si uma certa relação de poder entre os membros de uma sociedade: poder de falar quando os outros devem se calar. Ou ainda, ao contrário, privilégio de ficar silencioso e de ser o beneficiário de um discurso quando outros são obrigados a falar. É o caso muito conhecido de todos os dignatários aos quais seus inferiores devem endereçar discursos de respeito que não impliquem nenhuma reciprocidade. Não se deve de fato esquecer que falar não é sempre um “poder”, mas também às vezes um “dever” que pode ser imposto a um grupo dominado. Neste caso, o poder não está do lado daquele que emite a palavra – quando muito ele pode ter algum poder de retenção e não dizer o que se espera dele – mas antes está do lado do beneficiário para quem a palavra foi dirigida. Para considerar uma descrição conveniente das relações de poder reveladas pelo uso socializado da palavra, é preciso, então, considerar não somente

¹ Os diúla de Kong, que são um dos componentes da vasta zona mandinga à qual eles se ligam linguística e culturalmente, estão situados ao norte da Costa do Marfim. Kong é a antiga capital do reino diúla, que foi fundada no século XVIII por Sékou Watara.

o produtor, mas também o destinatário dos discursos, em um sistema de trocas.

Por outro lado, esta mesma etiqueta da palavra mantém igualmente ligações com o conjunto do sistema de relações de força tais como são definidas na sociedade por uma situação socioeconômica, política, e mais amplamente costumeira. De fato, é raro que o poder de enunciar certos tipos de discurso ou o privilégio de ser o destinatário de outros sejam totalmente independentes das relações de poder que existem em outras ordens.

Assim, o direito específico que possuem certos grupos de produzir ou consumir a palavra em tal ou qual circunstância pode funcionar simplesmente como o índice de um poder social prévio. O exercício da palavra se limita então a manifestar sinais distintivos de poder, como podem fazer também a indumentária ou o adereço em numerosas sociedades: a ascensão a um *status* social dado teria por consequência a ascensão à produção ou à audição de tipos de palavra bem determinados, marcando de alguma forma um atributo suplementar do poder recentemente adquirido.

Mas os privilégios ligados ao exercício da palavra não funcionam apenas como simples marca de distinção. Considerada do ponto de vista notadamente da produção, a palavra tem geralmente uma função performática que corresponde à expressão de um poder social efetivo: palavra do chefe que legisla ou executa os julgamentos, palavra do sacerdote ou do mago que abençoa, amaldiçoa, ou até mesmo cura ou mata, etc.

Além disso, sabe-se que a palavra representa uma força ideológica considerável que faz com que, na maior parte das sociedades, lute-se por conquistar ou conservar seu monopólio. Aquele que tem apenas o direito de falar a outros que só podem escutar possui o meio de influenciá-los consideravelmente até convencê-los de seu ponto de vista, quer se trate da manutenção ou da subversão da ordem dos valores vigentes.

Estas poucas considerações preliminares mostram bem que a relação entre palavra e poder em uma sociedade pode e deve ser considerada em diferentes níveis que formam entre si um sistema relativamente complexo. Levando em conta distinções que acabamos de estabelecer,

vamos agora realizar uma descrição sumária da situação concernente às ligações da palavra e do poder entre os diúla de Kong. O exemplo oferecido por este caso particular poderá proporcionar uma reflexão mais geral sobre o papel da palavra na regulação das relações de força no seio de uma sociedade.

A palavra, marca distintiva do poder

Com certeza, em Kong como em outros lugares, o protocolo que rege o bom uso da palavra funciona primeiro como um índice de poder social: a distribuição dos papéis no que diz respeito à palavra é função diretamente ligada ao lugar assinalado na sociedade e ao poder que dele decorre. O sistema funciona segundo uma regra de base simples que se pode enunciar assim:

Em uma relação de tipo desigual em que a representação ideológica diúla reconhece tradicionalmente um superior e um inferior (qualquer que seja a ordem social na qual se exprime esta desigualdade), o superior em matéria de produção e de destinação da palavra tem "poderes", e o inferior "deveres".

Isto significa que, em uma situação de comunicação em que se encontram implicados parceiros deste tipo, o inferior tem que abrir a relação produzindo, primeiro, em direção a seu interlocutor, um discurso que exprime o respeito que ele lhe deve e que demonstra que ele situa bem essa relação de desigualdade na qual ele reconhece o outro como superior.

Do ponto de vista do discurso institucional, é o código das saudações que vai desempenhar esse papel. O parceiro menor deve tomar a iniciativa de saudar e, nas opções oferecidas pelo ritual das saudações, deve escolher em relação a seu interlocutor um termo de tratamento respeitoso que marcará a superioridade deste: *cékɔrɔba* (literalmente: 'grande homem de idade') ou *mùsɔkɔrɔba* se se trata de uma mulher.

Se os parceiros mantêm uma relação de intimidade maior, o termo poderá ser *bàba* ou *bèma*, tratamento respeitoso que se utiliza respectivamente quando se fala a um homem da geração de seu pai ou de seu avô, ou ainda *ná* ('mãe') que se pode empregar para as mulheres de uma

idade aproximadamente igual ou superior a da mãe. O mais comum poderá ser simplesmente *kàrɔ* ('mais velho'), às vezes com a precisão do sexo do interlocutor: *kàrɔcɛ*, *kàrɔmuso* ('irmão mais velho', 'irmã mais velha'), termos que se podem aplicar aos mais velhos que se conhece com muita intimidade, para além da estrita relação familiar. A esses diferentes tratamentos possíveis, o parceiro maior responderá em princípio *dógo* ('menino') ou *dógoce*, *dógomuso* ('irmãozinho', 'irmãzinha'), marcando com isso que ele aceita a hierarquia estabelecida pela abertura de seu interlocutor.

A importância desses termos de tratamento para situar uma hierarquia de poder entre os parceiros da comunicação é sublinhada na tradição diúla por um conto bem conhecido² aqui resumido:

Um rei tinha uma roça ao redor da qual tinha se instalado uma enorme lagarta (personagem masculino do conto). Os três filhos do rei tinham ficado na roça para tomar conta das plantações. O primeiro se aproximou e saudou a Lagarta nesses termos: "Pai, saúde e coragem" (*bàba, í ní cê*)!³ O outro respondeu. O segundo filho disse: "Avô, saúde e coragem" (*béma, í ní ce*)!⁴ A Lagarta respondeu a saudação. Então o terceiro, atrevido (*dén gbèlè*), chegou e disse: "Saúde e coragem!" A Lagarta o engoliu. Então, todas as tentativas do rei para recuperar seu filho foram infrutíferas.

Esta história enfatiza bem a necessidade de situar de imediato uma hierarquia no âmbito da comunicação verbal, que definirá os poderes e os deveres de cada um. Aquele que negligencia esta exigência é eliminado socialmente.

Mas os deveres do parceiro menor, em matéria de produção da palavra, não se limitam à abertura da saudação nem à escolha do termo de tratamento para marcar a autoridade de seu interlocutor sobre ele. Entre os diúla de Kong, como em boa parte das sociedades africanas, o ritual das saudações pode ser mais ou menos desenvolvido segundo o

caráter mais ou menos cerimonioso que se queira atribuir a elas. Os parceiros podem assim utilizar várias perguntas de cortesia, com as quais procuram saber sobre a saúde do interlocutor, a paz e a alegria que o habitam, a ele e a todos os seus familiares, que eles podem enumerar no detalhe. É ainda dever daquele que é considerado como inferior na relação de comunicação desenvolver mais ou menos este ritual, segundo o grau de cerimônia que escolhe atribuir a seu superior e que deve precisamente marcar a extensão de seu respeito e de sua submissão à autoridade dele. O superior se contentará em reagir a estas perguntas com uma breve resposta ("tudo bem", "em paz"), e eventualmente poderá, se desejar, devolver as perguntas imediatamente ("E você?"), mas isto não é de forma alguma uma obrigação.

Uma vez cumprido esse dever de respeito por um ato de palavra apropriado para com aquele que ele julga ser seu superior, o parceiro menor não tem mais, em princípio, direito à palavra, exceto na medida em que seu interlocutor queira lhe dar. Se ele veio formular um pedido ou trazer uma notícia, ele deverá esperar que o interogue para dar a conhecer o objetivo de sua visita. Em todos os casos, num grupo no qual se encontram pessoas em que as situações respectivas são definidas entre elas por uma relação de hierarquia, somente os poderosos terão o poder de falar, os outros estando mantidos em uma extrema reserva, salvo quando eles são expressamente solicitados pelos primeiros para dar uma informação ou um aviso. Isso será ainda mais verdadeiro se a situação for oficial ou institucional. Se chega um hóspede, caberá àquele que tem maior autoridade no grupo acolhê-lo. Da mesma forma, se há uma declaração oficial a fazer, será a mesma coisa.

A este propósito, tivemos a oportunidade, há dez anos, de assistir em Kong a uma mesa-redonda que reuniu universitários e tradicionalistas, sobre as origens do povoamento diúla na região. Esta reunião foi o momento de revelar de maneira evidente este aspecto do poder de falar. Todos os habitantes de Kong, sem distinção, eram convidados para as assembleias. Mas somente tiveram direito à palavra, para dar sua versão, os poderosos pertencentes às famílias que detinham o poder político tradicional ou o poder religioso. Outros membros da comunidade podiam

² O texto integral de muitas versões deste conto pode ser encontrado em nossa obra *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, v. 3, p. 668; v. 1, p. 702-705.

³ *í ní ce*, expressão que serve hoje frequentemente para agradecer em diúla, é também uma forma de saudação um pouco arcaica usada quando se encontra alguém em seu local de trabalho.

⁴ Há uma progressão no respeito hierárquico; *béma* reforça ainda mais a autoridade que se atribui ao interlocutor.

eventualmente, privada e secretamente, manifestar relutância a respeito das versões apresentadas, mas não podiam de forma alguma se permitir intervir publicamente para manifestá-la.

Em outro exemplo, a etiqueta diúla estabelece ainda que, se o superior tem recriminações a formular em relação a seu interlocutor hierarquicamente inferior (o inverso não é institucionalmente admissível segundo o protocolo tradicional), este não pode replicar. Quando muito poderá se justificar se ele for convidado a dar explicações.

É tempo agora de examinar os critérios segundo os quais em Kong se determina esta hierarquia da autoridade e de ver qual é a natureza social dos parceiros que são susceptíveis de serem questionados nesse tipo de relação. Os critérios, que são de várias ordens, são os mesmos que aqueles que se encontram na maior parte das sociedades. A própria natureza das formas de tratamento que acabamos de citar a propósito do protocolo de saudação nos revela que há primeiramente a idade, pois o respeito e a submissão à autoridade parece se marcar pelo reconhecimento da experiência do mais velho. O mais velho tem sempre em princípio autoridade sobre o mais novo.

Mas há também o critério do sexo em uma sociedade em que o poder doméstico, assim como o político e o religioso, permanece essencialmente masculino. Na comunicação entre os sexos – ao menos na sua composição institucional – é portanto o homem que tem primeiro o poder de tomar a palavra, a mulher não estando em princípio autorizada a fazê-lo a não ser depois dele e com sua permissão. Por outro lado, é o homem que é o beneficiário dos discursos de respeito que a mulher deve a ele segundo o código de cortesia oficial.

O poder, desta vez notadamente em sua dimensão política, é ainda determinado pelo pertencimento a um ou a outro dos dois grandes grupos sociais que dividem a sociedade de Kong em espécies de castas, a dos *hórɔn* (os 'cidadãos', 'homens livres') e a dos *wóloso* (os 'cativos domésticos'). Hoje, na Costa do Marfim independente e moderna, esta distinção não é mais uma realidade institucional, mas ela ainda é muito viva na cultura tradicional. E todos os habitantes de Kong sabem dizer hoje se eles são de origem *hórɔn* ou *wóloso*, e aliás, cada grupo continua

a assegurar funções culturais específicas. Com certeza, neste caso, é o *hórɔn* que é definido como o superior e que goza como tal de todos os privilégios ligados ao exercício da palavra como marca de sua autoridade.

No próprio interior do grupo dos *hórɔn*, existe ainda uma hierarquia possível, certas famílias tendo mais poder que outras. Este poder pode se exercer na ordem política. Assim, em Kong, em cada bairro, há uma família que detém a autoridade relativa aos assuntos desse bairro. Da mesma forma, no nível da aglomeração e região inteira, há uma família, a dos Watara, descendente dos antigos reis, que detém, em seus três ramos, a totalidade da força da tradição. O poder pode também se exercer na ordem religiosa. A religião oficial dos diúla de Kong é o islamismo e certas famílias – como os Baro e os Saganogo – detêm o essencial da autoridade nessa matéria. No interior dessas famílias, certos indivíduos, por suas funções políticas ('chefe de bairro' – *kàbilatigi* –, 'chefe de vila' – *dùgutigi* –, 'chefe de região' – *jàmanatigi*) ou religiosas (mestres corânicos), concentram em sua pessoa os atributos desse poder.

Em relação a essas famílias ou esses indivíduos, vão novamente se definir posições hierárquicas a propósito das quais se aplicará ainda o esquema de comunicação que descrevemos, em que o poder e o dever no que diz respeito à palavra refletem, como uma maneira de marca distintiva, os poderes e os deveres sociais existentes por outro lado entre estes mesmos parceiros.

A multiplicidade desses critérios permite que um mesmo indivíduo possa ser ora parceiro maior, ora parceiro menor em uma situação de comunicação, segundo precisamente a natureza do critério em função do qual ele vai se situar em relação a seu interlocutor. Mas, com certeza, estes critérios podem se combinar entre si e se coloca então o problema de sua hierarquia. Se por exemplo um jovem homem *hórɔn* de linhagem watara conversa com uma velha mulher *wóloso*, como vai se definir sua autoridade respectiva ao exercício da palavra? Em função da idade que dará a vantagem à mulher, ou em função do sexo ou da casta ou da família, critérios que darão a superioridade ao homem?

A prática social oferece sobre este ponto uma resposta muito clara. Como já sugeria o emprego das formas de tratamento que evocamos, o

critério que comanda todos os outros é o da idade. Nesse exemplo teórico que acabamos de considerar, é então em princípio o jovem homem que será considerado como submisso à autoridade da mulher. E é ele, por consequência, que sustentará os deveres da comunicação (dever de saudação, seguido de dever de reserva), enquanto ela usufruirá do poder de receber as marcas de respeito que lhe serão testemunhadas e de dirigir a conversação.

Na hierarquia dos critérios, imediatamente após a idade vem o sexo. Com a mesma idade, quaisquer que sejam sua linhagem ou sua casta, um homem, em matéria de palavra, tem em princípio autoridade sobre uma mulher. Essa deve por sua vez se subordinar a seu poder verbal e só falar depois dele e com seu consentimento. Esta é a teoria. É certo que, de fato, numerosos casos particulares vêm muito frequentemente contrariar a regra geral. Muitas mulheres puderam adquirir na comunidade um prestígio e uma autoridade que fazem com que elas tenham naturalmente conquistado um poder de palavra mais importante que aquele que seu sexo normalmente lhes dá. O princípio é sobretudo restrito a respeito das relações entre marido e mulher, mas nesse caso o critério da idade é por assim dizer sempre combinado com o do sexo, pois a norma é que o marido seja mais velho que sua esposa. É isso que revelam aliás as formas de tratamento convencionais que são habitualmente utilizadas entre cônjuges: a mulher chama sempre seu marido de *kàrɔ* ('mais velho'), enquanto que este chama sua esposa *dàgo*, termo que se aplica aos mais jovens.

É então só no interior de uma mesma geração e de um mesmo grupo sexual que os outros critérios relativos à casta, à família, ou a uma função de prestígio poderão funcionar, cada conjunto se encaixando no precedente mais amplo. Na lógica cultural diúla, com efeito é preciso sempre que haja, numa situação de comunicação, um parceiro maior e um parceiro menor que possam assim definir seu poder e seu dever no exercício da palavra. Não se concebe nesse domínio relação perfeitamente igualitária.

Deste ponto de vista, a idade oferece um traço discriminatório cômodo, pois, mesmo que haja igualdade quanto a todos os outros traços

(identidade de sexo, de casta, famílias de prestígio equivalente), há sempre um mais velho e um mais novo, mesmo que a diferença seja muito tênue. E na ausência de outras possibilidades, os diúla a levam em conta. Se, como dizemos, o critério de idade rege todos os outros, convém especificar todavia que isto é sobretudo verdadeiro de uma geração a outra. No seio de uma mesma geração, o critério da idade só interfere na ausência de outros traços distintivos. Se pelo contrário há uma diferença de sexo, de casta ou de prestígio entre interlocutores de uma idade aproximadamente equivalente, são esses outros critérios que serão pertinentes para determinar a hierarquia entre eles, e não mais uma diferença de idade pouco perceptível.

É necessário precisar que, em muitos casos, os fatores que dão poder social na ordem política ou religiosa funcionam como uma espécie de compensação à ausência da maturidade garantida pela idade. Assim, o pertencimento a uma família poderosa ou o exercício de uma função de autoridade, como aquela do chefe de bairro, do mestre corânico, é um traço que funciona como se adquirisse de alguma forma uma bonificação na ordem da idade. Ele não poderá reverter as relações de autoridade de uma geração a outra, mas pode modificá-las numa mesma geração.

Um notável poderá assim, pelo fato mesmo de ser notável, ser chamado *kàrɔ* por um membro de sua geração, mesmo se este último for mais velho que ele alguns anos. Assim, aquele que trata seu mais novo como um mais velho, marca com isso que o prestígio adquirido por esse último pelo fato de sua hereditariedade ou de sua função reverteu a hierarquia normal instaurada pela diferença de idade. A designação *kàrɔ* sinaliza a seu destinatário que na relação de comunicação que está se instaurando o interlocutor entrega-lhe o poder da palavra. De fato, o problema posto pelo conflito entre o poder conferido pelas funções de autoridade no domínio político-religioso e o poder conferido pela idade pouco se coloca. Com efeito, a maior parte das funções importantes nesse domínio (chefe de vila, chefe de região, chefe corânico) são confiadas a homens que já pertencem a uma geração muito avançada. Eles acumulam então, geralmente, os atributos da autoridade.

Os poderes ligados ao exercício da palavra vistos como uma consequência e um índice de poder social se manifestam por outro lado não somente na comunicação cotidiana, mas também nos discursos ritualizados da tradição oral. Aliás, isto é sobretudo verdadeiro para o poder, de ordem mais moral que político, que é conferido pela idade e/ou pelo sexo. Assim, muitos gêneros literários, como as narrativas histórico-lendárias *kó kòrò*, as narrativas etiológicas (*ngálen kúma*) só são ditas em princípio por homens de idade madura (critérios de idade e de sexo). Existem mesmo interdições relativas a sua produção por outros intérpretes. Da mesma forma, certos cantos ligados ao culto das máscaras não podem ser cantados por crianças ou mulheres (sob pena de morte), e existe, mesmo entre os homens, toda uma hierarquia dos intérpretes em função de seu grau de iniciação, ele mesmo determinado pela sua idade.

Um caso particularmente interessante é representado pelo protocolo que se liga à prática dos provérbios (*lámara*). Todo mundo pode produzi-los, mas numa situação em que esses enunciados sentenciosos tenham um valor de uso preciso, só um mais velho pode tomar a iniciativa de enunciar um provérbio ao seu mais novo e não o inverso. Aliás, na ocasião de um conflito ou de uma querela, aplica-se um provérbio, o mais novo não poderá replicar com um outro provérbio. É necessário ainda precisar que todos os gêneros que acabamos de citar estão entre os mais valorizados na hierarquia cultural diúla.

Exatamente como para a comunicação cotidiana, a prática da literatura oral é um revelador dos poderes sociais que os indivíduos têm não somente pela etiqueta que rege a produção, mas também pela etiqueta que rege a destinação. O poder de certos grupos é precisamente assinalado pelo privilégio que eles têm de ser os destinatários de discursos honoríficos que lhes são dirigidos por outros grupos subordinados a eles. Assim a família dirigente dos Watara recebe ritualmente em diferentes ocasiões uma série de discursos de louvor que são produzidos em sua homenagem por membros de famílias de *wóloso* que estão ligados a ela.

Em todos os casos que acabamos de evocar, o poder de produzir discurso ou de ser beneficiário dele aparece como uma marca distintiva entre outras do poder social que possui cada membro da comunidade em

função dos critérios que citamos. A esse propósito, é interessante retomar a supremacia do critério da idade. Atribuindo-lhe a superioridade hierárquica sobre todos os outros, a cultura diúla introduz um princípio igualitário que compensa em alguma medida a desigualdade fundamental das relações sociais. É o único de todos os outros critérios de fato que representa uma garantia de oferecer um dia, a cada um, um mínimo de autoridade, mesmo que ele tenha sido desfavorecido em relação à atribuição dos poderes sociais por seu sexo e sua casta: a mulher *wóloso*, quando ela for velha, terá autoridade em matéria de palavra sobre os homens jovens, mesmo que eles sejam de uma família de chefe.

Mas, como observamos em nossa introdução, o exercício da palavra produzida e consumida não se limita sempre a ser um índice do poder social. Em muitos casos, ele representa em si mesmo um poder que atribui benefícios sociais de diferentes ordens. A palavra não é mais somente um atributo do poder que o assinala como tal, ela é um domínio entre outros no qual se exerce efetivamente esse poder.

A palavra eficaz

Veículo do exercício do poder, ela tem valor de execução. Veremos os três arquétipos da manifestação desse poder na ordem moral, política e sagrada.

A palavra do pai

É a palavra do chefe de família que tem em princípio autoridade sobre as mulheres assim como sobre as crianças. O que ele diz, no âmbito da gestão doméstica, deverá em princípio ser executado. Certamente, no que concerne aos discursos endereçados aos filhos, a autoridade do pai se acrescenta à da mãe (e de suas coesposas), mesmo que a segunda esteja subordinada à primeira.

A palavra dos pais direcionada aos filhos não é eficaz somente porque eles dão ordens que devem ser obedecidas. Ela é também às vezes diretamente performativa: o discurso produz a própria realidade que ele enuncia. É o caso, dentre outros, das bênçãos dos pais que representam um papel muito importante na cultura diúla. Em diferentes etapas de sua

vida, as crianças têm a necessidade da bênção ritual dos mais velhos de sua família, percebida como uma condição indispensável a seu êxito. Se ela falta, ou pior ainda se a bênção é substituída pela maldição, é a certeza de fracasso. A criança diúla que fosse amaldiçoada consideraria sua vida perdida. A ameaça dos mais velhos de enviar sua maldição sobre sua descendência pode então funcionar como um meio de chantagem eficaz. Ao contrário, a palavra dos mais jovens em relação aos mais velhos não tem nenhuma eficácia em si mesma e eles não saberiam agir por seu discurso sobre o destino desses últimos, não tendo nem poder de abençoá-los nem de amaldiçoá-los.

A palavra do chefe

A palavra do chefe representa o poder por excelência. Ela também pode ser performativa na medida em que o que ele enuncia institucionalmente tem força de lei. Essa força contida na própria palavra do chefe é representada pela sobrevivência de uma prática relativa à comunicação com o chefe supremo dos diúla de Kong, o *jàmanatigi* (traduzido hoje como 'chefe de região') descendente da dinastia de Sékou Watara.

Quando se entra em comunicação oficial com o *jàmanatigi* o uso pede que o intercâmbio passe pela intermediação de uma terceira pessoa. É a ela que se dirigem os respeitos que são devidos ao chefe e é ela que os repete a esse último. Por sua vez, o chefe não se dirige diretamente a seu interlocutor. Ele diz suas réplicas em voz relativamente baixa ao mediador que as repete em seguida inteligivelmente a seu destinatário. Da mesma forma, quando o *jàmanatigi* tem uma intervenção pública e oficial a fazer, ele é acompanhado de um porta-voz especializado nessa função (trata-se de um *wóloso* ligado à família Watara). É primeiro a ele que o *jàmanatigi* comunica em uma voz uniforme e comedida os termos de seu discurso, fragmento por fragmento, que o outro proclama, de acordo, logo em seguida para a assembleia.

A interpretação dada a este costume é que precisamente a palavra do chefe, notadamente em sua função performativa, é poderosa demais para que possa ser transmitida diretamente. A mediação tem por função diminuir a força da palavra para torná-la consumível. É também por esse

motivo que o *jàmanatigi*, pelo menos no exercício de suas funções, fale sem elevar a voz. De uma maneira geral os diúla associam sempre o poder da palavra a um certo modo de enunciação: aquele que tem uma palavra poderosa fala pouco, de uma maneira muito concisa e em voz baixa.

Podemos dizer que este é o signo convencional da autoridade, mas estas características não deixam de ter valor simbólico. De certa forma, é um pouco como se, para o poderoso, a parcimônia em matéria de palavra fosse a garantia da concentração de força que ela contém. Esta força, convém não diluí-la em uma tagarelice excessiva. As crianças ou as mulheres, que têm a palavra pouco eficaz, é que são tagarelas e que gritam. Ou ainda os *wóloso*. Quando se fica algum tempo entre os diúla reconhece-se facilmente a situação social do interlocutor por sua maneira de falar: um notável poderoso falará com uma grande economia de palavras, de gestos e de voz. O *wóloso*, ao contrário, será muito prolixo e falará com voz forte e gesticulando.

A palavra do mago

A título de nosso terceiro arquétipo, designamos como "palavra do mago" aquela que é produzida por todos aqueles que detêm poder sagrado: quer se trate dos clérigos do islã, dos sacerdotes animistas (o islamismo, em Kong, não eliminou totalmente o animismo), dos proprietários de máscaras. Todos esses personagens são poderosos e suas práticas particularmente eficazes porque elas podem lançar felicidade ou infelicidade sobre aqueles a quem são destinadas. São até mesmo consultados para isso. Nessas práticas, sabe-se o quão essencial é o papel da palavra: preces, encantamentos, fórmulas mágicas, bênçãos e maldições. Procura-se sua virtude positiva e teme-se seu poder negativo.

No que diz respeito às máscaras, o poder da palavra ligado a seu culto passa pela aprendizagem de uma língua secreta em cada etapa de uma iniciação. No âmbito desse ritual, são produzidos certos cantos nos quais a força da palavra é tal que são considerados capazes de provocar a morte dos não iniciados, não somente se estes vierem a produzi-los, mas

até mesmo simplesmente por ouvi-los. É por isso que os não iniciados devem ter o cuidado de se retirar por ocasião de tais manifestações.

A propósito desta palavra sagrada, notemos enfim que ela está frequentemente ligada a um poder econômico na medida em que aqueles que têm seu monopólio são consultados e essas consultas geram um pagamento que está longe de ser desprezível. Da mesma forma, deve-se pagar os proprietários das máscaras, a cada etapa da iniciação.

Esses diferentes exemplos mostram o quanto a palavra é um veículo privilegiado para o exercício de poder dos poderosos. É claro que, se o poder se manifesta também por outros atos, o canal da comunicação verbal permanece sendo um de seus suportes privilegiados. Mas há ainda uma outra forma de poder, bem conhecida das nossas sociedades ocidentais, à qual o exercício da palavra pode estar ligado: a ideologia. Examinamos como isso acontece entre os diúla de Kong.

A palavra, vetor de ideologia

O fato de que, como vimos, alguns tenham o poder de falar enquanto outros não tenham direito à palavra em sua presença (ou pelo menos somente sob controle) pode dar aos primeiros um enorme privilégio no plano ideológico. Eles podem desenvolver seu ponto de vista sem risco de contestação excessiva, e assim impor todo um sistema de valores. Mas o que é particularmente notável em Kong é que precisamente aqueles que têm a supremacia em matéria de produção de discurso, os chefes políticos e religiosos, e mais amplamente os *hórɔn*, as pessoas do sexo masculino, os velhos não abusam disso para justificar sua autoridade de um ponto de vista ideológico.

Em uma sociedade em que o poder tradicional é autocrático e hereditário, com uma base vagamente teocrática (os mitos de origem do reino de Kong apresentam todos os chefes fundadores como eleitos por Deus e sua vitória sobre os autóctones como aquela do islã sobre o animismo), o chefe não precisa produzir constantemente justificativas ideológicas de sua autoridade. Seu poder não é percebido como um acidente histórico, de ordem cultural, mas como provindo da ordem natural do mundo. Da mesma forma o poder gerontocrático e falocrático.

Entretanto, para que tal representação do poder possa perdurar, é necessário que ela seja mantida. Nesse caso, são os discursos do patrimônio da tradição oral que desempenham este papel de suporte ideológico. De fato, não é por acaso que os homens mais velhos, entre os quais se encontram os notáveis de todas as ordens, tenham precisamente, de todos os gêneros da literatura oral, o monopólio (garantido por interdições) das narrativas históricas e das narrativas ideológicas. E são estes discursos que justificam como uma ordem natural, a única possível, a hierarquia dos poderes em Kong, dando-lhe uma garantia transcendente. É preciso então que aqueles que detêm a quintessência do poder, os homens mais velhos de casta *hórɔn*, conservem absolutamente o controle dessas narrativas que fundam a legitimidade de sua autoridade. As classes de idade mais avançada conservam por outro lado um certo controle sobre a moral social detendo a superioridade sobre a enunciação dos provérbios.

Mas não se poderia dizer que em Kong os poderosos são aqueles que têm o domínio sobre todos os discursos do patrimônio da literatura oral. Exceto por esses três gêneros dos quais acabamos de falar (eles ainda não têm o monopólio absoluto dos provérbios, e é necessário precisar que a taxonomia diúla enumera por outro lado 47 "gêneros literários"), os notáveis participam muito pouco da produção dos discursos da tradição oral que no entanto são um veículo importante de valores ideológicos.

É que, entre os diúla, falar muito é antes um sinal de fraqueza. O poderoso tem certamente uma palavra forte, mas vimos que esta força vem também de sua raridade. Portanto, o poderoso não é tanto aquele que fala, ainda que ele tenha a prioridade de falar, mas sim aquele que é o beneficiário do discurso dos outros.

Ao contrário, e isso é um outro aspecto não negligenciável das relações entre palavra e poder, a literatura oral abre um grande espaço de compensação para classes dominadas (mulheres, crianças, *wóloso*) que ocupam majoritariamente esse terreno, assegurando três quartos da sua produção:

- Seja porque o folclore lhes oferece um simulacro de poder que é uma espécie de reflexo daquele que eles não têm na realidade social. Por exemplo: as mulheres, que têm uma participação

muito menor na liturgia da palavra no culto islâmico, têm um certo número de canções folclóricas que retomam na abertura versículos do corão;

- Seja porque o folclore lhes permite exercer contrapoderes. Assim, os *wóloso* frente aos *hórón* de um lado, as mulheres frente aos homens de outro, dispõem de canções que lhes permitem exercer alguma chantagem com respeito ao grupo dominante, o que permite atenuar um pouco a dominação a qual eles estão sujeitos.⁵

Espero que este estudo sucinto tenha nos levado a perceber, a partir do exemplo dos diúla, que o protocolo de circulação da palavra (quem diz o quê, a quem, como?) é um domínio que não se pode ignorar quando se estudam as relações de poder numa sociedade de tradição oral. Por um lado, esse protocolo mescla de modo privilegiado essas relações de poder na medida em que, por meio do ritual social da comunicação, ele serve para marcá-las. Por outro lado, ele é em si mesmo um dos vetores importantes do exercício do poder cuja realidade efetiva passa frequentemente pelo canal verbal. No caso do poderoso, o uso da palavra é decerto apenas um dos modos de expressão possíveis de seu poder; mas no caso daquele que é socialmente dominado, a palavra, notadamente no âmbito de seu uso folclórico autenticado por uma tradição, é às vezes o único recurso que lhe permite exercer contrapoderes. Esta prática socializada da palavra deve então ser levada em conta, não somente porque ela é um lugar de manifestação de poder, mas também porque ela representa um papel insubstituível de regulador no equilíbrio dos poderes sociais.

Traduzido de: DERIVE, J. Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong. *Journal des Africanistes*, Paris, v. 57, n. 1-2, p. 19-30, 1987.

Referência

DERIVE, J. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire)*. 3 v. 1986. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1986.

⁵ Não desenvolveremos aqui este aspecto relativo ao papel da literatura oral no equilíbrio dos poderes sociais, na medida em que já o analisamos longamente no volume 1 da tese *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*.

O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria "literária" entre os diúla de Kong (Costa do Marfim)

Tradução de Raquel Chaves

Há muito tempo que a extrema riqueza do folclore verbal das sociedades orais africanas começou a ser percebida. Mas se havia interesse pelas produções desse folclore, permanecia implícito que as culturas estudadas não tinham como sustentar um discurso crítico sobre si mesmas. Pensadas como essencialmente populares, diferentemente das culturas da escrita que tinham engendrado escolas eruditas, as culturas orais quase não precisavam produzir teoria sobre sua prática. A metalinguagem crítica permanecia privilégio do observador exterior.

Entre contribuições numerosas e essenciais de Geneviève Calame-Griaule aos estudos africanos, uma das primeiras, mas não das menores, terá sido pôr em evidência o fato de que as culturas orais podiam também ter um ponto de vista teórico sobre o exercício da palavra. Ela soube destacar a inteligência profunda dessas culturas, perceptível na coerência de seu sistema de representação, e mostrar que o pesquisador não poderia ignorá-la, se ele quisesse mesmo compreender esse sistema. Esse ponto de vista autóctone pode ser largamente explícito, como entre os dogon, ou às vezes mais implícito, decorrendo simplesmente de uma taxonomia da palavra ou dos "gêneros" folclóricos. Esta taxonomia leva com efeito a classificações reveladoras de uma teoria ao menos subjacente à prática discursiva.

Gostaríamos de trilhar hoje um dos caminhos abertos por Geneviève Calame-Griaule, para a ela render uma humilde homenagem. Nosso propósito não será elaborar uma teoria geral da palavra em diúla de Kong.¹ Interessaremos mais modestamente apenas pelo discurso "folclórico", aquele que se denomina habitualmente "literatura oral". Trata-se, pois, unicamente do segmento da palavra que está resguardado em um patrimônio, sob forma de tramas mnemônicas e de modelos canônicos, e que se produz em enunciados institucionais reconhecidos e nomeados na língua diúla. Gostaríamos de mostrar que o modo como a sociedade concebe e organiza esse domínio é revelador de uma teoria literária, em amplo sentido, e mesmo, por que não, de uma "arte poética".

Inicialmente observaremos que os diúla dispõem de um termo genérico para designar o conjunto disso que se considera geralmente como próprio da literatura oral: trata-se de *kúma kórw*² que se pode traduzir por 'palavra antiga' ou 'discurso antigo'. Seu sentido já indica que se trata de um conceito muito próximo daquele de "tradição oral" frequentemente utilizado entre nós, sendo a única diferença nesse caso a inversão da relação determinado/determinante. Mas a expressão tradição oral é aplicada sobretudo aos textos históricos, enquanto *kúma kórw* designa o conjunto do folclore verbal. Tal denominação é reveladora de toda uma concepção cultural. Ela implica com efeito que a literatura oral não pode existir sem esse laço necessário com o passado, e que o que a define como tal é precisamente sua inscrição em uma tradição.

No debate universal entre Antigos e Modernos, os diúla se posicionam indubitavelmente do lado dos Antigos. O modo como eles designam sua cultura verbal sugere que não há por princípio lugar para a inovação: a invenção de formas inéditas, a criação de gêneros desconhecidos não estão previstas no programa, e não poderiam, pois, ser encorajadas. O homem de palavras, diferentemente talvez do homem de letras, ao menos aquele de hoje, não é percebido como um inventor, nem como um homem de transgressão.

¹ Os diúla de Kong estão situados ao norte da Costa do Marfim, na província de Ferkéssédougou. A população diúla nessa região de Kong representa cerca de seis mil habitantes, e o centro urbano propriamente dito compreende 2.500 destes.

² A transcrição dos termos diúla segue as convenções adotadas para as línguas da Costa do Marfim. Cf. ORTHOGRAPHE pratique des langues de Côte d'Ivoire.

Isso quer dizer que na literatura oral diúla não há criação possível? Certamente não. A observação dos fatos prova aliás o contrário e mostra que, como em todo lugar, as obras se atualizam em função da evolução do contexto sociocultural. Certos repertórios, notadamente os cantos de mulheres, chegam a ser sempre abertos à aparição de peças novas. Mas a expressão *kúma kórw* deixa entender que essa evolução das obras e dos repertórios não é pensada como um ideal canônico, e que ela só pode se conceber de todo modo como um prolongamento do que a precede. Evolução literária, certamente, já que é um mal inevitável, mas não "revolução literária". A novidade não poderia ser ruptura, e para poder ser reconhecida por um consenso comunitário como palavra institucional (isto é, inscrita em um gênero), ela deverá trazer a marca dessa tradição que fará dela, apesar de tudo, uma "palavra antiga".

Convém notar agora que, entre os diúla, o que não é considerado como próprio do conjunto dos *kúma kórw* é chamado *kúma gbé*. Essa expressão, que significa 'palavra clara', tem o mesmo sentido em diúla e em português: a palavra clara é a palavra imediatamente compreensível por todos, aquela cuja significação nada encobre. É, então, também sobre um eixo semântico (e não unicamente sobre o eixo temporal, como poderia deixar crer a designação *kúma kórw*) que se dá a oposição entre a palavra "literária" e a palavra própria do quotidiano. Essa última não é somente percebida como "contemporânea" ao ato da enunciação, ela é também definida como "clara", o que sugere em contraposição que a outra, a palavra da tradição, não o seja, por princípio. Os *kúma kórw* não são, pois, unicamente pensados como discursos antigos (*kórw*), mas também como discursos "não claros", isto é, que só revelam seus sentidos àqueles que possuem um outro código além do linguístico.

Esse novo valor semântico, que vem enriquecer a primeira das duas expressões na oposição *kúma kórw/kúma gbé*, é confirmado pela prática dos diúla. Eles realçam com efeito o fato de que todo discurso que é qualificado como *kúma kórw* tem um sentido profundo que não pode ser compreendido por aquele que não foi iniciado em um certo número de códigos culturais. É preciso, então, ensinar ao novato, desde que ele preencha as condições sociológicas exigidas para ascender a essa parte do saber, esse

sentido profundo, escondido, do discurso "literário" que as pessoas de Kong chamam de *kóro*, o que quer dizer literalmente 'o fundamento'. E de fato não é raro que as autoridades nessa matéria tenham que transmitir, de cor, aos menos avisados o *kóro* de seu discurso.

Vê-se, então, que essas palavras de tradição (*kúma kóro*) são também, se bem que o uso terminológico não as designa como tais, *kóro kuma*, o que quer dizer palavras 'com fundamento', cuja significação deve ser objeto de uma interpretação secundária, além da simples decodificação linguística. Talvez aliás esse duplo sentido seja sugerido no próprio significado da expressão, por uma espécie de jogo de palavras mais ou menos consciente entre o adjetivo *kóro* ('velho') e o substantivo *kóro* ('fundo', 'sentido'). Com efeito, mesmo que os dois termos não tenham que ser considerados como verdadeiros homônimos (já que eles não seriam pronunciados no mesmo tom), existe entre eles uma importante homofonia. É possível que esta tenha favorecido uma certa aproximação semântica susceptível de ter contribuído com a polissemia da expressão. Por que é assim considerado que a palavra de tradição não pode por princípio ser entendida de imediato? Qual é essa ciência suplementar que é preciso possuir para compreendê-la? A resposta se situa em dois níveis.

Primeiramente os *kúma kóro*, como palavras da tradição, frequentemente se referem de um lado à história, de outro às práticas rituais da sociedade. E essas referências se fazem na maior parte do tempo de maneira alusiva. Para ser capaz de compreender o objeto mesmo do discurso, não é suficiente falar correntemente o diúla, é preciso também ser homem de cultura. Como ter uma ideia da pertinência de certa divisa genealógica que evoca, sem o nomear, um ancestral prestigioso por suas façanhas, se não se sabe nada de sua história? Como compreender o sentido de um canto de máscara se não se foi iniciado em seu ritual?

Em segundo lugar, o que distingue os *kúma kóro* da "palavra clara", utilizada na comunicação corrente, é seu modo de expressão específico. Com efeito, esses enunciados são sempre objeto de uma formalização particular. Trata-se aí de uma necessidade vital para uma cultura oral. Como precisamente observa Walter Ong, nesse tipo de sociedade não

poderia haver tradição sem "poética". Em função da lei que ele enuncia para as sociedades da oralidade, "sabemos o que podemos recordar",³ todo discurso preservado pela cultura deve assumir uma forma que o torne memorizável. São utilizados para isso um certo número de procedimentos bem conhecidos: repetições, antíteses, paralelismos, ou quiasmas diversos, aliterações, assonâncias, marcas rítmicas e prosódicas...

Mas o que opõe sobretudo os *kúma kóro* aos *kúma gbé* é o recurso sistemático à figuração do sentido, que faz deles enunciados eminentemente simbólicos. Além de seu significado imediato, eles guardam frequentemente um sentido que faz deles discursos de dupla significação, uma aparente, a outra real. Sua compreensão deve, então, passar por uma transferência semântica operada por um código cultural. No caso dos gêneros breves, de tipo formular (adivinhações, provérbios, divisas, cantos rituais...), essa transferência se faz no meio das figuras de retórica clássicas fundadas sobre um processo imagético: metáfora, metonímia, sinédoque, etc. Essa necessidade do recurso a uma expressão figurada para que um discurso ascenda ao status de *kúma kóro* é bastante perceptível quando se trata dos enunciados sentenciosos. Os diúla chamam *lámara* (digamos 'provérbios', por comodidade) apenas aqueles que são expressos sob uma forma figurada, os únicos enunciados sentenciosos que eles reconhecem como *kúma kóro*. As outras sentenças são excluídas do domínio "literário".

No caso dos gêneros narrativos mais longos, o processo imagético é menos perceptível na gramática da língua do que na gramática do discurso. Nas crônicas históricas, nas fábulas etiológicas, nos contos, é o conjunto da narrativa que constitui a imagem de outra coisa. Mas os diúla insistem muito sobre o fato de que, para esses textos também, há sempre alguma coisa a compreender além do acontecimento da narração. Passa-se de alguma forma da metáfora à parábola. Por consequência, todos os discursos reconhecidos como *kúma kóro* recorrem, de uma maneira ou de outra, a um processo de simbolização que os distingue da palavra clara. Sobredeterminado por um código imagético, seu sentido não é imediatamente acessível apenas por meio do código linguístico.

³ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 44.

Assim, a língua diúla, pela terminologia que ela emprega para definir as duas principais categorias do discurso que ela reconhece, revela ao mesmo tempo toda uma concepção teórica da literatura oral. Ela permite compreender que a literatura oral se caracteriza por duas condições necessárias e suficientes: a referência a uma tradição (ela é sempre *kúma kóró*) e a uma poética (ela não é nunca *kúma gbé*).

A expressão *kúma kóró* delimita, então, um campo específico da palavra que se compõe ela mesma de todo um conjunto de discursos distintos: crônicas históricas, divisas genealógicas, contos, narrativas etiológicas (que se distinguem dos contos – *ntàlen* – por um nome específico – *ngálen kúma* – e ao mesmo tempo por condições de enunciação diferentes), provérbios, adivinhações, fórmulas infantis, e sobretudo uma grandíssima variedade de cantos, cerimoniais ou rituais, ligados às grandes festas da cultura diúla. Esse conjunto é muito rico já que a taxonomia autóctone nos permite recensear não menos de 47 gêneros específicos, um bom número dos quais são reagrupados em classes. É assim que se distingue por exemplo toda uma série de cantos de máscaras (*dò d̀̀nkili*) ou de cantos de casamento (*kónyɔn d̀̀nkili*).

O estudo dessa taxonomia é igualmente interessante para uma melhor compreensão da teoria literária diúla. Com efeito, ele permite revelar os principais tipos de critérios em função dos quais a cultura oficial opera uma categorização dos diferentes gêneros de seu folclore verbal. Eles são essencialmente de três ordens:

Critérios estilísticos

Eles caracterizam o discurso do ponto de vista de algumas de suas propriedades formais. Convém precisar que, em uma situação de oralidade, o conceito de estilo não diz respeito unicamente às propriedades linguísticas do enunciado. Engloba também todos os fenômenos paralinguísticos que determinam o modo segundo o qual o enunciado é emitido: cantado, falado, declamado, acompanhado de música, de dança ou de qualquer gesto particular. Assim acontece com o termo *d̀̀nkili* ('canção'),⁴ aplicado

⁴ A etimologia nos permite ainda decompor esse nome em *d̀̀n* + *kili* ('chamado de dança'), pois entre os diúla não se concebe enunciação cantada sem que ela seja acompanhada de dança.

a um grande número de gêneros, pois entra na composição do nome de 39 deles. É ainda o caso de um gênero como o *bàra* (longo espetáculo apresentado por um artista especializado e composto por pot-pourri de outros gêneros), que tira seu nome do principal instrumento que o acompanha, o *yànbàra*. Do mesmo modo, o termo *cúku cúku* que designa cantos de guerra, não é nada além da onomatopeia do tambor que dá ritmo a esses cantos.

Critérios tópicos

Eles caracterizam o discurso do ponto de vista de alguns aspectos de seu conteúdo. Por exemplo, a expressão *kó kóró* (ao pé da letra: 'caso antigo'), que se aplica às crônicas históricas, sugere através de seu determinante a referência necessária ao passado implicada pelo gênero. Do mesmo modo, na denominação *lásiri d̀̀nkili* (cantos de divisas genealógicas em que se evocam ancestrais importantes), o termo *lásiri*, que significa 'linhagem', evoca a temática desse tipo de canto. O mesmo se dá com *ngálen kúma* (discurso sobre outrora) que designa as narrativas etiológicas. A palavra *ngálen* remete explicitamente ao motivo "original" do discurso.

Critérios contextuais

Eles caracterizam o discurso em relação a alguns aspectos de seu contexto de enunciação. Pode se tratar do nome do ritual ou da cerimônia à qual ele está associado: *dò d̀̀nkili* ('cantos de máscaras'), *kónyɔn d̀̀nkili* ('cantos de casamento'), *dénsagali d̀̀nkili* ('cantos de batismo'), etc.; ou ainda do tipo de atividade à qual ele se reporta: *sènèkè d̀̀nkili* ('cantos agrícolas'); ou mesmo do tipo de pessoas que o enunciam: *wóloso d̀̀nkili* ('cantos de escravos'), *d̀̀ndaga d̀̀nkili* ('cantos de caçadores').⁵

Certamente, todos esses critérios não intervêm necessariamente ao mesmo tempo para a especificação de todos os gêneros. As taxonomias populares não são classificações científicas. No entanto elas se combinam frequentemente entre si. Todos os termos compostos por *d̀̀nkili* implicam a associação de um critério estilístico com um de outra ordem, seja tópico (*lásiri d̀̀nkili*), seja contextual (*dénsagali d̀̀nkili*). Pode mesmo acontecer

⁵ *sènèkè* quer dizer 'cultivar', *wóloso* 'escravo' e *d̀̀ndaga* 'caçador'.

às vezes que a denominação de um gênero agrupe em si os três tipos de critérios. Assim acontece na nomeação *kónyon*, *kòmbo d̀̀nkili* ('cantos de lamento do casamento') que se liga a cantos por meio dos quais a noiva se despede, lamentando-se, de sua família, que ela deve deixar.⁶ Nessa expressão, o termo *d̀̀nkili* exprime uma qualificação de ordem estilística (caracteriza a palavra como sendo cantada); o termo *kónyon*, uma qualificação de ordem contextual (trata-se de um canto apresentado na ocasião das cerimônias de casamento); e o termo *kòmbo*, uma qualificação de ordem tópica (especifica que se trata de lamentações). Às vezes um mesmo termo pode se referir a duas ordens ao mesmo tempo. Assim na denominação *d̀̀ndaga d̀̀nkili* (cantos de caçadores) a palavra *d̀̀ndaga* indica ao mesmo tempo os intérpretes do gênero (critério contextual) e uma certa orientação tópica: esses cantos tratam do tema da caça.

A observação da taxonomia autóctone nos permitiu determinar os três critérios em função dos quais os diúla nomeiam sua classificação dos gêneros, o que, em todas as culturas, é um aspecto fundamental da teoria literária. Vamos agora tratar de uma última distinção terminológica, que talvez seja ainda mais reveladora de uma concepção original da literatura oral.

Os diúla dividem o conjunto dos *kúma k̀̀rɔ* em duas grandes categorias de palavras, as quais carregam um julgamento de valor, um olhar crítico poderíamos dizer. Com efeito, eles distinguem em sua literatura oral os *kúmaba* ('palavras importantes'), que devem ser assumidos com a maior seriedade, e os *tólon kúma* (ao pé da letra: 'palavras de jogo') cuja característica lúdica torna as proposições sem consequência. Tal divisão não tem nada em si de verdadeiramente surpreendente. Cada uma das duas concepções utilizadas parece corresponder às duas grandes funções que se reconhece habitualmente na cultura verbal popular. A função lúdica (à qual corresponderiam os *tólon kúma*), e a função didática ou sagrada (à qual se relacionariam os *kúmaba*). Mas quando instigados a definir mais precisamente essas duas expressões, os diúla vão mais longe. Eles concordam em dizer que os *kúmaba* são palavras que dizem

a verdade (*kúma mín bé t̀̀yén f̀̀s*), enquanto os *tólon kúma* são apenas palavras de mentira (*kúma mín bé f̀̀niya f̀̀s*).

Mais curiosas ainda, essas duas noções operam uma verdadeira dicotomia no interior da literatura oral. Com efeito, os diúla classificam os gêneros de seu folclore em um ou outro conjunto, como se as duas funções fossem incompatíveis em um mesmo tipo de obra. No entanto, a experiência mostra que se pode encontrar gêneros que têm componentes ao mesmo tempo lúdico e didático. Não é o caso do conto, por exemplo? Se a oposição *kúmaba/tólon kúma* permite uma divisão tão clara entre os discursos de tradição, é certamente porque ela recobre mais do que a simples oposição evidente entre função lúdica e função didática. Para tentar melhor compreender esse ponto de vista dicotômico, é bom examinar quais são os gêneros que são classificados em uma e outra categoria.

No conjunto dos *tólon kúma*, encontram-se, como se podia esperar, gêneros de gracejo. Compreende-se que estes não sejam considerados como portadores de verdade, pois o próprio da brincadeira é precisamente que as proposições usadas não sejam levadas a sério, nem tratadas ao pé da letra. Assim são os *wóloso d̀̀nkili*, paródias burlescas e obscenas feitas sobre um certo número de outros cantos rituais, cantados pelos escravos domésticos, chamados precisamente *wóloso*. Da mesma forma são os *kónyon kúrun* e *kónyon b̀̀n d̀̀nkili*, duas variedades de cantos de casamento (*kónyon d̀̀nkili*). Interpretados pelos adolescentes que pertencem à mesma geração da noiva, eles consistem em uma espécie de combate verbal em que os representantes dos dois sexos trocam a cada vez epigramas que respondem mais ou menos uns aos outros, em forma de brincadeira. Segundo esses pontos de vista estereotipados, as mulheres são sempre frívolas, sedutoras e ambiciosas, e os homens são presunçosos, parcimoniosos, eles mesmos inconstantes em seus sentimentos. Tais clichês, enunciados a maior parte do tempo com exagero, não representam evidentemente a realidade da opinião de nenhum dos dois grupos sobre o outro.

Não é de se surpreender encontrar entre os *tólon kúma* gêneros cuja função lúdica é muito reforçada, na medida em que eles consistem por si mesmos em uma espécie de jogo. É o caso dos *tólon d̀̀nkili*, essas

⁶ Sendo o modo de residência virilocal entre os diúla, a mulher sai de seu lugar de origem para se instalar na família de seu marido.

fórmulas infantis que fornecem sua estrutura às cirandas e brincadeiras dos meninos. Observaremos no próprio nome do gênero a presença do determinante *tólon* ('jogo') que é precisamente o mesmo que entra na composição de *tólon kúma*. O mesmo acontece com os *ntàlenkàrɔbɔ* ('adivinhações'), cujo princípio, que consiste em propor um enigma que deve ser resolvido, repousa também sobre um jogo. É ainda possível incluir nesse subgrupo os *kùn gbàn yèlèma kán* que são igualmente um divertimento próprio das crianças. Esses enunciados, por um procedimento de inversão das combinações de fonemas (como no verlan),⁷ embaralham voluntariamente o sentido. O jogo consiste para o interlocutor em encontrar o teor por meio do restabelecimento da ordem silábica normal.

No entanto os *tólon kúma* não se limitam sempre a proposições explicitamente ligadas a brincadeiras e a jogos. Encontram-se igualmente no conjunto dos gêneros cujo caráter jocoso ou lúdico é claramente menos reforçado. Estão agrupados por exemplo nessa categoria os *bóndolon d̀̀nkili*, cantos através dos quais as moças evocam seus namoricos adolescentes. Quando eles são cantados por ocasião do casamento (*k̀̀nyɔn bóndolon d̀̀nkili*), a temática de seu repertório evolui um pouco. Com efeito, o coro das moças se coloca sempre do ponto de vista da noiva, apesar de a evocação dos namoros de juventude assumir então um tom amargo, ou mesmo doloroso. Por serem interpretados no curso das cerimônias nupciais, eles só podem aludir a essas aventuras. Não é mais tempo de sonhar. Aliás, quando os *bóndolon d̀̀nkili* aparecem em um casamento, vários cantos específicos exprimem a revolta da comunidade inteira das moças diante da nova condição que se resolve impor a elas. Não há nada aí que assuma verdadeiramente a aparência de um jogo ou de uma brincadeira.

Um último gênero que faz parte da categoria dos *tólon kúma* são esses discursos que só veiculam mentiras que não convêm levar a sério. É aquele dos contos (*ntàlen*). E é talvez aquele cuja presença nesse grupo é a mais surpreendente tendo em vista as atitudes críticas diante dele. É claro, o conto é universalmente reconhecido como um gênero de divertimento, e o prazer que se tem em contar e escutar essas histórias está

⁷ Brincadeira infantil que consiste em inverter a ordem das sílabas. [N. T.]

longe de ser desprezado. No entanto, muitos estudos insistiram sobre a função didática dos contos, notadamente sobre a presença de uma moral que acompanha frequentemente seu desfecho. E, sob esse aspecto, os contos diúla não se distinguem dos outros. Se eles contribuem assim para a edificação moral da sociedade, como se explica o fato de que a terminologia oficial os apresente como uma palavra de mentira à qual não se deve dar crédito?

Poderíamos em primeiro momento ser tentados a pensar que esse ponto de vista se liga ao caráter "maravilhoso" da maior parte das narrativas, em que o sobrenatural intervém abundantemente, em que os animais e os gênios não se distinguem dos homens. Uma observação dos outros gêneros da literatura diúla mostra que tal hipótese não pode ser sustentada. Com efeito, o maravilhoso é também um componente importante das crônicas históricas (*kó k̀̀rɔ*), que são, no entanto, consideradas como *kúmaba*. Ele intervém igualmente nas narrativas etiológicas (*ngá len kúma*) em que, à semelhança dos contos, os homens, os animais e os seres sobrenaturais se encontram indiferentemente misturados. Ora, os *ngálen kúma* que se distinguem nitidamente dos contos são também classificados entre os *ngálen kúma*. A presença do sobrenatural, de que encontramos eco em muitos cantos rituais, não poderia pois, entre os diúla, ser considerada como um obstáculo à verdade do discurso.

O que é então que une esse conjunto diferenciado dos *tólon kúma*, e por que é preciso necessariamente que eles mintam? Só é possível responder a essa questão considerando outros aspectos desses gêneros que a simples função lúdica coloca em evidência pela expressão genérica que os designa. Se os *tólon kúma* estão efetivamente ligados à ideia de divertimento ou à brincadeira, isso talvez não seja o que melhor os defina. Essa propriedade pode ser apenas a consequência de uma outra mais fundamental, que se encontra escondida. É notável com efeito que a maior parte desses discursos exprimem, sob uma forma mais ou menos transposta, os desejos e as pulsões subjetivas (de grupos particulares ou de indivíduos) recalcados pela ordem cultural.

No meio dos *bóndolon d̀̀nkili*, as moças podem sonhar que passarão toda a sua vida com o seu amado, quimera que a prática social

contradiz, impondo a elas um marido que não escolheram. Por meio dos *kónyɔn bóndolon d̀̀nkili*, a instituição lhes permite ainda manifestar sua tristeza na hora desse casamento que elas não aceitam de bom grado. Nesse mesmo contexto das cerimônias nupciais é que convém interpretar a função dos *kónyɔn kúrun* e dos *kónyɔn b̀̀n d̀̀nkili*. Permitindo a troca de brincadeiras entre os grupos feminino e masculino, esses cantos são – por intermédio da comunidade – uma última ocasião de brincadeira amorosa, por certo um pouco rude (exigência do contexto, pois a ruptura é inevitável), entre a noiva e seu antigo namorado. Em tais condições, compreende-se melhor por que as proposições contidas nos cantos não podem ser tratadas como discursos para levar a sério. A instituição permite à noiva exprimi-lo para assegurar a ela um mínimo de desabafo, mas em contrapartida é preciso entender que eles não passam de quimeras, a fim de que a prática social não seja questionada.

Nesse mesmo sentido, os *wóloso d̀̀nkili* ('cantos de escravos') não são simplesmente divertidas obscenidades gratuitas. Na medida em que eles parodiam essencialmente cantos rituais, eles são o escárnio de toda uma cultura, por parte dos escravos que, como estrangeiros mais ou menos bem assimilados, não estão plenamente integrados a ela. Palavra provavelmente subversiva e marginal em sua origem, ela é hoje largamente recuperada pela instituição. Os *wóloso d̀̀nkili* são com efeito produzidos na ocasião dos mesmos ritos que eles confrontam; e eles têm um *status* quase oficial pois boa parte da comunidade quer reconhecer neles o *status* de "*kúma k̀̀rɔ̀*", ou seja, de palavra de tradição. Eles asseguram assim provavelmente uma dupla função catártica: de um lado, em benefício dos *wóloso* que assim se descarregam da sujeição à qual eles foram obrigados; de outro lado, em benefício de seus senhores que podem assim se libertar um pouco do peso de suas próprias regras culturais, por intermédio dos escravos, escutando paródias que a etiqueta não lhes permitiria produzir. Mas, é claro, essa palavra só pode se exercer sem risco para a cultura se se admite que ela não é séria.

Quanto aos contos, eles são mais a expressão das pulsões recalçadas de qualquer membro da comunidade tomado individualmente do que das pulsões de um grupo particular. O valor didático do gênero, se

ele existe mesmo, não deve com efeito nos enganar sobre sua função principal. É notável que, entre os diúla assim como em outras comunidades, se os contos instruem, é quase sempre pelo exemplo do que não se pode fazer. A maior parte do tempo, eles colocam primeiramente em cena transgressões: uma madrasta que maltrata a criança que a ela foi confiada, outra que procura devorar sua enteada (o que quer dizer por metáfora assimilá-la completamente a sua nova família), coesposas que por ciúme matam a preferida do marido, uma moça que recusa todos os pretendentes que lhe são propostos, escravos que ocupam o lugar de seu senhor, etc. E a condenação tardia (e às vezes implícita) desses comportamentos discrepantes no desfecho pode parecer muito artificial.

A condescendência assim combinada com os desvios no conjunto do repertório sugere que os contos teriam primeiro o papel de permitir aos usuários encenar, no âmbito da ficção, suas principais tentações censuradas pela ordem cultural. O gênero seria o lugar da expressão dos desejos interditos, mas de acordo com um processo que os esconda suficientemente para que eles possam todavia ser ditos. Nessa perspectiva, a conclusão "edificante" dessas histórias, em que as transgressões são finalmente punidas, seria apenas um complemento necessário à função central, de ordem catártica. Esse complemento é que permitiria neutralizar o potencial subversivo desses fantasmas salvando no extremo a moral. Assim os contadores e seu auditório teriam inconscientemente prazer em ouvir o eco de seus próprios sentimentos inconfessados e inconfessáveis nas tribulações dessas mães indignas, dessas madrastas "devoradoras", ou dessas coesposas ciumentas que, por uma espécie de trapaça, o pretexto do desfecho de acordo com a ordem cultural os autoriza a ouvir.

Todos esses *tólon kúma* têm então em comum o fato de ser uma palavra de projeção permitindo liberar, sob formas simbólicas, uma certa quantidade de tendências recalçadas pela prática social. Nessas condições, parece que a qualidade lúdica e faceciosa, sugerida pelo nome que lhes é atribuído, só é uma consequência dessa função catártica essencial. Na medida em que refletem fundamentalmente tentações de transgressão da norma cultural, essas palavras só são toleráveis pelo sistema na medida em que elas são mantidas por brincadeiras que veiculam

quimeras ou mentiras. Isso é mesmo verdadeiro para os gêneros cuja função lúdica é mais diretamente marcada, como os *kùn gbàn yèlèma kán* ou os *tólon d̀̀nkili*. Com efeito pode-se observar que os enunciados privilegiados do repertório dos *kùn gbàn yèlèma kán* são discursos cujo tema anuncia para as crianças possibilidades de escapar da autoridade dos adultos ("eu te digo que a velha foi buscar água", "o mestre corânico foi ao mercado", etc.). Quanto aos *tólon d̀̀nkili*, eles se referem geralmente a jogos em que a questão é quase sempre designar aquele que será a "vítima" na rodada seguinte, o que oferece uma oportunidade para descarregar a agressividade natural das crianças, assim desviada para um modo simbólico.

Tomando emprestado um conceito familiar da psicanálise, concluiremos dizendo que a qualidade essencial dos *tólon kúma* é antes de tudo responder ao "princípio do prazer": o próprio desses discursos é exprimir as pulsões espontâneas dos intérpretes. Um certo número de outras características próprias dessa categoria de palavra vem confirmar essa hipótese.

A maior parte desses gêneros (com exceção dos três cantos de casamento citados) são produzidos a bel-prazer dos executantes e/ou do auditório. Sua enunciação não é objeto de uma programação cultural (em datas fixas ou ocasiões previstas), ao contrário de muitos outros *kúma k̀̀r̀̀*. Pode-se observar também que, quando a etiqueta define o momento do dia em que eles devem ser interpretados, eles se caracterizam como discursos de noite: contos, adivinhações, cantos do *bóndolon*, do *kónyon bóndolon* e do *kónyon kúrun*. Ao contrário, os *kúmaba*, quando eles são produzidos em um momento determinado do ciclo diário, são ditos geralmente em pleno dia. Essa oposição não é certamente devida ao acaso. O que acontece nos *tólon kúma* só poderia se dizer na obscuridade noturna, propícia às divagações e à expressão dos fantasmas, e deveria apagar-se quando a noite se dissipa e as pessoas retornam à realidade do dia.

Mas o traço mais característico dos *tólon kúma*, do ponto de vista de suas modalidades de enunciação, concerne à natureza dos intérpretes. Os *kùn gbàn yèlèma kán* e os *tólon d̀̀nkili* são discursos reservados

aos rapazes. As adivinhações são quase exclusivamente usadas entre as crianças e os adolescentes. Embora seja o gênero mais praticado em todas as camadas da sociedade, ele é preferido, sobretudo, pelas crianças e adolescentes. Os *bóndolon d̀̀nkili* são cantos unicamente interpretados pelas moças, assim como os *kónkili bóndolon d̀̀nkili*. Quanto aos *kónyon kúrun* e *kónyon bèn d̀̀nkili*, são privilégio dos jovens dos dois sexos. Os *tólon kúma* se definem, pois, essencialmente como uma palavra de "jovens", isto é, uma palavra produzida por intérpretes de pouca autoridade segundo a representação costumeira diúla.⁸

Não há nada de espantoso no fato de que os jovens produzam discursos institucionais de menor autoridade em relação àqueles dos mais velhos, já que eles têm logicamente menos experiência cultural. Pode-se mesmo pensar que a característica lúdica dos *tólon kúma*, sugerida pelo próprio nome que lhes é atribuído, é uma consequência lógica do quase monopólio desse tipo de palavra por uma faixa etária, pois o gosto do jogo é próprio da juventude. Isso é certamente verdadeiro. Mas vimos que os diúla insistiam no fato de que os *tólon kúma* não eram somente uma palavra lúdica, mas também uma palavra enganadora, que não devia ser levada a sério. Certamente isso se deve em parte à pouca cultura de seus intérpretes privilegiados, mas também e sobretudo ao fato de que essa palavra responde fundamentalmente ao "princípio do prazer", tal como o definimos. Privilegiar, no modo de viver, o princípio de prazer sobre o princípio de realidade é igualmente uma característica mais ou menos universal atribuída à juventude que, na busca da satisfação de seus desejos, tende frequentemente a questionar a ordem que venha contrariá-los. É preciso então, para a manutenção do *status quo* social, que a cultura oficial dê aos gêneros que são a expressão (às vezes velada) desses desejos contrariados o status de palavra falaciosa.

No âmbito desse sistema de representação cultural, o jovem intérprete, quando se exprime nos gêneros que a ele são reservados, é então sempre por princípio um "jovem mentiroso". Isso precisamente porque

⁸ É significativo a esse respeito que a única exceção a essa interpretação exclusiva ou privilegiada pela juventude seja representada pelos *wóloso d̀̀nkili*, que podem ser cantados por escravos de todas as idades. Os escravos são com efeito considerados intérpretes com *status* cultural pouco valorizado, do mesmo modo que os jovens.

ele exagera, projetando neles essencialmente desejos de transgressão movidos pelo princípio de prazer que ainda o domina. Tal modo de ver apresenta a dupla vantagem de oferecer um mecanismo institucional para o extravasamento dos jovens, que são por excelência uma formação censurada, e de canalizar seu poder subversivo, naquilo que ele poderia ter de perigoso para a sociedade: esses discursos são apenas "ilusões enganosas" às quais não se deve dar crédito.

Por oposição aos *tólon kúma*, os *kúmaba* representam o "princípio de realidade", que é próprio da maturidade conquistada. Aliás é por isso que os mais valorizados entre eles são, como a etiqueta define claramente (às vezes até mesmo por meio de interdições explícitas), o monópólio dos mais velhos. Assim as crônicas históricas (*kó kòrò*) só são ditas pelo patriarca da família. Do mesmo modo, é preciso em princípio ter uma idade já avançada para poder dizer provérbios (*lámara*), ou narrativas etiológicas (*ngálen kúma*). A mesma precaução se aplica a um certo número de cantos rituais: por exemplo, vários cantos de casamento, por oposição àqueles que já citamos, estão exclusivamente nas mãos das velhas mulheres.

Quando uma faixa etária não está explicitamente definida para a interpretação dos *kúmaba*, esta então na maior parte do tempo se torna objeto de uma programação ritual: ela só pode acontecer em certas festas datadas, ou em certas ocasiões bem definidas, e não por iniciativa dos intérpretes ou do público. Vários entre esses gêneros têm, enfim, um mito de origem que lhes confere um valor transcendente: a palavra torna-se então revelada. Todas essas características contribuem para dar aos *kúmaba* o *status* de palavras absolutas cujo valor não poderia ser colocado em questão.

Qual é então o conteúdo desses discursos da verdade considerada indiscutível, e por que se pode dizer que eles respondem ao princípio de realidade? A aplicação desse princípio consiste em uma avaliação realista das possibilidades segundo as quais pode se atualizar a satisfação dos desejos de um grupo ou de um indivíduo. Trata-se de levar em conta um determinismo ao mesmo tempo de ordem física (a natureza impõe suas leis) e cultural (a sociedade impõe suas leis). Ora, se o primeiro nível de

determinismo pode muito facilmente passar por um absolutismo incontornável (é frequentemente impossível ir contra a natureza das coisas), o mesmo não acontece com o segundo: a cultura poderia muito bem aparecer como um dado relativo que seria tentador procurar modificar. Por exemplo, se a instituição de casamento em vigor constitui um obstáculo ao desejo amoroso das moças, por que não adotar uma outra?

O que é próprio dos *kúmaba* é precisamente fazer passar as normas culturais de um status relativo para um status absoluto. Graças a eles, os dados da cultura devem por sua vez aparecer como dados da natureza que seria inútil buscar desorganizar. Assim acontece com os cantos de casamento interpretados por mulheres velhas (*kónyon kùn dán*, *kónyon bàra dònkili*) que respondem àqueles contados pelos adolescentes. Eles consistem menos em convencer as moças da geração da noiva de que a condição matrimonial é uma boa coisa do que em apresentá-la como uma norma inevitável, conforme a vontade de Deus e a ordem natural do mundo. Da mesma forma, se as crônicas históricas exprimem segundo os diúla uma verdade absoluta, não é porque elas possuem uma fidelidade perfeita com o factual do passado. Com efeito a comparação entre várias versões revela divergências sob esse aspecto. Isso porque todas, seja qual for a tradição seguida, fazem aparecer o estado social atual como o cumprimento de um plano divino, por causa das tribulações de uma família ou de toda comunidade. Igualmente, os provérbios apresentam os frutos da experiência cultural como dados naturais intocáveis com os quais é preciso contar.

As narrativas etiológicas desempenham também um papel da mesma natureza. Apesar de tão fabulosas quanto os contos, elas são obrigadas a manter discursos absolutamente verdadeiros. É que todas consistem em apresentar um elemento tipicamente cultural – quer se trate de cultura material (tecelagem, alvenaria, etc.) ou de folclore (música, aspectos do culto...) –, que no início se achava no mundo da natureza (entre os animais ou os gênios) e que, por causa de aventuras diversas, acabou no mundo da cultura (entre os homens). Essas obras todas contribuem portanto para mostrar que a cultura tem um fundamento natural, ainda que se constate hoje que ela se distingue da

o risco de ter bem pouco valor se eles não passam por uma confrontação com o ponto de vista diúla.

Para estudar uma cultura, não é suficiente estar de posse de toda uma ferramenta conceitual (já montada em *kit*), considerada às vezes um pouco apressadamente como científica e universal, com a qual se passa a triturar a realidade observada. É preciso em primeiro lugar escutar o que essa cultura é capaz de dizer de si mesma. Geneviève Calame-Griaule soube ao longo de toda sua obra nos lembrar essa condição indispensável.

Sejamos por isso gratos a ela.

Traduzido de: DERIVE, Jean. Le jeune menteur et le vieux sage: esquisse d'une théorie "littéraire" chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). In: GRAINES de parole: puissance du verbe et traditions orales. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989. p. 185-200.

Referências

JAKOBSON, Roman. Le folklore, forme spécifique de création. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72. [Tradução brasileira: JAKOBSON, Roman. O folclore, forma específica de criação. In: _____. *Algumas questões de poética*. Tradução de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2009. p. 39-69.]

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982. [Tradução brasileira: ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.]

ORTHOGRAPHE pratique des langues de Côte d'Ivoire. Abidjan: ILA/SIL, 1979.

Novas perspectivas para o estudo do conto negro-africano

Tradução de Fátima Veloso

O conto popular é sem dúvida um dos gêneros mais universais que, apesar de evidentes particularidades nas diferentes culturas em que ele aparece, apresenta uma grande homogeneidade de traços definidores. Esta universalidade fez com que a análise específica do conto africano tenha podido se inscrever amplamente no campo geral da pesquisa consagrada ao gênero, no âmbito dos estudos "folclóricos", o que lhe permitiu ao mesmo tempo se beneficiar de suas contribuições.

Quando se observam os trabalhos africanistas nesse domínio ao longo das duas últimas décadas, constata-se que as principais direções de pesquisa correspondem às que se encontram em outras culturas:

– Tentativas de estabelecer e melhorar a descrição da morfologia do conto africano e de sua lógica narrativa, na linha dos trabalhos de Propp e de seus sucessores: Meletinsky, Greimas, Voigt, Dundes, Courtès, Bremond, entre outros. Todos esses procedimentos constituem um preâmbulo indispensável à pesquisa do sentido, que apenas pode ser estabelecido se os objetos de análise são descritos sob uma base tão científica quanto possível.

– A partir dos resultados dessa primeira corrente, outros pesquisadores – e às vezes os mesmos – tentaram analisar os sentidos culturais profundos do conto africano, seja a partir de textos isolados, seja a partir de *corpus* constituído:

- sobre uma base étnica
- sobre a base de um tema comum (o tema da árvore, por exemplo)

- ou, na linha da escola finlandesa (Aarne e Thompson), sobre a base de um motivo (a mãe vendida, a filha sem mão, os animais aliados, a cabaça trincada, ...).

Muitas dessas análises, mais ou menos marcadas pelo estruturalismo (notadamente os trabalhos de Levi-Strauss sobre os mitos), procedem de uma abordagem gerativa; isso quer dizer que, partindo de um nível superficial, essas análises tendem a progredir para um nível de sentido mais profundo. No geral, essas abordagens apoiam-se amplamente sobre os conhecimentos das ciências humanas, particularmente na psicanálise (encontram-se, por exemplo, frequentes referências à obra de Bettelheim, *The uses of enchantement*, desde sua publicação em 1974 nos Estados Unidos e em 1976 na França, sob o título *Psychanalyse des contes de fées*). Procedem também de uma perspectiva etnolinguística, na medida em que se fundamentam preferencialmente numa análise do texto em língua original e levam em conta o valor simbólico dos elementos figurativos do conto na sociedade em que ele foi produzido.

- Uma terceira grande tendência de pesquisa sobre o conto popular, que também encontrou eco nos estudos africanos, é a que se interessa mais particularmente pela sua oralidade. Ela produz trabalhos essencialmente consagrados à variabilidade: eles dão ênfase à noção de performance e buscam caracterizar a especificidade cultural do estilo oral.

Diversos exemplos dessa integração da pesquisa sobre o conto africano no domínio geral dos estudos folclóricos internacionais podem ser apresentados. Eis aqui alguns que busquei no contexto francês, que eu conheço melhor. Em 1982, um colóquio internacional foi organizado pelo CNRS sobre o tema: "O conto, por quê? como?" A variedade de pesquisadores era tão grande quanto a de seus campos de estudos, e todos os continentes estavam representados. Das vinte e nove comunicações apresentadas, cinco incidiam sobre o continente africano. Outro colóquio do mesmo gênero teve lugar novamente em 1987 sobre o tema da variabilidade: em quarenta e nove comunicações, trinta e uma faziam menção à variabilidade do conto e, dentre elas, dez apresentavam exemplos africanos. Podem-se fazer quase as mesmas constatações examinando *Les Cahiers de Littérature Orale*, que têm dez anos de existência e dos quais

muitas de suas colaborações dedicadas aos contos: o continente africano está, também lá, bem representado.

Prova-se assim, quando se vê os tipos de abordagem utilizados com mais frequência, que o conto popular de África, quaisquer que possam ser suas particularidades, provém de uma problemática mais ou menos universal: ele é o primo distante dos contos europeus, asiáticos, oceânicos... Quer isto dizer que o estudo do conto popular africano esgotou a totalidade de seu campo teórico e metodológico, definido, de uma vez por todas, à luz da experiência universal? Isso significaria que todos os estudos a serem desenvolvidos nesse domínio seriam doravante essencialmente a repetição dos mesmos procedimentos. É claro, pode-se sempre multiplicar as análises sobre um modelo daquelas já feitas: análises semióticas e etnolinguísticas de textos particulares ou de conjuntos de textos, estudo do simbolismo de um tema ou de um motivo, de um ponto de vista intracultural ou transcultural. Certamente, isso não é tempo perdido, porque o continente africano é tão rico em matéria de contos que o filão parece quase inesgotável e é sempre interessante estender o campo de aplicação de uma linha de pesquisa.

Mas parece-me que, paralelamente a esta extensão do campo de pesquisa, é possível, e desejável também promover, nesse âmbito, novas linhas de pesquisa, que contribuiriam para melhor definir a especificidade do conto africano no patrimônio universal do gênero e, sobretudo, abrir novos horizontes para uma teoria de sua função cultural. Gostaria de apresentar brevemente aqui algumas dessas linhas, mostrando exatamente seu interesse teórico.

1 - A primeira dessas linhas consiste em trabalhar para uma melhor definição do gênero "conto" no contexto da teoria dos gêneros própria à cultura onde ele é estudado. Esta sugestão foi-me inspirada por minha experiência como professor. Com efeito, constatei, orientando dissertações ou teses sobre o conto africano, que muitos estudantes da Europa ou de África tinham a tendência de considerar os gêneros como categorias da natureza, em valor absoluto e, em consequência, sem problema transcultural. Eles têm também o hábito de constituir um *corpus* de textos a quem inadequadamente chamam de contos, sem se

preocupar verdadeiramente em saber se esse *corpus* é coerente na lógica da taxonomia dos gêneros narrativos da cultura em que trabalham. Mais frequentemente, fazem sua seleção em função de uma espécie de teoria implícita dos gêneros de alcance universal, que os leva, por exemplo, a considerar seus "contos" por oposição a conceitos tais como os de "lenda", "mito", "narrativa etiológica", sem se perguntar se a distinção entre estes conceitos é realmente pertinente na sociedade que estudam.

Ora, sabemos que as taxonomias dos gêneros, assim como as línguas, não são nomenclaturas que coincidem entre si de uma cultura para outra. Uma sociedade terá critérios distintivos muito diferentes de outra. Onde uma delas é levada a distinguir três ou quatro tipos de narrativas (nomes específicos, restrições particulares para a enunciação e a recepção de cada uma delas), outra perceberá apenas uma. É em relação à lógica própria de cada cultura que se convém estabelecer a identidade do tipo de "conto", sem o quê haverá um objeto de estudo mal definido.

Por isso, parece-me muito útil destacar trabalhos que estudem os diferentes conceitos relativos aos gêneros narrativos de ficção nos sistemas de denominação dos discursos de tradição oral; e isto no maior número possível de sociedades africanas. Espera-se que esse procedimento contribua para melhor precisar uma definição africana do "conto", visto como uma categoria do discurso por oposição às outras categorias. Ele apresenta não apenas a vantagem de melhor delimitar o conceito, mas também de mostrar como este, de uma sociedade à outra, é susceptível de se decompor em certo número de subconjuntos pertinentes. Esse levantamento prévio é indispensável para se evitar fundamentar as análises sobre noções inconsistentes e generalizantes.

2 – A segunda linha de pesquisa que eu proponho é inspirada em minhas observações sobre a natureza dos objetos de estudo que geralmente são abordados na maior parte dos trabalhos sobre o conto africano. A grande maioria das análises, como já disse, incide sobre textos individuais ou sobre *corpus* constituído em função de critérios mais ou menos temáticos ou formais: contos de incesto, contos de caça, contos de coesposas, contos do coelho, contos acumulativos, etc.

Sem contestar o interesse de tais aproximações, parece-me que seria útil trabalhar também sobre *corpus* constituído segundo outros critérios. Por exemplo, desenvolver o estudo sistemático de repertórios individuais, ou ainda de repertórios de grupos sociais específicos, diferenciados segundo critérios considerados pertinentes pela sociedade de referência: sexo, idade, casta, atividade... A sistematização de tais estudos deveria permitir compreender melhor os pressupostos estilísticos, temáticos, discursivos, no modo como (consciente ou inconsciente) as diferentes categorias de intérpretes tratam os contos, segundo a percepção que elas têm de sua posição na estrutura social. Além disso, a comparação dos repertórios em função das idades poderia esclarecer a questão da pedagogia da aprendizagem dos contos. O desenvolvimento de tal campo de pesquisa é indispensável para o surgimento de uma verdadeira sociologia do conto africano que, ainda hoje, nos falta.

Numa ordem de ideias relativamente próxima, já que felizmente o conto popular ainda é um gênero vivo em África (enquanto quase já não existe na Europa), seria igualmente muito interessante analisar sessões inteiras, tal como elas se desenvolvem em suas condições naturais de produção. Um número excessivamente grande de pesquisadores ainda coleta os contos em condições artificiais, buscando contadores fora de suas condições normais de apresentação sem ao menos providenciar um público ou outros contadores para interagir com ele. E isso, às vezes, acontece até mesmo com pesquisadores que trabalham em sua própria sociedade.

Esse tipo de coleta falseia a estilística da enunciação (em muitas sociedades há intervenção do respondedor, participação do público na oralização das fórmulas ou das partes cantadas...) e, além disso, não permite compreender a função cultural do conto em sua dinâmica. Ora, apesar desses inconvenientes, há muito poucas coletâneas de contos africanos publicadas que oferecem uma apresentação de seus textos a partir da observação em campo.¹ E desconheço outras análises de sessões de

¹ Dentre as exceções, podemos citar especialmente a coletânea de contos fula publicada por Christiane Seydou: *Contes et fables des veilles*. Paris: Nubia, 1976.

conto além daquelas que eu pessoalmente desenvolvi num estudo dedicado aos Diúla do Kong.²

Os resultados que eu obtive a partir dessas análises convenceram-me de que o plano mais pertinente para estudar a função cultural do conto na sociedade de tradição oral era exatamente o da observação em campo. É apenas no âmbito dessa performance coletiva em que os temas se evocam, as obras respondem umas às outras, por vezes dialeticamente, que se pode captar o alcance didático e moral do conto em sua dinâmica social. Negligenciar esta significação ideológica da performance coletiva, tratando os contos como obras individuais e perfeitamente autônomas, é ser vítima do imperialismo da escrita. É não se dar conta do modo como sua produção e sua recepção funcionam realmente.

É por isso que gostaria de insistir na importância de privilegiar, em literatura oral, na medida do possível, uma coleta das obras em suas condições "naturais" de produção, quer dizer, sem provocar sua enunciação, mas prestando atenção à sua execução espontânea no contexto das práticas culturais. Isto é verdade tanto para os contos como para todos os outros gêneros que podem ser enunciados em série no contexto das apresentações. A constituição de *corpus* a partir dessas bases permitiria fornecer novos dados para a análise etnocultural do conto.

3 – Uma terceira linha de pesquisa consistiria em estudar a função sociocultural do conto em uma sociedade africana, abordando-a não isoladamente como tem sido até aqui, mas, ao contrário, considerando-a na sua relação com as funções culturais dos outros gêneros da oralidade em curso nesta mesma sociedade. Com efeito, em África, onde a cultura oral é ao mesmo tempo muito rica e muito ativa, a função cultural do conto só revela plenamente seu sentido pela relação com as funções culturais, complementares ou opostas, dos outros gêneros com os quais o conto forma uma espécie de sistema ideológico global e coerente. Essa é a conclusão à qual parecem conduzir as pesquisas que começaram a ser desenvolvidas nessa perspectiva.

Essa nova orientação deveria contribuir para promover uma profunda evolução na percepção teórica da função sociocultural do conto

africano. Sem a pretensão de estabelecer aqui conclusões definitivas, podemos vislumbrar alguns caminhos de reflexão que podem exemplificar nossa proposta.

Até aqui, a maior parte dos estudos dedicados ao papel desempenhado pelo conto nessa ou naquela cultura africana deram ênfase à sua função educativa e didática. Dizem-nos que o conto ensina, às vezes de forma explícita (as lições que encontramos de tempos em tempos, no final dessas narrativas: "é por isso que não se deve maltratar os filhos de sua coesposa", "é por isso que não se deve recusar o pretendente proposto por seu pai..."), às vezes de forma simbólica implícita, que induz um sistema de valores, fornecendo respostas a problemas sociais (consanguinidade/aliança, poder político, etc.), ou transcendentais (busca iniciática...). O conto é então apresentado como um dos elementos culturais privilegiados graças ao qual os membros de uma comunidade constroem a moral do "homem honesto" vigente naquela sociedade.

Seja como for, não é questão negar a função didática do conto, reconhecida por todos os pesquisadores, bem como pelas próprias pessoas interessadas. Mas, na maior parte das sociedades africanas, a comparação do gênero "conto" com as outras categorias culturais do discurso revela que vários outros gêneros partilham com ele essa função educativa e moral: estas serão, conforme o caso, enunciados morais (frequentemente traduzidos por provérbios), outros tipos de narrativas de ordem histórica, mítica, etiológica, sagrada; e frequentemente, toda uma série de cantos cerimoniais (cantos de matrimônio, por exemplo) cujo papel, explicitamente didático, é também de contribuir para a construção de uma moral. A partir daí, o pesquisador se vê obrigado a se perguntar sobre as modalidades específicas de ensinamentos através dos contos.

Ora, se ele compara o estatuto desse gênero com o dos outros gêneros didáticos que mencionamos, perceberá que em um número muito grande de sociedades africanas o conto tem um estatuto desvalorizado em relação ao dos outros gêneros. Dentre aqueles que, como é ainda bastante corrente em África, têm uma teoria autóctone da palavra que produz uma distinção entre gêneros graves, que convém levar

² DERIVE. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong*, p. 498-510.

a sério e ao pé da letra, e gêneros lúdicos, cujos discursos são pouco consequentes, o conto pertence sempre à categoria dos gêneros lúdicos.

Aliás, em muitas culturas africanas o conto está associado à mentira. Ele não é chamado *a mentira da noite* entre os Baúle? Na mesma ordem de ideias, em numerosas etnias de África Central é usual acrescentar ao conto um pequeno apêndice destinado a ludibriar as crianças. Quando a história termina o contador diz: "Hoje eu matei tal animal (um pequeno antílope, um porco-espinho, um ratinho...) e eu o escondi ao pé da árvore tal. Amanhã fulano (designa uma criança que ele chama pelo nome) irá procurá-lo para mim". Como a criança é ainda pequena e inexperiente em matéria de contos, ela acredita no que lhe é dito e no dia seguinte vai procurar o animal que, é claro, ela não encontra. E quando retorna perturbada, explicam a ela que é isso mesmo; era a palavra do conto, na qual não se deve jamais acreditar. Do mesmo modo também, muitas fórmulas finais, que reiteram o fato de que devemos devolver o conto para o lugar de onde o tínhamos tirado, caminham no sentido de uma atitude que reitera o fato de que não devemos nos apropriar dessa palavra. Todas essas características parecem bem surpreendentes para um gênero cuja primeira função seria a de educar e ensinar uma moral. Como conciliar isto com essa ideia de mentira?

Por outro lado, se comparamos o repertório dos outros gêneros didáticos com o dos contos, constatamos que se os primeiros propõem geralmente modelos explícitos de comportamento, os segundos se contentam mais frequentemente em lhes sugerir o contrário. Em muitos casos, se o conto instrui, é antes pelo exemplo de algo que não se deve fazer, e o que a narrativa conta é exatamente a transgressão de uma norma: madrastas que torturam a criança que lhe foi confiada, mães que não cumprem os ritos necessários à preservação de seu filho, sogras que tentam devorar suas noras, coesposas ciumentas que tentam se eliminar, escravos que tomam o lugar de seu mestre. Os exemplos desse tipo existem em grande quantidade nos repertórios de múltiplas sociedades do continente africano.

É claro que esta constatação não coloca em questão de forma alguma o exercício da função educativa do conto. Com efeito, se as lições

explícitas são bastante raras ao final dessas narrativas, podemos, da mesma maneira, deduzir uma moral a partir do desfecho que, com frequência, condena o autor das transgressões. Trata-se da instrução através do exemplo daquilo que não se deve fazer, do qual falávamos acima. Mas a punição das transgressões nem sempre existe e, em grande parte do *corpus*, é possível encontrar contos aos quais seja bem difícil atribuir uma função educativa.

É especialmente o caso de todos aqueles que opõem tradicionalmente um enganador (o *trickster*) e um enganado já conhecidos: na África Ocidental, segundo as regiões, serão, frequentemente, ou coelho e hiena, ou tartaruga e hiena, ou ainda aranha e hiena. Na África Central encontraremos preferencialmente nesses papéis a dupla tartaruga-pantera. Em todos os contos desse tipo, o triunfo do primeiro sobre o segundo por astúcias, por vezes maldosas, é raramente devido a uma superioridade moral de sua parte. Encontraríamos, sobretudo nessas narrativas, a expressão transposta de um sonho cínico de vontade de poder sobre seus semelhantes e a satisfação perversa de ver as vítimas esmagadas.

Essa confrontação do conto com outros gêneros com os quais ele está em concorrência e em complementaridade evidencia o caráter muito específico das modalidades de sua função educativa. Ele apresenta com frequência, no início, comportamentos aberrantes, e sua condenação tardia e às vezes implícita no desfecho pode, no final das contas, parecer bastante artificial.

Podemos nos perguntar também se a educação da conduta social pelo exemplo daquilo que não se deve fazer, mesmo se ela é irrefutável, é sem dúvida a função cultural primeira do gênero. Essa condescendência fortemente articulada com desvios na maior parte dos repertórios não nos indica que a função essencial do conto seria, sobretudo, uma função catártica? Com efeito, é bem possível que esse gênero tenha primeiramente por função dar aos membros de uma comunidade a oportunidade de colocar em cena, na ordem da ficção, suas tentações reprimidas pela ordem cultural. O conto seria o lugar da expressão dos desejos interditos, mas seguindo um processo que os dissimule de tal forma que possam, todavia, se expressar.

Segundo tal perspectiva, a conclusão "edificante" dessas histórias em que as transgressões são finalmente punidas seria apenas uma espécie de complemento necessário a essa função central, permitindo simplesmente neutralizar o potencial subversivo desses desejos interditos, salvando no último instante a moral. Assim, os contadores e seu auditório inconscientemente encontrariam prazer em perceber o eco de seus próprios sentimentos inconfessos ou inconfessáveis nas atribulações de coesposas ciumentas, de jovens contestadoras do casamento, de pais abusivos ou de madrastas "devoradoras", que, por uma espécie de traça, o pretexto do desfecho, conforme a ordem cultural, os autoriza a perceber.

No âmbito dessa nova hipótese, advinda da confrontação das características do conto com as dos outros gêneros que estão geralmente em concorrência com ele nas culturas orais, compreendemos melhor que este seja geralmente considerado como um gênero lúdico e que seja muito sistematicamente associado à mentira. Se é verdade que sua função mais característica é permitir a liberação dos fantasmas reprimidos e que é este aspecto que pode ser considerado como a própria essência do discurso, é absolutamente importante que seu conteúdo não seja avaliado como a expressão de uma verdade absoluta. Se a etiqueta cultural pode ter interesse em favorecer a emergência de certos desejos interditos com a finalidade de uma liberação, ela deve, em contrapartida, sublinhar a inconsequência desses estados da alma, que devem ser cuidadosamente distinguidos dos valores fundadores da cultura.

Explica-se também, em função da mesma lógica, o fato de que, por quase toda África, o conto seja um gênero de circulação livre (qualquer um pode produzi-lo ou ouvi-lo), enquanto muitos outros gêneros com acentuada função didática só podem circular em função de uma etiqueta rigorosa. Essa flexibilidade relativa no que diz respeito ao conto nas culturas em que a regulamentação da produção e do consumo da palavra de tradição é, em contrapartida, rígida aparece como um sinal suplementar indicando que esse gênero não deve ser fundamentalmente levado a sério.

Por outro lado, na maior parte das culturas africanas, os grandes gêneros de função didática (relatos históricos, mitos, cantos cerimoniais) são geralmente recitados tanto durante o dia quanto à noite, e até preferencialmente durante o dia. Em oposição, o conto vê, em quase todo lugar, sua enunciação durante o dia atingida por uma interdição. Esta medida, contrariamente às interdições de pessoa, não é um fator que contribui para restaurar-lhe a autoridade. Com efeito, os envolvidos têm quase sempre o costume de interpretar esta interdição como uma regra destinada precisamente a impedir que essas palavras de divertimento venham distrair as pessoas de suas atividades de trabalho.

Ademais, a associação dos contos africanos, em geral, a uma palavra para se dizer à noite, momento por excelência do sonho e da expressão dos fantasmas, poderia também encontrar sua justificativa à luz da função catártica que nós lhe atribuímos. O que se expressa nos contos apenas poderia ser dito na penumbra noturna, propícia às divagações, e deveria se apagar assim que esta se dissipasse e que retornássemos à realidade cristalina do dia. Talvez, de fato, não seja por acaso que, quase por toda parte, as supostas consequências da violação do interdito de enunciar um conto durante o dia sejam tradicionalmente a ameaça da ruína da sociedade sob uma forma ou outra: fome, má colheita, morte ou doença de pessoas próximas... Expressar à luz do dia os desejos de transgressão que povoam os contos seria dar-lhes uma realidade e, por consequência, ameaçar diretamente a ordem social e cultural.

Eu insisto, é claro, no fato de que as observações que acabo de fazer não têm o objetivo de contestar a função didática e educativa do conto africano. Meu propósito é, sobretudo, mostrar que, por trás dessa evidência, a função cultural do conto é certamente mais complexa em África do que o que a maior parte dos trabalhos sobre a questão vinha dizendo até aqui. Mas, acima de tudo, eu quis mostrar através desse exemplo que essa complexidade se revela por si mesma a partir do momento em que consideramos novas perspectivas de estudo. As hipóteses que fomos levados a construir foram possibilitadas essencialmente pelo fato de termos pensado o discurso dos contos não isoladamente, mas dentro de um contexto mais geral dos discursos de tradição oral. Ademais, pelo fato

de também haveremos colocado em relação a significação dos textos com uma sociologia de sua produção e de seu consumo.

Concluindo, penso que o domínio do estudo do conto africano tem ainda muitos novos caminhos a explorar (sem falar de tudo que é oferecido pelo domínio do estudo estilístico com o aperfeiçoamento dos últimos equipamentos audiovisuais). Certamente, não há mal em continuar trabalhando nos caminhos já traçados pelos pesquisadores da narratologia, da semiótica, da antropologia e folcloristas, mas seria lamentável imaginar que a teoria do conto oral foi elaborada de modo definitivo e que não resta mais à pesquisa senão estender seu campo de aplicação a novas culturas. É urgente abordar o objeto "conto" segundo novos pontos de vista que permitirão aprofundar mais a teoria desse gênero, tanto do ponto de vista do que é comum em sua africanidade, quanto do ponto de vista de sua diversidade manifesta em suas particularidades étnicas.

Traduzido de: DERIVE, Jean. *Methodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*. Abidjan: AUPELF, Univ. Côte-d'Ivoire, 1990.

Referências

DERIVE, Jean. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong* (Côte-d'Ivoire). 3 v. 1986. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1986.

SEYDOU, Christiane. *Contes et fables des veilles*. Paris: Nubia, 1976.

A oralidade africana ou "a literatura em *kit*": reflexões sobre a contribuição do estudo da arte oral africana a alguns problemas teóricos da literatura geral

Tradução de Neide Freitas e Raquel Chaves

O professor Albert Gérard, espírito eclético que é, está também interessado, no momento, nas práticas verbais institucionais das culturas orais africanas, que são usualmente definidas pelo conceito de "literatura oral". Na linhagem de uma certa corrente crítica, ele desaconselha o emprego de tal expressão, que sugere substituir por "arte oral". Tal ponto de vista não deixa de ter razões sólidas que são bem conhecidas. Há primeiramente a contradição semântica implicada pela associação dos dois termos que compõem a locução. Mas isso não é talvez o mais importante, pois nossa língua, como as outras, incorporou muitas aberrações etimológicas, e o debate não deve se reduzir a uma simples querela de puristas. Certamente, mais sério é o argumento que denuncia a armadilha de uma expressão fundada sobre uma analogia implícita entre as produções textuais das culturas de tradição escrita e as produções verbais das culturas de tradição oral. Pode-se perguntar, com efeito, se o uso do conceito de "literatura oral" não conduz, mesmo inconscientemente, a abordar o domínio da oralidade cultural com uma ferramenta conceitual e metodológica que, não lhe sendo a princípio destinada, talvez não seja adequada.

Todavia, sabe-se que há muito tempo, em matéria de prática linguística, as autoridades acadêmicas, por mais prestigiosas que sejam, não podem grande coisa contra o uso. O termo *literatura oral* se impôs em francês como nas grandes línguas europeias, nas quais são conduzidos estudos sobre o patrimônio verbal das sociedades que praticam ainda uma certa tradição oral. É este termo que se utiliza mais correntemente

para designar centros, institutos, revistas; é ele ainda que aparece mais frequentemente nos títulos das obras. E é assim precisamente porque, desde sua origem por assim dizer, o paralelo entre o domínio da literatura e o dos discursos do patrimônio oral funcionou na consciência de muitos folcloristas. A oralidade tem seus gêneros, assim como a literatura, e elas até mesmo compartilham vários deles, se se crê nessa terminologia crítica da literatura: com efeito, muitas vezes encontram-se os mesmos termos, como *epopeia* ou *conto*, aplicados a um ou a outro campo. No âmbito desses gêneros, cada um dos dois domínios produz obras identificáveis, delimitadas por uma estrutura predicativa aplicada a uma temática própria, a partir de referências canônicas. Enfim, oralidade e escrita manifestam as duas, em sua expressão, a preocupação de uma certa arte verbal.

Esses pontos comuns, ao menos aparentemente, favoreceram um certo amálgama que conduziu finalmente a ver arte oral e literatura como o mesmo tipo de atividade cultural, utilizando somente dois modos de expressão diferentes, dois canais, diriam mais precisamente os teóricos da comunicação. Certamente, numerosos estudos, na década de 1980, mostraram que tal ponto de vista estava longe de ser verdadeiro e que a cultura oral não podia ser tratada como uma cultura escrita que seria simplesmente transposta para o domínio da fala. As obras orais, pelo menos nas sociedades em que a oralidade é o modelo cultural dominante e em que os discursos não têm equivalente escrito para os usuários, não apresentam a estabilidade das obras escritas, e elas estão submetidas a uma variabilidade que foi inúmeras vezes estudada.¹ Além disso, as condições de produção e consumo dessas obras não são de modo nenhum as mesmas, já que no caso da oralidade tradicional² ocorre uma comunicação direta, "imediate", enquanto a comunicação do tipo literária é indireta, distanciada, mediatizada pelo objeto "livro". Enfim, sabe-se há

¹ Um colóquio foi mesmo dedicado à variabilidade em literatura oral pela UA 1024 do CNRS, em Paris, em março de 1987.

² Não é possível confundir essa oralidade primeira com uma oralidade segunda, da qual se vê o importante desenvolvimento hoje com o audiovisual, e que é uma oralidade muito diferente: ela dá lugar à produção de obras estáveis (elas são gravadas) e seu consumo é largamente mediatizado. Cf.: ONG. Oralidade e cultura escrita.

muito tempo que os efeitos do estilo oral passam por leis diferentes dos efeitos que regem o estilo escrito.

Mas já que essas diferenças reconhecidas não impedem de fazer funcionar o paralelo entre oralidade e escrita, é preciso considerar que os estudos nos dois domínios mantêm estreitas relações e, de certo modo, se esclarecem e se questionam um ao outro. Com efeito, a existência ao mesmo tempo dessa afinidade profunda e dessas divergências radicais é que torna tão frutífera a comparação entre literatura oral e literatura "escrita", se queremos aceitar esse pleonasma. Nós nos propomos considerar alguns aspectos dessa comparação, mostrando particularmente como a própria especificidade da cultura oral permite questionar e reavivar o problema tradicional dos estudos literários. Optamos por abordar mais especialmente a oralidade africana, em parte porque é um conjunto que conhecemos muito bem – como Albert Gérard, aliás a quem essas linhas são dedicadas –, mas também porque o continente africano é um dos lugares do planeta que melhor permite encontrar discursos produzidos no contexto de uma cultura oral claramente dominante, senão exclusiva.

A primeira comparação interessante se situa no nível da questão dos "gêneros". O melhor modo de encontrar os gêneros da oralidade africana, em vez de partir de conceitos supostamente transculturais, é ainda se apoiar sobre as taxonomias das línguas locais que propõem uma categorização dos discursos de tradição. Segundo as culturas consideradas, uma pesquisa etnolinguística desse tipo permite levar a uma lista que varia em torno de vinte a cinquenta gêneros, como é o caso das sociedades uolofe, peule ou mandinga.

Nesse contexto, o nosso ponto de vista ocidental sobre a realidade literária poderia, a esse respeito, nos levar a pensar que as diferentes categorias de palavra assim reveladas correspondem necessariamente ao mesmo número de objetos textuais bem distintos. Porém vários estudos mostraram que a realidade estava longe de ser assim. De fato, eles permitem constatar que, ao menos para certos gêneros, podia haver uma circulação importante das obras de um a outro, uma parte delas podendo se

encontrar, sob uma forma idêntica, do estrito ponto de vista da estrutura linguística do enunciado em toda uma série de gêneros diferentes.

Esse exemplo se encontra de modo particularmente sensível a propósito dos discursos cantados que representam geralmente uma parte muito importante do patrimônio verbal tradicional nas sociedades africanas. Assim pode-se encontrar acidentalmente uma parte dos mesmos cantos (como enunciados linguísticos) em séries produzidas sob o rótulo de gêneros diferentes: cantos de casamento, cantos de funerais, cantos de circuncisão, cantos ligados a rituais ou a atividades (caça, agricultura, pesca, forja...) para limitar nosso exemplo a gêneros de extensão largamente transcultural; e isso ainda que os diferentes tipos de cantos que acabamos de citar sejam claramente distinguidos por nomes específicos nas culturas de referência.

Na zona mandinga, por exemplo (bambara, diúla, maninca), existem várias categorias de cantos de casamento, ligados a diferentes rituais da cerimônia que dura em torno de duas semanas. Cada uma dessas categorias, diferenciada pela taxonomia local, tem um tópico perfeitamente próprio que a torna identificável para todo homem de cultura mandinga, a partir do momento em que ele toma conhecimento de uma série dessas obras. Mas, apesar disso, individualmente alguns desses cantos – nem todos – podem passar indiferentemente de uma espécie a outra. Nesse caso particular, poderíamos explicar o fenômeno pensando que é somente a categoria genérica dos cantos de casamento (*kónyon ònkili*) que constitui verdadeiramente um gênero, e não os subgrupos que a compõem. Mas o movimento de obras não se faz somente no interior da família dos cantos de casamento, mas também desse conjunto em direção a outros gêneros cantados.

Assim um canto bem conhecido no meio mandinga, cujo tema de base é por alto o seguinte: "Eu estou no sofrimento, tomaram minha felicidade...", pode se encontrar:

- ora em um repertório de *kónyon kási ònkili* ('cantos chorosos de casamento')³ em que o texto será levado a exprimir a aflição

³ O termo genérico para designar os cantos de casamento é *kónyon ònkili*, *kónyon* significa 'casamento' e *ònkili*, 'canto'. Um determinante suplementar vem em seguida especificar de qual tipo preciso de canto de casamento se trata. Por exemplo os *kónyon kási ònkili* (ou *kónyon kási* ou *kónyon kòmbo*

que a jovem mulher deve ritualmente manifestar quando ela se despede solenemente de sua família;

- ora em um repertório de *bóndolon ònkili*, cantos que as jovens filhas interpretam em algumas noites de estação seca, ao luar. O sentido do enunciado deverá, então, se compreender como a expressão do desespero de uma jovem apaixonada abandonada por seu amante;
- ora em um repertório de *kírubi ònkili*, categoria de cantos em que, na ocasião de certas danças, as mulheres casadas acertam suas contas com seu meio e particularmente com sua coesposa e seu marido. O tema de base assumirá, então, um terceiro valor de circunstância, e o sofrimento evocado representará aquele da mulher que é insultada.

Poderia ser tentador considerar que com este exemplo permaneceremos no interior de uma grande família "canto" e que é nesse único nível de generalização que se definiria um verdadeiro gênero, caracterizado por objetos textuais bem particulares. Mas o fenômeno de circulação das obras entre os gêneros se encontra também entre os tipos de discursos dos quais uns são falados e outros, cantados. Para ilustrar esse aspecto, tomaremos dessa vez exemplos emprestados da sociedade peule. Nessa cultura, o *jammoore*, panegírico de forma poética que serve para designar um personagem valorizado por referências alusivas e metafóricas a seus atributos ou a suas façanhas, e que se traduz correntemente por 'divisa', é um gênero literário falado, dito por uma categoria prestigiosa de griôs, os *maabos*.⁴ Mas as obras do repertório do *jammoore* poderão muito facilmente integrar um outro gênero designado por um nome diferente em língua peule, aquele do *noddol* ou 'apelo', nas ocasiões em que vem a ser cantadas e acompanhadas do *hoddu* ('alaúde de quatro cordas'). Igualmente o *jaraale*, gênero que apresenta quadros pitorescos gabando o ideal peul ('a mulher', 'a vaca'), produz obras cujos

em outras regiões) são os "cantos chorosos de casamento" ligados a um ritual em que a noiva se despede, chorando, dos diferentes membros de sua família; os *kónyon fânla ònkili* ('cantos de casamento do pano') acompanham um ritual no curso do qual é exposto o pano nupcial, com mancha de sangue, sinal de virgindade da esposa.

⁴ A propósito do *jammoore* como gênero literário, cf. SEYDOU. La devise dans la culture peule. In: CALAME-GRIAULE. *Language et cultures africaines*.

enunciados encontramos intactos em outros gêneros como o *fantang*, que designa espécies de poemas com característica pastoral, cantados sobre um fundo de música *geseere* e acompanhados de um violão.

Nos diferentes exemplos que acabamos de evocar, tudo se passa como se certas obras do patrimônio verbal, consideradas como enunciados linguísticos, não estivessem diretamente ligadas a um gênero específico,⁵ mas devessem esperar uma realização em condições de enunciação particulares para poder integrar um ou outro gênero. Tal exemplo é bastante surpreendente em relação à prática habitual das culturas escritas em que, geralmente, o que define prioritariamente a identidade de um gênero é a identidade dos objetos textuais que a ele estão ligados e, só secundariamente, em casos muito raros, as condições de enunciação desses objetos. Esse poderia ser o caso, por exemplo, quando um romance pode se transformar em folhetim, quando em lugar de ser publicado em um livro, ele aparece por fragmentos em um jornal. É uma ideia persistente que leva o homem da escrita a estabelecer espontaneamente uma relação necessária e quase exclusiva entre gêneros e textos: um gênero só saberia se definir pela existência de um tipo de enunciado que lhe é próprio, e que se identifica graças a um certo número de propriedades temáticas ou estruturais.

Certamente isso se dá de outra maneira no caso da literatura oral, na qual a ordem das prioridades é talvez inversa e em que a identidade de uma obra considerada como ilustração de uma categoria literária define-se provavelmente mais, ou pelo menos na mesma medida, pelas modalidades de sua enunciação do que por seu conteúdo e sua forma propriamente linguísticos. Assim um mesmo texto peul pode integrar o gênero *jammoore* se ele for falado, ou o gênero *noddol* se for cantado e acompanhado do *hoddu*. A diferença pode estar também na natureza dos interlocutores (intérprete, público) implicados na performance da obra. Vimos que um mesmo canto mandinga podia ser *kónyón kàsi* se o intérprete dele for uma noiva dirigindo-se a sua família, ou *bóndolon* se for uma moça evocando seu infortúnio amoroso, ou *kúrubi* se for uma mulher casada fazendo alusão a seus dissabores conjugais.

⁵ Isso não é evidentemente verdadeiro para todas as obras. Algumas têm uma temática ou uma forma muito particular que as liga indissolavelmente a um gênero que admite essa temática.

Com esse último exemplo, vê-se que o que inscreve uma obra em um dado gênero é o valor de emprego que é susceptível de adquirir seu significado em um certo contexto discursivo. O texto, fora de uma performance, só tem um significado de base e seu sentido permanece potencial, segundo o quadro no qual ele vai se atualizar. Também, como se acaba de ver, o mesmo significado pode dar lugar a sentidos muito variados. Isso é certamente uma das maiores diferenças entre a literatura e a arte oral. A obra literária (escrita) é na maior parte do tempo lida primeiro em função de seu enunciado, e – só secundariamente – em função de sua enunciação (contexto ideológico ou artístico no qual o discurso foi formulado), no âmbito de abordagem erudita, de segundo grau, ou seja, como aquela da crítica universitária.

A obra oral, ao contrário, é sempre interpretada pelo público primeiramente em função de sua performance enunciativa. Isso se deve certamente ao fato de que a segunda se situa no âmbito de uma comunicação direta cujos participantes estão imediatamente ligados à atualidade do discurso; enquanto para a primeira, a comunicação, que passa pelo intermédio do livro e que acontece frequentemente anos depois da emissão do discurso, é ao contrário fundamentalmente indireta: bem frequentemente o leitor ignora tudo sobre o autor e é preciso fazer todo um trabalho de pesquisa para recuperar o contexto de enunciação.

É preciso insistir sobre o fato de que o que acabamos de ver não significa que, no domínio da oralidade, as propriedades linguísticas do enunciado (estilísticas, estruturais, temáticas) não sejam levadas em conta para determinar a natureza de um gênero. Com efeito, a rigor, o fato de que um mesmo tipo de texto possa ser enunciado em condições de comunicação diferentes e mudar de repente de *status* cultural não implica de forma alguma que, em condições de enunciação dadas, possa-se indiferentemente preferir qualquer tipo de texto. Quando na cultura oral africana se pensa “gênero” em função de categorias definidas por uma nomenclatura autóctone, há também um tipo de objeto textual que vem à mente e uma série de obras que a ele estão ligadas e que formam seu repertório esperado.

Alguns gêneros, como aqueles cujo nome se traduz em português pelo termo *conto*, por exemplo, têm um repertório de obras das quais poucas se encontram intactas em outras classes, salvo em gêneros sincréticos que nesse caso vão integrar um conjunto mais vasto. Pode acontecer também que nas sociedades orais (ainda muito numerosas no continente africano) que fazem uma distinção entre "conto" e "mito" em sua tipologia local de discursos, a mesma narrativa possa ser designada ora por uma denominação, ora por outra, segundo ela seja dita de dia ou de noite e segundo a categoria de narrador que a interpreta. Por outro lado, muitos gêneros pedem em seu próprio princípio mesmo uma temática particular: as narrativas de caçadores falam de caças; as crônicas, de história; os cantos de guerra, de combates, etc. Isso porque os discursos que eles englobam têm frequentemente temas específicos que os marcam como pertencentes a esses gêneros e que tornam difícil a sua integração a outros.

Não é menos verdadeiro, no entanto, que a circulação de obras permanece relativamente importante de um gênero a outro, o que mostra bem que os gêneros da oralidade africana são duplamente definidos por um tipo de enunciado e por um tipo de enunciação. E é a combinação dessas duas condições, relativamente pouco praticada na cultura escrita, que mais frequentemente só retém uma delas (aquela do enunciado), que explica as sobreposições entre tipos de obras e tipos de categorias literárias. Quando uma obra só é definida como enunciado, ela pode eventualmente (mas não necessariamente) pertencer a vários gêneros diferentes, mas, quando ela é definida ao mesmo tempo como enunciado e enunciação, ela não pode mais corresponder a um gênero tão estável.

Se o conteúdo do repertório dos gêneros não é perfeitamente estável na oralidade africana, quando se leva em conta unicamente o critério do enunciado linguístico, sabe-se que o conteúdo das obras particulares é ainda menos estável, pois, com exceção de alguns discursos muito formulares, o que os caracteriza é a variabilidade. Na maior parte do tempo, a comparação entre várias versões de uma mesma obra faz aparecer variantes notáveis, sobretudo se se trata de um discurso com um certo volume como uma epopeia, uma crônica, um conto. Mas muito

frequentemente o problema dessa variabilidade foi considerado como se ela surgisse unicamente da fantasia individual dos intérpretes que davam um estilo e acrescentavam a um arquétipo estrutural, definindo a própria identidade da obra, um detalhe ou um episódio de sua criação. Certamente, esse ponto de vista não é falso, mas veremos que ele é insuficiente.

Isso vale sobretudo para um tipo de obra que existe no patrimônio oral sob uma forma predeterminada, com fronteiras relativamente estáveis. Assim são em geral os provérbios, as adivinhações, os mitos e as narrativas etiológicas, alguns cantos rituais ou cerimoniais e, em menor medida, os contos que formam uma espécie de transição entre essa família e uma outra. As obras desse primeiro tipo conhecem variantes estilísticas, às vezes realmente importantes, mas é verdade que se está no âmbito de uma estrutura enunciativa que permanece muito rígida. É legítimo então considerar que, fora de uma dada performance, existem arquétipos dessas obras relativamente bem estabelecidos.

Mas há outros gêneros a propósito dos quais a existência de uma gama de obras com estrutura estável, com um início e um fim bem delimitados, é mais problemática. Situam-se nessa categoria notadamente muitos dos discursos cantados. Parece, então, que a verdadeira unidade de base do repertório não seria a obra, mas um elemento discursivo menor, como uma peça de jogo de montar. Seria a reunião dessas diferentes peças que permitiria construir a cada performance executada, no âmbito de um determinado gênero, uma grande variedade de obras parcialmente originais, graças a um jogo infinito de combinações possíveis. A descrição precisa, no entanto, ser matizada, pois se as combinações de unidade são potencialmente infinitas, na realidade certos tipos de arranjo privilegiados tendem a se impor e a criar efetivamente arquétipos de obra, da mesma forma que em um jogo de montar certas estruturas parecerão mais sedutoras que outras. Mas, ao contrário do grupo da primeira categoria, isso só são tendências, e a existência *a priori* dessas obras em um patrimônio é nitidamente menos estabelecida.

Os gêneros dessa espécie oferecem, pois, repertórios dos quais somente uma parte é formada de obras previamente construídas e dos

quais a outra parte é composta de unidades variáveis que se poderia chamar motivos, permitindo uma criação literária a partir de uma espécie de *kit*. Os motivos em questão podem ser constituídos de um verso, de um conjunto de versos ou de uma estrofe inteira. Algumas dessas unidades de base podem estar indefectivelmente ligadas a um gênero e só servir à construção de obras no campo de discurso que ele delimita. Outros motivos, ao contrário, podem transitar de um gênero a outro. Esse fenômeno foi posto em evidência a partir de várias recolhas de canções de sociedades diferentes, notadamente entre os fon de Benin,⁶ mas também em vários grupos mandinga.⁷

Para comprovar tal processo, seria preciso citar extratos muito longos de coletas que colocariam em evidência que se chega, nos diferentes cantos, a estruturas predicativas bem diferentes, combinando, ao menos parcialmente, diferentes motivos de base já prontos na memória. Isso não é evidentemente possível no âmbito desta breve contribuição. Nós nos contentaremos, pois, com um único exemplo, só para dar uma ideia do modo como o fenômeno funciona. Será retirado do grupo dos diúla de Kong, com o qual trabalhamos pessoalmente.

Veja-se o canto de casamento seguinte, dito na ocasião de uma cerimônia nupcial por amigas da noiva (*kónyon bódolon dònkili*). As palavras são levadas a representar o discurso da própria noiva:

*Mulheres da vila, saibam,
Se o meu marido não for gentil comigo,
Com permissão
Ou sem permissão
Eu vou ao país Dyimini.*

Confrontamos agora esse canto com outro que pertence ao mesmo repertório:

*Minhas amigas, rezem a Deus por mim,
Peçam a Deus que meu marido me ame.
Mulheres da vila, saibam,
A condição de mal-amada não é boa.
Minhas amigas, rezem a Deus por mim,*

⁶ A esse propósito cf. estudo de KOUDJO. *La chanson populaire dans les cultures Fon et Goun du Bénin*.

⁷ LUNEAU. *Les chemins de la noce*; DERIVE. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, v. 2-3.

*Peçam a Deus que minha coesposa goste de mim.
Se minha coesposa não gostar
Eu vou ao país Dyimini
Eu vou consultar o feiticeiro sobre a minha condição
de mal-amada.*

Vê-se imediatamente que nesse segundo canto, no qual o discurso é um pouco diferente, mesmo que ele guarde mais ou menos a mesma orientação tópica, há a retomada de versos idênticos que funcionam então como tipos de motivos cristalizados: “Mulheres da vila, saibam”, “eu vou ao país Dyimini”.

Vamos agora comparar esses dois cantos a um terceiro, retirado de um gênero diferente, aquele dos cantos de *kúrubi*, que já definimos como pequenos epigramas de circunstância por meio dos quais as mulheres casadas ajustam sua conta com seu meio familiar:

*Há várias mulheres no lar,
Mas nem todas estão na mesma situação.
Minha condição de mal-amada não é boa,
Eu vou ao país Dyimini,
Eu vou consultar o feiticeiro sobre minha condição de mal-
amada.
Eu vou me lavar desse ranço de mal-amada.*

O contexto do discurso desse terceiro canto é ainda mais nitidamente diferente, pois dessa vez não é uma jovem esposa que é obrigada a falar para exprimir seus receios, mas uma mulher casada que já tem uma certa experiência de vida conjugal e que se julga “mal-amada”. Três versos desse canto, destacados, retomam de modo quase idêntico (a única diferença é a introdução do possessivo no verso 3 que mostra que dessa vez a intérprete assume seu discurso e toma-o para si) versos que tinham sido encontrados em um ou outro dos dois primeiros. Entre os diferentes motivos que são recortados, há um único que é comum aos três cantos, que é o da partida para o país Dyimini, região vizinha conhecida por seus grandes feiticeiros, como os dois últimos cantos, em que o tema está explícito, permitem compreender. Mas vê-se que, justamente, como o motivo é bem conhecido pelos diúla, é suficiente retomar somente o verso “Eu vou ao país Dyimini” (exemplo nº 1) para que o

público local compreenda que a viagem anunciada corresponde ao projeto de consultar um feiticeiro, a fim de remediar os males que oprimem (ou poderiam oprimir) a intérprete.

Esse simples exemplo terá permitido mostrar como, no interior de um mesmo gênero como em gêneros distintos, é possível compor obras a cada vez diferentes reutilizando motivos preexistentes. Embora tenhamos desenvolvido o caso da canção em que o procedimento é frequentemente muito patente, é preciso assinalar que se pode também encontrá-lo, de modo mais limitado, em outros gêneros, como o conto por exemplo. Assim, na África Ocidental, o motivo da velha mulher repugnante, da qual é preciso cuidar do corpo antes de obter dela conselhos úteis ou auxiliares mágicos, encontra-se como prova do herói no curso de sua busca, em muitas narrativas diferentes; igualmente, os aliados animais ou vegetais idênticos que cumprem tarefas para ajudar o herói (selecionar sementes, colher frutas, etc.). Na África Central, este será o motivo da mucilagem,⁸ que permite capturar um personagem maravilhoso; ou ainda aquele do tronco oracular no qual o herói bate o pé e que lhe revela o que deverá fazer.

O enfoque sobre tal procedimento de composição permite colocar em evidência o modo como funciona a intertextualidade na cultura popular oral e como ela determina o processo de "criação literária". A análise das modalidades nas quais se desenrola este fenômeno pode, certamente, reativar de modo mais fecundo os estudos sobre a criação em literatura em que a crítica pôs em evidência, nessas últimas décadas, o conceito de "reescrita". Com efeito, não é possível perder de vista que a gênese da literatura se acha na tradição oral e que, se a escrita – que não é nada além de uma tecnologia – trouxe uma revolução cultural, não houve descontinuidade brutal entre os dois tipos de civilização. Ora, hoje a cultura escrita tem às vezes dificuldade de compreender as condições de sua própria produção verbal, por estar demasiadamente desligada de suas raízes orais. O fechamento no mundo da escrita produziu um certo número de ilusões sobre a criação literária que determinaram fortemente as modalidades de análise nesse domínio.

⁸ Mucilagem: substância viscosa obtida a partir de certos vegetais. Uma vez entornada sobre o solo, ela o torna escorregadio e dificulta assim a fuga daquele que se quer capturar.

Várias tendências da crítica contemporânea levaram à rediscussão de alguns desses *a priori* que tinham até aqui pesado sobre a abordagem textual, em consequência de uma problemática implícita – diretamente resultante da prática da escrita – segundo a qual o autor-escritor seria a única fonte do sentido de seu discurso. Assim é que muito se insistiu, nessas últimas décadas, sobre os limites e os perigos da análise "intencional" que consiste em procurar em um texto "o que o autor quis dizer". Tal ponto de vista foi combatido pelas ciências humanas que colocaram em evidência que a consciência do autor só podia constituir uma referência muito problemática para o estudo do sentido de seu discurso. A abordagem sociológica mostrou que o escritor era previamente determinado em suas funções expressivas por uma formação ideológica (ideias do grupo ao qual ele pertence: modelos de significado) e por uma função discursiva (língua do grupo ao qual ele pertence: modelos de significante). Além disso, tanto a psicanálise, como as ciências estruturais da linguagem e dos signos insistiram sobre o fato de que o autor não dominava a totalidade de seu discurso: de um lado, ele ali inscreve coisas sem ter consciência delas, de outro, a potencialidade semântica de seu texto ultrapassa sua própria intenção.

Essas novas perspectivas levaram a se pensar hoje sobre "efeitos do texto" em vez de "intenções do autor" e a introduzir novos conceitos como os de intertexto, pluralidade, reescrita.

Elas permitiram acentuar a importância do nível da enunciação nos textos. Porém os poucos aspectos da arte oral que acabamos de examinar rapidamente mostram que, de certo modo, essas "descobertas" já estavam naturalmente inscritas na própria lógica do processo de produção de tradição oral. No domínio da oralidade popular africana, está-se muito frequentemente livre de uma problemática do autor, pois a maior parte das obras são anônimas. Admite-se, pois, que o sentido de um enunciado não se encontra unicamente na consciência do intérprete. Tal perspectiva evita necessariamente as armadilhas mais clássicas da análise "intencional" e obriga a buscar o que o texto, em sua materialidade linguística, oferece como possibilidade de construção de sentido.

Além disso, o folclore oral é um domínio privilegiado para se perceber, de forma clara, a importância da intertextualidade:

- por um lado, porque muitos discursos são produzidos em série por intérpretes diferentes que ouvem uns aos outros e porque é possível determinar o contexto discursivo no qual uma obra foi executada (é frequentemente muito mais difícil determinar quais podem ser as leituras de um escritor no momento em que ele produz seu texto);
- por outro lado, porque é possível coletar as obras em uma infinidade de versões que mostram como cada discurso se constrói a partir de discursos anteriores.

Essa concretização da intertextualidade, inerente à dimensão coletiva e sucessiva da criação em tradição oral, permite tornar mais imediatamente claro o alcance ideológico das obras. Assim a observação familiar das produções do folclore verbal pode criar o hábito de procurar num texto escrito os estereótipos de pensamento e os modelos de linguagem que determinam uma criação individual.

A possibilidade de dispor de várias versões para analisar uma obra fornece, além disso, a oportunidade de perceber melhor o processo de constituição do efeito de sentido em todos seus aspectos. Com efeito, o sentido de uma sequência discursiva se interpreta sempre implicitamente em relação a um paradigma teórico em que estaria inscrito o conjunto das paráfrases possíveis dessa sequência. Pode-se dizer que esse paradigma teórico formaria a “matriz” do sentido. Em literatura, com exceção de alguns casos muito raros de reescrita, essas famílias parafrásticas permanecem sempre totalmente abstratas; elas devem ser consideradas mentalmente pelo estudioso que deduzirá os efeitos de sentido de seu texto a partir dessa confrontação com paradigmas imaginários. Ao contrário, no domínio da arte oral, essas famílias parafrásticas tornam-se uma realidade concreta, quando se compara diferentes versões de uma mesma obra. Tal situação permite adquirir um outro tipo de relação com o enunciado e melhor alcançar o espaço do sentido.

Por outro lado, é impensável estudar a produção de tradição oral, que é um tipo de comunicação necessariamente imediata, sem levar em conta o nível da enunciação. Esse hábito pode também reativar os estudos

sobre a literatura, nos quais se esquece muito frequentemente que esse nível pode ser igualmente pertinente. Os procedimentos de encenação do discurso não são neutros, muito menos as instâncias pelas quais a obra literária se dá a ler: coleção, editora, formato. Mostramos a importância da enunciação na cultura oral, para a determinação dos gêneros do discurso. Essa poderia ser a oportunidade de rever essa questão a propósito da literatura.

Certas obras, como as peças de teatro de rua, determinam com efeito seu gênero, como seu nome indica, tanto pelos lugares onde elas são representadas, os atores que as interpretam, o público que vai assistir, como pela forma e o conteúdo de seu texto. É certo que um depende do outro, mas o processo é ao menos dialético. O mesmo não se passa com o romance policial, o romance de aventura, a partir do momento em que os editores criam as “coleções”? Da mesma forma que uma obra oral única pode às vezes estar susceptível a se integrar a vários gêneros, segundo diferentes condições de enunciação, se poderia considerar por exemplo que uma obra nascida na literatura policial em sua primeira edição, manifesta um certo número de qualidades que a fazem sair desse gueto e ser publicada em coleções que a assinalam sob um outro prisma.

Além disso, o hábito dessa comunicação “imediate”, em que a presença efetiva dos dois participantes determina frequentemente a evolução do discurso, pode ser a oportunidade de se lembrar que, em literatura também (mesmo que a regra do jogo queira que o destinatário da mensagem esteja ausente no momento da enunciação escrita) acontece às vezes que um autor modele sua narrativa em função de um público que ele induz (que ele “paquera”, diz Barthes em seu *Prazer do texto*) e com o qual ele busca estabelecer o máximo de cumplicidade.

Todas essas razões, algumas das quais acabamos de mostrar a propósito da cultura popular africana, mostram que, mesmo que o termo *literatura oral* não seja efetivamente muito feliz e que seu uso deva ser feito com prudência para evitar uma assimilação apressada entre dois campos que têm cada um sua especificidade, não faz mal, todavia, que uma parte dos estudos dedicados à arte oral permaneça no domínio da literatura. Isso permite uma confrontação que revitaliza muitos dos aspectos da problemática geral do fato literário.

Traduzido de: DERIVE, Jean. L'oralité africaine ou "la littérature en kit": réflexions sur l'apport de l'étude de l'art oral africain à quelques problèmes théoriques de la littérature générale. In: RIESZ, Janon.; RICARD, Alain. (Ed.). *Semper aliquid novi: littérature comparée et littératures d'Afrique*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990. p. 215-225.

A canção em uma sociedade de tradição oral da Costa do Marfim (os diúla de Kong)

Tradução de Neide Freitas

Referências

DERIVE, Jean. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: l'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire)*. 3 v. 1986. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1986.

KOUDJO, Bienvenu. *La chanson populaire dans les cultures Fon et Goun du Bénin*. 1989. Thèse (Doctorat) – Université Paris XII, Paris, 1989.

LUNEAU, René. *Les chemins de la noce: la femme et le mariage dans la société rurale au Mali*. 1974. Thèse (Doctorat) – Université Paris V, Paris, 1974.

SEYDOU, Christiane. La devise dans la culture peule. In: CALAME-GRIAULE, Geneviève (Org.). *Language et cultures africaines*. Paris: Maspero, 1977.

Em muitas culturas, onde a tradição oral permanece viva, a canção representa uma parte muito importante do folclore verbal, e mesmo, em muitos casos, uma parte preponderante. Mas nem sempre isso é percebido pelo fato de que este tipo de produção é frequentemente menos estudada que outros gêneros, considerados como mais clássicos da oralidade, tais como contos, textos épicos, provérbios..

Entretanto, em certas sociedades de tradição oral, a canção popular não é um gênero menor como se pensa, tanto pelo seu volume quanto por suas funções. Isto é o que tentaremos mostrar a partir do exemplo dos diúla de Kong, uma sociedade situada no nordeste da Costa do Marfim.

A taxonomia diúla dos gêneros literários distingue uma quinzena de classes principais que se subdividem por sua vez em um certo número de categorias, de modo que se chega ao final das contas em uma tipologia que compreende 47 gêneros específicos, dispendo todos de nome particular na língua. Desses 47 gêneros, 40 só apresentam enunciação cantada. E, entre os sete que restam, é preciso ainda assinalar que dois alternam partes faladas e partes cantadas: trata-se dos *ntálen* ('contos') que se apresenta de preferência sob a forma de *fábulas cantadas*, a narrativa é frequentemente entrecortada de fórmulas cantadas, e do *bá ra*, espécie de *pot-pourri* de diferentes gêneros do patrimônio "literário" diúla, que compreende principalmente cantos, ligados entre si por histórias, provérbios, e comentários improvisados do intérprete.

Uma simples observação da taxonomia mostra a atenção dada pela instituição cultural a este aspecto formal da enunciação, já que, dos 40 gêneros que são cantados, 39 têm no nome composto que serve para os designá-los o termo *dònkili* que significa precisamente 'canção'.¹ Quanto ao último, os *cúkuri cúkuri* (tipo de canto de guerra), seu nome é tirado da onomatopéia que se supõe representar o batido do tambor de acompanhamento, *cúku, cúku* (o sufixo *-ri* é simplesmente a marca do plural), de modo que ele é também designado por um critério de ordem formal, ligado à música.

Um tal estado de coisas leva a pensar que essa oposição entre enunciação falada e enunciação cantada seria, hierarquicamente falando, a principal distinção que os diúla fazem no interior de seu patrimônio folclórico verbal. Por esse critério de ordem formal, eles definiriam assim, com os *dònkili*, uma classe de ordem superior, susceptível de se subdividir por seu lado em um certo número de outras categorias secundárias permitindo distinguir entre eles diferentes tipos de cantos. E, de fato, certamente não é inoportuno considerar o conjunto de todos os *dònkili* como uma primeira grande classe de gêneros, pois esse conjunto possui um certo número de traços comuns que são também fatores de homogeneidade.

Além do fato evidente de que são cantados, e sistematicamente acompanhados de dança, esses enunciados são sempre formulares (por oposição a outros gêneros literários que se fundamentam na memorização do significado). Os cantos diúla de todas as categorias têm por outro lado a propriedade de serem muito breves, e de serem construídos segundo o mesmo princípio: duas ou três frases somente que servem de tema de base à obra, sobre a qual se opera um certo número de variações no decorrer de repetições sucessivas, em diferentes estrofes. Mas esses fatores de unidade não devem entretanto dissimular o fato de que o domínio da canção guarda uma variedade muito grande de discursos desempenhando funções bem diversas.

Para melhor compreender esta riqueza e esta complexidade do domínio da canção, voltemos ainda uma vez à taxonomia, que poderá

¹ Essa palavra pode por sua vez se decompor em duas outras: *dòn* + *kili*, o que significa literalmente 'chamado de dança'. Entre os diúla, a canção é com efeito inseparável da dança, e não existem gêneros exclusivamente cantados aos quais não seja ao mesmo tempo associada uma dança.

nos mostrar como ele está subdividido. Pode-se constatar que a palavra *dònkili*, que qualifica todos os tipos de canto (à exceção do *cúkuri cúkuri*), associa-se sempre uma ou mais outras palavras que determinam a primeira para especificar de qual gênero se trata. Esses determinantes evocam a diversos tipos de critérios, que implicam diferentes pontos de vista na maneira de considerar os gêneros. Na maior parte dos casos trata-se no entanto de critérios circunstanciais: a natureza do canto é definida pelas circunstâncias que acompanham necessariamente sua enunciação. Essas circunstâncias podem ser por exemplo uma festa pública, ritualmente programada na cultura, seja por ela estar ligada a uma data precisa, seja porque ela deve acontecer quando se reúne um certo número de condições sociais.

Este é o caso dos *dò dònkili*, os 'cantos de máscaras', assim denominados porque acontecem no momento das saídas de máscaras. Essas cerimônias são fixadas por um ritual relativo às práticas animistas que continuaram a subsistir mesmo depois da islamização da sociedade de Kong.

O mesmo se dá com os *kónyon dònkili* ('cantos de casamento'), *dé nsagali dònkili* ('cantos de batismo'), *kènekène dònkili* ('cantos de circuncisão'), *kàlanjigi dònkili* ('cantos da festa do *kàlanjigi*'² que celebra para os rapazes o fim dos estudos corânicos). Todos esses cantos são designados pela cerimônia durante a qual eles aparecem.

A classe dos *dòn dònkili* ('cantos de dançar') encontra-se igualmente no mesmo caso. Com o emprego do termo "*dòn*", poderia-se pensar que se trata mais de uma referência a um critério formal que exatamente circunstancial. Mas lembraremos que entre os diúla todos os tipos de canto são acompanhados de dança. Por consequência, a palavra *dòn* ('dança') na expressão *dòn dònkili* não designa cantos "dançados" que se oporiam a cantos não dançados, e não é como traço estilístico que ele deve ser compreendido. Se *dòn* se opõe a *dò* ('máscara') ou a *kónyon* ('casamento') é sobretudo enquanto tipo de cerimônia: a "dança" entre os diúla designa de fato um tipo bem particular de festa em comparação com as outras, mesmo que na ocasião destas, seja igualmente possível e até necessário dançar. E como as outras festas, essas diferentes danças,

² *kàlanjigi*: significa literalmente 'guardar o estudo'.

que recebem cada uma um nome específico, são programadas segundo um calendário ritual.

Entre os exemplos que acabamos de citar, alguns nomes se aplicam a gêneros específicos (*dénsagali dònkili*, *kène kène dònkili*, *kàlanjigi kònkili*), enquanto outros designam verdadeiras classes de gêneros. Assim, *dò dònkili*, *kónyon dònkili* e *dòn dònkili*, são conjuntos que se decompõem cada um em uma dezena de espécies individuais. Entre os *dò dònkili*, diferenciamos assim os cantos segundo a máscara específica a qual eles estão ligados (*sáfo dònkili*, *dòmuso dònkili*, *dbòn dònkili*, *dòndo dònkili*, etc...). O princípio é o mesmo para o conjunto dos *dòn dònkili* que se diferenciam entre si pelo nome das diferentes danças às quais eles se aplicam (*mádeun dònkili*, *kúrubi dònkili*, *sábe dònkili*...). Quanto aos *kónyon dònkili*, cada gênero tira seu nome de um dos ritos que compõe a cerimônia de casamento, que dura duas semanas entre os diúla: *kónyon sùsu³ dònkili* (cantos de casamento onde as mulheres pilam o alimento dos convidados), *kónyon kùn dár⁴ dònkili* (cantos de casamento em que se trançam os cabelos da noiva), *kònyon kòmbo⁵ dònkili* (cantos de choro do casamento), etc...

Este último exemplo já oferece uma certa transição quanto ao ponto de vista segundo o qual se considera o gênero. Certamente, pode-se continuar a considerar que o termo *kòmbo* faz apelo a um critério circunstancial, porque remete ao rito do *kònyon kòmbo* durante o qual a noiva se despede dos diferentes membros de sua família. Entretanto, sua significação ('chorar') implica igualmente uma certa determinação do conteúdo do discurso, sugerindo que se trata de cantos de lamentação.

Outros cantos, que não estão integrados em uma classe de ordem superior, são da mesma maneira definidos por termos que supõem uma dupla determinação circunstancial e temática. São aqueles cujos nomes remetem a um tipo de atividade bem particular: *sèneke dònkil⁶* ('cantos agrícolas'), *dàndaga dònkil⁷* ('cantos de caçador'), *tólon dònkil⁸* ('can-

³ *sùsu* significa 'pilar'.

⁴ *kùn dár* significa 'trançar os cabelos'.

⁵ *kòmbo* significa 'chorar'.

⁶ *sèneke* significa 'cultivar'.

⁷ *dàndaga* significa 'caçador'.

⁸ *tólon* significa 'jogo'.

tigas infantis'). De fato, a própria natureza da atividade à qual é feita referência em todos estes casos sugere uma certa orientação temática: os cantos ditos "agrícolas" fazem alusão a temas bucólicos; nos cantos de caçadores, fala-se da caça e da perseguição; e a denominação *tólon dònkili* supõe um discurso de tipo lúdico.

Poderíamos pensar que o mesmo acontece com os *wóloso dònkil⁹* ('cantos de cativos domésticos'), que tendem a assimilar em seu princípio de denominação aquelas dos *dàndaga dònkili*. Nos dois casos, a natureza do canto é definida pela categoria social que o produz. Trata-se entretanto de um exemplo em verdade muito diferente: de fato os "cantos de caçadores" chamam-se assim por referência a uma atividade, a caça, e é essa atividade que está na temática do gênero. Ao contrário, os "cantos de cativos" não falarem nem do tráfico, nem da condição do escravo: as obras assim designadas, que são efetivamente apanágio dos cativos, são paródias burlescas, e na maioria das vezes, maliciosas com outros tipos de cantos, mais particularmente os cantos cerimoniais.¹⁰

Existem, enfim, casos em que o determinante aplicado a *dònkili* funciona segundo um critério de conteúdo, como os *lásiri dònkili*. *Lásiri* significa, de fato, 'linhagem', e seus cantos têm precisamente por função evocar, de maneira alusiva, as façanhas de tal ou qual ancestral prestigioso para honrar os membros da família que são seus descendentes.

Segundo o que acabamos de ver da taxonomia dos cantos, os diúla se servem sobretudo de critérios relativos às condições de enunciação dos cantos para distinguir entre eles diferentes gêneros, e secundariamente apenas de critérios relativos às propriedades textuais, tais como propriedades de conteúdo. Mas, é claro, a cada circunstância particular de enunciação (saída de máscara, festa de dança, casamento, batismo) corresponde precisamente uma função bem particular do canto que determina uma forma e uma temática dominantes conhecidas do público. É por isso que os diúla não têm necessidade de fazer mais referências à forma ou ao conteúdo das obras quando eles os nomeiam.

⁹ *wóloso* significa 'cativo doméstico'.

¹⁰ Encontraremos uma amostra representativa do gênero no n. 15 dos *Cahiers de Littérature Orale*, INALCO, Paris, 1984.

Vamos agora considerar os cantos do ponto de vista dessas propriedades textuais para melhor compreender as diferentes funções que a cultura diúla atribuiu a esse tipo de enunciação. O que é que muda no discurso quando se passa de um gênero cantado a outro?

De um ponto de vista formal, os diferentes tipos de canto podem se distinguir por uma certa personalidade musical. Alguns, a grande maioria dentre eles, tem um acompanhamento instrumental, enquanto outros como os *tólon dònkili* ('cantigas infantis'), os *kàlanjigi dònkili* (cantos que celebram o fim dos estudos corânicos), os *bóndolon dònkili* (cantos de amor produzidos pelas adolescentes) não têm outro suporte musical além da voz humana. Entre os outros, a natureza do conjunto instrumental que lhes acompanha (combinação de diversos tambores, de sinos, de chocalhos, de trompas, etc...) determina um certo tipo de melodia e ritmo. Essa personalidade musical pode aparecer no nível de toda uma classe (por exemplo, os dez tipos de cantos de máscaras se caracterizam pelo mesmo acompanhamento) ou de um gênero específico (os cantos de dançar, ou os cantos de casamento, têm, em geral, acompanhamentos diferentes).

Entretanto, não se deve exagerar a diversidade na personalidade melódica dos gêneros cantados, pois ocorre muito frequentemente que o texto de uma mesma canção possa se encontrar de um gênero a outro conservando a mesma melodia. O que muda então naquele momento, é menos a melodia em si mesma, que a maneira de interpretá-la. Ela passa então por transformações, principalmente rítmicas, que são comparáveis àquelas que se podem constatar quando músicos tocam um trecho de música clássica no jazz.

Por fim, como tínhamos dito, o princípio de construção textual desses enunciados cantados, fundado sobre variações a partir de um tema de base definido por algumas frases simples, praticamente não varia de um gênero a outro. São sobretudo, ainda nesse caso, as condições de enunciação que mudam.

Alguns cantos, como os *dò dònkili* ou os *bóndolon dònkili*, são enunciados sobretudo coletivamente, isto é, todos os presentes no momento da apresentação participam. Outros, ao contrário, são enunciados

sucessivamente alternando um cantador (uma cantadora) ou um duo com um coro, como é o caso do *dòn dònkili* (os 'cantos de dançar'). Alguns gêneros enfim alternam cantos de homens e de mulheres que respondem uns aos outros, como os *kònyon kurón dònkili* ou os *kònyon bèn dònkili*, duas variedades de cantos de casamento em que se confrontam rapazes e moças.

Mas evidentemente é também o conteúdo semântico dos cantos que determina seu pertencimento a tal ou qual gênero particular, pois a cada um deles corresponde uma dominante temática. Esse nível permite melhor perceber a função cultural e ideológica de cada tipo de canção.

Os *dò dònkili*, ou 'cantos de máscara', pertencem, por assim dizer, à literatura sagrada. Acompanhando o itinerário da máscara à qual os cantos estão ligados, enquanto ela percorre o vilarejo, os cantos evocam de uma forma simbólica e esotérica as condições nas quais a máscara, segundo a tradição mística, fez sua aparição na sociedade, assim como os atributos de sua força. De fato, supõe-se que cada máscara possui um ou mais poderes que lhe são próprios. Por exemplo, a máscara *sáfo* é reconhecida como um caçador de feiticeiros; da mesma forma vários cantos ameaçam os feiticeiros em sua chegada aos *kàbila*, como este, cujo tema de base apresentamos:

Hé, o *sáfo* sabe dançar
O *sáfo* dos habitantes de Sagala¹¹ sabe dançar
Feiticeiros, não fiquem aqui!
O *sáfo* virá, o *sáfo* vai prendê-los
hoje é o dia.

Da mesma forma, supõe-se que a máscara *dòmuso* tem o poder de favorecer a fecundidade nas mulheres, e o conjunto de seu repertório cantado se organizará em torno desse tema. Supõe-se que os cantos de máscaras representam uma palavra particularmente poderosa e mesmo perigosa, a ponto de a enunciação e mesmo a audição de um dos gêneros dessa categoria serem interditas aos não iniciados: trata-se do *dòjuqu dònkili* (os cantos da máscara malévola). Estes são aliás ditos em uma língua diferente da língua diúla, traços de um falar senufo que era

¹¹ *Kàbila* de Kong, em que residem os proprietários dessa máscara. O *kàbila* é um agrupamento de famílias (no sentido amplo) que se reconhecem como aliadas pelo critério da linhagem.

utilizado pelos habitantes da região antes da chegada dos diúla. E esta língua funciona hoje como uma língua litúrgica.

Quanto aos *dòn dònkili*, os cantos de dançar, eles não têm propriamente uma unidade temática enquanto classe. Cada dança, segundo a natureza da festa, desenvolve seus temas particulares, que não têm relação uns com os outros.

Os *mádeum dònkili* são, entre os cantos de dançar, o equivalente quase simétrico do que significam os *dòjuju dònkili* no interior da classe dos cantos de máscara. Como os *dòn dònkili*, trata-se de cantos sagrados, mas desta vez na ordem do islã. Eles servem para celebrar o retorno dos peregrinos vindos de Meca, e seu texto é composto apenas por versos do Corão em Árabe. Eles também utilizam uma língua litúrgica, mais ou menos concorrente da primeira, que se situa em uma ordem animista.

Os outros cantos de dançar referem-se a diferentes temas, dos quais daremos apenas alguns exemplos: o repertório dos *yagba dònkili* gira em torno das relações amorosas, enquanto os *jònmede dònkili* em torno das relações entre a família Watara, que detém o poder em Kong, com seus griôs... Na classe dos *dòn dònkili*, é preciso talvez destacar os *kúrubi dònkili*, os mais populares entre os cantos de dançar. Produção exclusivamente reservada às mulheres, eles servem para evocar os principais aspectos da condição feminina: trabalhos domésticos, relações conflituosas com o marido ou coesposas, educação das crianças. Mas, nesse caso, as evocações são muito individualizadas, e os cantos parecem fazer alusão à situação pessoal das cantadoras, embora se trate de verdadeiras obras de circunstância. Aliás, isso explica que a criação dos cantos de *kúrubi* seja sempre muito importante, pois, para evocar sua situação, as mulheres podem buscar no repertório existente um canto que lhes convenha, ou recorrer a uma criação original. O repertório do gênero é muito extenso.

No que diz respeito aos cantos cerimoniais propriamente ditos, o tema depende diretamente da cerimônia a qual eles se reportam, casamento, batismo, circuncisão. Os cantos de batismo evocam principalmente os ancestrais, e giram em torno da escolha do nome que foi dado à criança; os cantos de circuncisão encorajam os rapazes a resistirem à

dor do corte. O repertório mais variado é de longe aquele dos cantos de casamento, porque este conjunto não compreende menos de dez gêneros específicos: os *kónyon sùsu dònkili* consistem em glorificar as mulheres que se revezam para pillar a comida do casamento, evocando o ascendente prestigioso de suas respectivas famílias; os *kónyon kombo dònkili* são as despedidas desesperadas que a noiva faz ritualmente aos seus antes de seguir seu marido um novo *lú* ('clã'); os *kónyon kún dán dònkili* são conselhos que as mulheres mais velhas oferecem à noiva enquanto trançam os seus cabelos. Entre esses cantos cerimoniais, é preciso destacar os *kálanjigi dònkili* que, como os cantos de *mádeum dònkili*, pertencem a literatura sagrada relativa ao Islã, e que se enunciam também em língua litúrgica, pois são igualmente compostas por versos do Corão em árabe.

Quanto aos cantos que se reportam a atividades particulares tais como a caça ou a agricultura, eles desenvolvem, como já dissemos de temas que são relacionados diretamente com essas atividades.

O caso mais particular de todos no domínio do canto é representado pelo *wóloso dònkili*, pois são zombarias paródicas de outros cantos, dos quais eles retomam naturalmente os temas, mas os deformam em função de sua própria orientação temática, burlesca, escatológica e obscena.

Vemos portanto que na cultura diúla o domínio da canção é por um lado muito diversificado, por outro lado muito padronizado. Importa quem canta, importa o quê, importa quando. Não é qualquer pessoa que canta qualquer coisa em qualquer ocasião. Cada tipo de canto é o apágnio de uma formação social particular, definido por diferentes critérios:

- O sexo: cantos reservados às mulheres (como os *kúrubi dònkili* e a maior parte dos cantos cerimoniais) ou aos homens: *dòjuju dònkili*, *cúkuri cúkuri* ('cantos guerreiros');
- A idade: os *tólon dònkili*, por exemplo, só são produzidos por crianças;
- Pertencimento a um *kàbila* ou a uma família (os membros do *kàbila* proprietário da máscara para os *dò dònkili*);
- Uma condição sócio-profissional particular (*dàndaga dònkili*, *wóloso dònkili*).

Esta apropriação social dos cantos que delimita grupos de muitos tipos no seio da comunidade faz parte de uma estratégia de relações de poder entre eles, principalmente para os gêneros mais prestigiosos, as outras categorias sociais são excluídas da enunciação e às vezes do consumo por meio de interdições. A palavra é com efeito um poder e particularmente a palavra cantada, que por definição é formular, e por conseguinte mais sacralizada pela tradição, na medida em que se dá uma importância muito grande à transmissão fiel de seu significante: poder ideológico do conhecimento dirigido, e em certos casos, reservado. Mas também poder de chantagem, na medida em que sua emissão pode ser temida por outros grupos sociais. Este é o caso dos *kúrubi dònkili* que dão às mulheres um certo poder, já que por meio desses cantos elas podem revelar publicamente certas queixas que têm contra seu marido, ou com relação a seu círculo. Poder de subversão enfim sob forma de zombaria da cultura pelos cativos, no caso do *wóloso dònkili*.

Mas por mais formulares que sejam, todos esses cantos não são no entanto fixados em obras imutáveis. De fato, no domínio da canção diúla, não existe obra estável. Os cantos são criados a cada sessão a partir de unidades de base menores, que são versos ou estrofes que formam frase (dísticos, tercetos ou quadras). Por meio dessas peças, à semelhança de um jogo de montar, é possível formar uma infinidade de cantos originais, que encontrarão sua personalidade própria num gênero em função da temática principal desenvolvendo uma ou outra combinação, e da inserção dessa temática num certo contexto.

Assim é possível encontrar pedaços de cantos semelhantes em um gênero ou outro, e essa semelhança permite a construção de um sentido próprio a cada vez. Pode acontecer ainda de reencontrar um enunciado textualmente idêntico em gêneros cantados diferentes, o que parece não perturbar em nada a distinção de um gênero entre os diúla. Isso ocorre se o significado de seu enunciado é suficientemente geral para poder se adaptar a várias temáticas. Veja por exemplo o canto formado sobre a unidade de base seguinte:

Vejam meu sofrimento, um sofrimento miserável.
ajudem-me, eu não tenho mais apoio.

Nós o encontramos uma vez em uma sessão de *kònyon kòmbo dònkili* e numa sessão de *kúrubi dònkili*. No primeiro caso, exprime a aflição que a esposa deve tradicionalmente manifestar assim que ela se separa de sua família. No segundo, é a reivindicação de uma mulher que se considera mal amada pelo marido.

Tal fenômeno mostra mais uma vez a importância que tem o nível da enunciação na literatura oral, enquanto que nós, gente da escrita, valorizamos mais o nível do enunciado. Como vimos nos diferentes estados de nossa análise, aquilo que dá a um canto a personalidade permite-lhe integrar-se num gênero, são sobretudo as propriedades da enunciação do que as do enunciado: é mais a maneira de interpretar do que o tipo de melodia, enquanto conjunto de notas, que difere um gênero de outro. Do mesmo modo, é mais o sentido adquirido por esse discurso no contexto de uma sessão particular, definido ao mesmo tempo pela natureza e pelas modalidades de troca de comunicação e por uma linha temática diretriz do que o significado do discurso, enquanto reunião de palavras, que permite dizer que tal enunciado cantado pertence a um ou outro gênero.

Nesse sentido, a canção diúla parece ser sempre um discurso de circunstância: ela não tem um significado em si, e só existe ao nível do sentido num ato de comunicação bem preciso, mesmo que ele seja no caso uma ocorrência institucional. Esperamos que essa pequena mudança de perspectiva tenha permitido mostrar que, em certas sociedades pelo menos, a canção não é um fenômeno marginal da literatura oral. Produção quantitativamente importante, ela oferece tipos de discurso muito mais variados: sagrado, lírico, polêmico, épico, lúdico, paródico... Mas ela representa também um caso de criação literária particularmente interessante, na medida em que acumula uma forte poetização do discurso, decorrente de unidades formulares em que uma grande atenção é atribuída ao significante, e um sistema de combinações que oferece uma margem de criatividade relativamente importante, já que permite construir obras atuais e funcionais, permanecendo fiel a uma tradição.

Traduzido de: DERIVE, Jean. La chanson dans une société de tradition orale de Côte d'Ivoire (les Dioula de Kong). *Contemporary French Civilization*, Vancouver, University of British Columbia, v. 14, n. 2, 1991.

Oralidade, escrita e o problema da identidade cultural na África

Tradução de Samuel Menezes

De um ponto de vista estritamente teórico, o problema da identidade cultural de uma obra literária se coloca frequentemente, pela simples razão de a divisão da comunidade humana em certo número de grupos culturais que se distinguem uns dos outros não ser uma operação simples.

Por um lado, o critério do qual se lançará mão pode ser mais ou menos restrito, indo da etnia ou da região ao continente, passando pela nação ou pela comunidade linguística.

Por outro lado, os critérios escolhidos para estabelecer essa divisão são muito subjetivos e dependem de pressupostos ideológicos. Pode-se constatar que a atribuição de uma identidade cultural a diferentes conjuntos da produção literária faz intervir:

- critérios unicamente sociopolíticos (literatura suíça, indiana, camaronesa), a nação estado que é então o único elemento de referência;
- critérios linguísticos (literatura francófona, anglófona);
- critérios geográficos (literatura asiática, literatura do Norte da África, literatura da África Ocidental);
- critérios raciais (literatura negra).

Apesar dessas dificuldades teóricas, a prática mostra que em certo número de casos, não há, de fato, problema. Efetivamente, existem comunidades cuja cultura se tornou tão homogênea, em consequência de uma tradição histórica antiga – fundada em critérios ao mesmo tempo linguísticos e políticos –, a ponto de elas se reconhecerem e serem reconhecidas

por outras comunidades, uma identidade que não é contestada. É o caso da maior parte das sociedades em que já há um certo tempo coincidem bastantes critérios de unidade linguística e política. Assim, quase não há dificuldade quando se fala de literatura italiana, ou de literatura francesa, por exemplo, mesmo que no interior desses conjuntos a divisão possa ser refinada até chegar a uma referência regional.

Em contrapartida, existem outras regiões em que a atribuição de referências socioculturais é particularmente problemática pelo fato de que a história sobrepôs a essas regiões diferentes conjuntos que, ao invés de se sucederem uns aos outros, como acontece nas evoluções lentas e progressivas, se mesclam, já que os seguintes não apagam os precedentes, e que todos continuam a funcionar ao mesmo tempo.

É o que acontece na África Negra. Encontra-se lá, primeiramente, um segmento étnico que possui a tradição mais antiga. Ele próprio é suscetível a vários encaixamentos na medida em que, no curso da história, criaram-se por vezes unidades de segundo grau, que agrupam dentro de um mesmo conjunto cultural várias famílias étnicas, sob a forma de impérios ou de reinos.

A esse tipo de organização, veio se sobrepor, sem apagá-la, a divisão colonial que criou outros "impérios" ou "comunidades" no interior dos quais se desenvolveu, essencialmente impulsionado pelo colonizador, o sentimento de uma certa unidade cultural, fundado apenas pela comunidade de língua para a elite intelectual: inglês, francês, português... Às vezes esses impérios também se decompunham em subgrupos político-administrativos, que podiam ter incidências culturais: por exemplo a A.O.F. (África Ocidental Francesa) e a A.E.F. (África Equatorial Francesa), das colônias francesas. O menor dentre esses subgrupos era a colônia, que, até certo ponto, deu origem aos estados modernos como conhecemos.

É preciso ainda acrescentar que na primeira metade do século XX, tanto do ponto de vista do colonizador quanto do colonizado, o sentimento de uma comunidade de experiência sócio-histórica, em consequência da situação colonial, favoreceu a ideia de uma unidade cultural própria para quase todo o continente negro, o que explica certamente que se tenha falado tanto de cultura e literatura negro-africanas.

Uma tal complexidade não passa sem apresentar grandes problemas de identidade em matéria de produção literária. A qual desses grupos pode-se dizer que tal ou qual obra é identificável, do ponto de vista do seu criador ou do ponto de vista do seu público, os quais não coincidem necessariamente?

A questão é ainda mais complicada pelo fato de que em África, a literatura, entendida no sentido amplo de arte verbal, conhece dois grandes modos de expressão simultâneos: a oralidade e a escrita. Dizemos simultâneos, mas não absolutamente paralelos, pois veremos que há entre eles, atualmente, certo número de interferências.

Contudo, por questões de comodidade, examinaremos a questão separadamente. Trataremos inicialmente da produção oral, mostrando como sua relação com a escrita apresenta precisamente o problema da sua identidade. Depois, consideraremos a literatura escrita, e veremos como ela procura uma identidade, notadamente tentando recriar certo número de ligações com a oralidade.

No que diz respeito a literaturas orais, pode-se começar por precisar que, nas suas condições naturais de produção e de consumo, ou seja, no meio rural, no seio do seu público étnico original, enunciadas na língua em que nasceram, elas não sofrem de modo algum de um problema de identidade. A questão não se coloca nem mesmo para os seus usuários. Além do mais, nesse nível, pode-se constatar que, pelo desenvolvimento do rádio e, em alguns países, da televisão (pelo fato de que existe um sistema de ensino televisivo que fornece a cada vilarejo uma antena da qual os habitantes podem se beneficiar à noite), essas literaturas muitas vezes concorrem com outras formas de cultura: cultura popular urbana que produz canções, esquetes, culturas provenientes de outras etnias do país. Essas formas estrangeiras podem em certa medida questioná-la e fazê-la evoluir. Mas pensamos que não se deve atribuir uma importância exagerada a este tipo de influência. Nossas próprias observações no meio mandinga, na Costa do Marfim e no Mali, nos levaram a constatar que os donos de "rádios-gravadores", no meio rural, gravavam as produções de suas próprias culturas, e muitas vezes as ouviam, principalmente nos programas culturais da rádio nacional, que lhes eram estranhos.

Portanto, o problema da identidade das literaturas orais se apresenta sobretudo a partir do momento em que elas saem de suas fronteiras étnicas naturais. Quando é assim, a questão é saber em que nível aqueles que as fizeram sair das fronteiras, assim como aqueles que as descobriram nesse momento, buscam estabelecer uma identidade cultural para elas. Ainda que, graças ao desenvolvimento das técnicas audiovisuais, esta ampliação do público possa ser feita através das gravações, é ainda a escrita e o livro que continuam a ser de longe o meio de difusão mais importante da produção desse tipo. A expansão passa assim por uma dupla transposição (do meio oral ao meio escrito, e de uma língua a outra) que representa um duplo fator de despersonalização. Todavia, o livro dispõe de dois grandes meios para restituir a essas obras uma personalidade: os títulos e a política de edição do texto e de tradução.

É impensável, no quadro desse breve artigo, passar em revista toda a massa de publicação dos textos de literatura oral, tão enorme¹ ela é, para ver quais são as políticas de edição que nela se manifestam. Vamos nos contentar, então, com alguns exemplos a partir do “conto” que, de longe, é o gênero mais difundido, exemplos que serão essencialmente tomados do que se fez no âmbito da francofonia.

Convém talvez começar por distinguir, nesse assunto, a transposição escrita da literatura oral por escritores africanos que, ao fazê-lo, procuram contudo criar uma obra literária pessoal, e o registro dessa mesma literatura por pesquisadores, etnógrafos, linguistas ou folcloristas, que são obrigados a ser apenas simples meios de transmissão.

Para os primeiros, o fato de escrever um livro que tem por única base a tradição oral, mesmo que frequentemente se trate de adaptações bastante livres, é um ato de reivindicação cultural, e é interessante ver em que nível estes a situam, pois no fim das contas é sua própria identidade que, por essa via, eles apresentam ao público.

A simples escolha dos títulos e subtítulos já é em si significativa. Seguem alguns exemplos, dentre os mais conhecidos, coletados em diferentes épocas em alguns países francófonos.

¹ A bibliografia de Veronika Görög, *Littérature orale d’Afrique Noire*, comprova isso.

Benim

QUENUM, Maximilien. *Trois légendes africaines: Côte d’Ivoire, Soudan, Dahomey*. Rochefort: Imprimerie A. Thoyon Thèze, 1946.
COYSSI, Anatole. *Quelques contes dahoméens*. Paris: Nathan, 1950.

Camarões

MATIP, Benjamin. *À la belle étoile: contes et nouvelles d’Afrique*. Paris: Présence Africaine, 1962.
NZOUANKEU, Jacques-Mariel. *Le souffle des ancêtres*. Yaoundé: Clé, 1965.

Congo

U TAM’SI, Tchicaya. *Légendes africaines*. Paris: Seghers, 1967.

Costa do Marfim

DADIÉ, Bernard B. *Légendes africaines*. Paris: Seghers, 1954.
DADIÉ, Bernard B. *Le pagne noir: contes africains*. Paris: Présence Africaine, 1955.
AMON D’ABY, François Joseph. *La mare aux crocodiles: contes et légendes populaires de Côte d’Ivoire*. Dakar;Abidjan: Nouvelles Éditions Africaines, 1973.
BROU DE BINAÛ, Komenan: *Mensonges des soirs d’Afrique*. Yaoundé: Clé, 1973.

Níger

HAMA, Boubou. *Contes et légendes du Niger*. Paris: Présence Africaine, 1972-76. IV tomes.

Senegal

SOCE, Ousmane. *Contes et légendes d’Afrique Noire*. Dakar: Editions Gensul e Garcin, 1935.
DIOP, Birago. *Contes d’Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1947.

DIOP, Birago. *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1958.

DIOP, Birago. *Contes et lavanes*. Paris: Présence Africaine, 1963.

Chade

SEID, Joseph Brahim. *Au Tchad sous les étoiles*. Paris: Présence Africaine, 1962.

Em todos esses casos, trata-se certamente de recriações de escritores, a maior parte bem conhecidos, aliás. A propósito dos quinze títulos citados, sete referem-se à África ou à África Negra em geral, dos quais seis não contêm nenhuma menção mais precisa em matéria de referência cultural. Apenas a obra de Maximilien Quenum menciona, no seu subtítulo, três países, à época colônias francesas. Esta referência ao país se encontra em três outros títulos: os de Coissy, Amon d'Aby, Boubou Hama.

Os outros não contêm nenhuma menção de caráter geográfico ou sociopolítico. Nenhum desses títulos se refere a uma ancoragem étnica das obras. No máximo, pode-se considerar que há uma tentativa de referência desse tipo com os contos de Amadou Koumba, de Birago Diop, na medida em que o nome evocado pode permitir criar uma cumplicidade cultural com quem conhece o sistema dos sobrenomes paternos desta região da África.

Quanto ao conteúdo, é possível distinguir as obras que apresentam uma espécie de antologia feita de misturas culturais, que são, no entanto, mais frequentemente limitadas ao país ou à grande região de onde o escritor é originário. E aquelas que parecem ser tiradas do único patrimônio étnico do autor. Ao primeiro tipo, pertencem os livros de Quenum, Coissy, Soce, U Tam'si, Boubou Hama (com uma clara predominância Songhai), Amon d'Aby, mesmo que, na maior parte deles, nenhuma menção da fonte dos textos seja fornecida. As outras obras são do segundo tipo ainda que às vezes a dúvida subsista. Efetivamente, na medida em que nenhum deles indica a origem étnica dos textos, esta só pode ser identificada por causa de determinadas precisões documentais ou dos nomes próprios de certos personagens que são conservados na língua vernacular: é o caso, por exemplo, de Kacou Ananzé, a aranha de

Pagne noir, ou de Jean Abafri, também a aranha da coletânea de Brou de Binao, ou ainda Leuk, o coelho, e Bouki, a hiena, dos *Contes de Amadou Koumba*. Mas, alguns contos não contêm informação que permita situar com precisão seu berço cultural.

Além disso, pode-se dizer que, em conjunto, todos esses escritores que fizeram um verdadeiro trabalho de recriação literária modificaram consideravelmente a personalidade original dos contos de seu patrimônio folclórico: desaparecimento das fórmulas tradicionais de abertura e de conclusão, modificação do estilo oral, que, sob sua pena, torna-se muito mais elaborado, ainda que às vezes permaneçam alguns efeitos, um pouco artificiais, da oralidade; importância muito maior dada à psicologia dos personagens, ao valor referencial do cenário, e sobretudo ao discurso, ou seja, ao comentário do narrador sobre sua história, o que assim põe em evidência, muito mais do que na tradição popular, a função didática e moral dos textos. Todas essas últimas características² aproximam esses textos mais da "novela" ou do "romance" nos moldes ocidentais que do verdadeiro conto popular.

Acontece também que alguns autores modificam muito conscientemente seus textos para dar-lhes outra fisionomia cultural, o que evidencia a busca de outro tipo de público. Assim, em Komenan Brou de Binao, encontra-se um Citroën DS, um cachorro com o nome de Dagobert e, além de tudo, um camaleão que se chama Claude Bernard (p. 30, 40, 47). Da mesma forma, a propósito das *Légendes africaines*, de Dadié, Noureini Tidjani-Serpos observa com perspicácia que existe uma reatualização dos contos em função de um projeto ideológico próprio do escritor.

Ninguém pode ler esses contos, escreve ele, sem se dar conta de que eles foram escritos no período da ascensão dos nacionalismos africanos. Não é por acaso que a lenda baule da Costa do Marfim, que narra a fuga do povo com a chegada dos invasores e o sacrifício do príncipe para salvar a tribo, inicia a coletânea de contos [...] No reino da aranha, o chamado para a revolta contra o reinado ditatorial da rainha e seus amantes, a tomada de consciência do povo e o ataque vitorioso contra o monarca são uma arte de despertar

² Estudamos todo esse processo de modificação mais detidamente a propósito dos contos de Amadou Koumba de Birago Diop. Cf. DERIVE, Jean. *La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop*.

o leitor e de instigá-lo a fazer da mesma maneira para se libertar da colonização. Na morte dos homens, a chegada de doenças é conotada através de um falar "com inflexões chocantes para o ouvido delicado dos homens".³

E ele conclui um pouco mais diante:

Exemplos do gênero são abundantes na coletânea, e eles tendem a provar que Bernard Dadié não é apenas um simples colecionador que quer mostrar para o ocidente que a África tem uma rica literatura oral. Para Dadié, os contos só têm valor na medida em que a mensagem deles, reatualizada e ajustada aos problemas contemporâneos, permite ao leitor entender um pouco melhor a natureza dos males que os assombram.⁴

O que está dito aí a propósito de Dadié poderia se aplicar à maior parte dos outros autores. Mesmo guardando um mínimo colorido folclórico, eles se organizam para destacar o alcance moral ou filosófico universal de suas narrativas, moldando-as tanto quanto possível com base em arquétipos que se encontram em outros lugares. Trata-se no conjunto de uma espécie de ideologia humanista, provinda do movimento da "Negritude": a vontade de provar a existência de uma cultura africana e de mostrar o pertencimento de sua essência profunda à civilização universal parece, geralmente, ser a consideração que predomina sobre todas as outras. É o que explica as referências muito mais frequentes ao continente africano como um todo do que às particularidades regionais ou nacionais.

Essa vontade de ampliação da identidade da literatura oral, da etnia à nação ou ao continente, pretendida na emissão, determina evidentemente a recepção que, geralmente, adota o mesmo ponto de vista. Para termos uma ideia desta atitude do público, percorremos, nos diferentes dicionários e guias literários da África Negra, as resenhas e análises dedicadas às obras que citamos. Apenas J. P. Gourdeau, a propósito dos *Contes et légendes* de Boubou Hama,⁵ menciona a importância da

³ Resenha de *Légendes africaines*. In: KOM, Ambroise. *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française: des origines a 1978*. Sherbrooke: Naaman, 1983.

⁴ KOM, Ambroise. *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française: des origines a 1978*. Sherbrooke: Naaman, 1983.

⁵ Trata-se ainda aqui de uma antologia que é mais o fato de um homem de letras fascinado pela arte negra, na época em que estava na moda nos meios artísticos franceses, do que de um verdadeiro

referência à cultura songhai, que, aliás, não é exclusiva, já que o volume IV dessa obra apresenta especialmente uma amostra de contos narrados por alunos de diferentes escolas do Níger. Os outros artigos não abordam o problema da fonte folclórica das obras de modo mais preciso do que é sugerido pelo título da coletânea: nenhuma referência à etnia, somente à nação, e mesmo assim, nem sempre. A ponto de às vezes gerar confusão: assim, na medida em que o título da coletânea não fornece informação sociocultural, o leitor não tem nenhuma ideia sobre a origem dos contos reunidos em *Mensonges des soirs de l'Afrique*, a partir da resenha, publicada no *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*, se ele não estiver a par da história literária africana. E como a obra é publicada em Yaoundé pelas Éditions Clé, o leitor corre o risco de ser levado a pensar (a menos que ele conheça suficientemente a onomástica africana para localizar alguém através do seu sobrenome) que o autor é camaronês, enquanto que, na verdade, ele é da Costa do Marfim.

Vemos então que, ao passar do oral para o escrito pela via dos escritores, as literaturas africanas que provêm do folclore tradicional mudaram profundamente de identidade, pelo fato de que o projeto de comunicação desses últimos era bem diferente daquele do intérprete popular. Em geral, os autores mudaram consideravelmente a personalidade dos textos para dar-lhes uma forma julgada aceitável e reconhecida por um público habituado aos gêneros da escrita. Examinemos o que se tem do lado dos pesquisadores.

Primeiramente, pode-se chamar atenção para o fato de haver determinadas recolhidas de transição, das quais não se sabe muito bem se devem ser consideradas como obras de um escritor ou de um folclorista: por exemplo, o livro de André Raponder Walker, *Contes gabonais*, que, como as obras citadas anteriormente, apresenta mais adaptações (ou resumos) do que verdadeiras transcrições de textos orais, mas que, pelo prefácio de Pierre Alexandre, a introdução do autor, e a classificação dos contos por etnias demonstra sobretudo preocupações de um folclorista. Constata-se, porém, que o título da obra remete mais à ideia de uma cultura nacional.

pesquisador.

No caso desse segundo tipo de modalidade de difusão da cultura oral, a produção é igualmente importante demais (várias centenas de coletâneas só de contos) para que se possa vislumbrar um levantamento completo. Vamos nos limitar então a algumas referências significativas.

Nos primeiros tempos em que o fenômeno se manifestou, parece que a perspectiva não era muito diferente daquela dos escritores. As referências à raça ou ao continente predominam.

STANLEY, Henry M. *My Dark Companions and Their Strange Stories*. Londres: Sampson Low, 1893.

JEPHSON, Arthur Jermy Mounteney. *Stories Told in an African Forest*. Londres: Sampson Low, 1893.

CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*. Paris, 1921.⁶

É possível encontrar, por essa época, até mesmo coletâneas que fazem referência a uma origem étnica precisa, como *Fables sénégalaises recueillies de l'ouolof et mises en vers français*, do Barão Roger, publicada em 1928, mas a própria construção do título evidencia o quanto o projeto manifesta uma traição total do original. Em todas essas coletâneas, a intenção é mais uma vez enfatizar o que esses textos orais contêm de universal.

Todavia, convém mencionar algumas obras que – apesar de o título e o fato de reunirem contos tomados de diferentes povos da África revelarem a mesma visão globalizante de uma cultura africana – mostram uma maior preocupação de precisão nas fontes e algum respeito pela personalidade original das obras. É possível, a esse respeito, citar a antologia de R. Basset, *Contes populaires d'Afrique*, e sobretudo as obras de dois grandes pesquisadores:

FROBENIUS, Leo. *Atlantis Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Jena: E. Diederichs, 1921-1928. 12 v.⁷

EQUILBECQ, François-Victor. *Essais sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi des contes indigènes de l'ouest africain français*. Paris: Leroux, 1913-1916. 3 v.⁸

⁶ Uma nova edição, a partir de textos tomados de empréstimo à coleção Atlantis, foi publicada em 1970 sob o título *Das schwarze Dekameron* (Düsseldorf; Köln: Diederichs, 1970).

⁷ A obra foi reeditada em 1972, sob o título *Contes populaires d'Afrique occidentale* (Paris: Maionneuve et Larose).

⁸ AROM, S. *Conte et Chantefable ngbaka ma'bo* (Paris: SELAF, 1970); DERIVE, M. J.; DERIVE, Jean; THOMAS,

Essas três publicações mencionam as sociedades africanas de onde provêm os contos que elas apresentam, e as duas últimas revelam, em análises bastante aprofundadas, um cuidado de situá-los no contexto sociocultural de origem.

Também, já de início, é possível encontrar exemplos raros de coletâneas bastante cuidadosas, limitadas a uma etnia, anotadas e publicadas em versão bilíngue, o que oferece certa garantia de autenticidade dos textos: assim, o livro do intérprete sudanês (malinês) Moussa Travélé: *Proverbes et contes bambara* (Paris: Geuthner, 1923). Entretanto, a necessidade de fixar o texto a partir de sua própria memória, ou através de ditado, interferia consideravelmente na sua personalidade estilística. O advento do gravador, que torna a coleta muito mais fácil, vai permitir desenvolver e aprimorar essa tendência "etnográfica". Com efeito, ela é que tem prevalecido para a difusão escrita da literatura oral na atualidade.

A partir dos anos cinquenta, encontra-se um grande número de publicações "científicas" sobre a literatura oral, e especialmente sobre os contos, que são apresentados como a expressão de uma etnia, e não de um estado, de uma zona geográfica ou de uma raça: contos bambara, diúla, uolofe, ewe, baúle, senufo, beti, ngbaka, diarma, etc... A maioria desses trabalhos científicos são edições bilíngues, acompanhadas de comentários e de notas que analisam o funcionamento dos textos no seu meio de origem. Mas, com tais obras, estamos no limite do domínio que nos interessa, a literatura. É possível dizer que esse tipo de difusão escrita das obras orais constitui também um fato literário? Ou se trata apenas de um fato etnológico? Podemos fazer as seguintes considerações:

- Por um lado, o custo e caráter acadêmico dessas obras de difusão limitada impedem que elas ultrapassem o pequeno círculo dos pesquisadores "africanistas" e alcancem o grande público;
- Por outro lado, considerando as traduções que são propostas em alguns casos, e a pouca atenção dada, nas notas, às condições de recitação original (música, função de resposta) e à estilística da oralidade (gestual, entonações de voz). Dentre

J. M. C. *La crotte tenace, et autres contes ngbaka ma'bo* (Paris: SELAF, 1975). Cada uma dessas duas obras se interessa particularmente pela estilística, a primeira analisando especialmente a música, colocando ênfase sobre a política de tradução analisada em outros lugares (cf. DERIVE, J. *Collecte et traduction des littératures orales*. Paris: SELAF, 1975).

essas publicações “científicas”, apenas a coleção Tradition Orale da Selaif demonstrou cuidado com essa dimensão estilística das obras especialmente incluindo discos em algumas edições em livro.⁹

Também vamos tratar mais particularmente, a partir de alguns exemplos da francofonia, das obras e coleções que são mais frequentemente destinadas ao grande público e que, dessa forma, constituem de modo mais apropriado um prolongamento literário da arte oral. Encontra-se aí todo tipo de política em matéria de definição cultural das obras. Algumas delas, a julgar pelos títulos e pelo método de coleta, parecem privilegiar a ideia de uma cultura nacional ou regional compreendida em uma unidade mais extensa que os grupos definidos pela divisão etnolinguística, como os *Contes du Nord Cameroun*, publicados na coleção Abbia das Éditions Clé de Yaoundé e recolhidos junto aos alunos do liceu de Garoua, que representam diferentes etnias: gbaia, moundan, fali, fulani, guidar, massa. Outras, ao contrário, compõem-se de textos recolhidos em condições mais tradicionais junto a uma sociedade única, como os *Contes wolof du Baol*, editados por Yves Copans e Phillipe Couty na série La Voix des Autres da coleção 10/18 (1976), com tradução de Ben Khatab Dia.

A excelente coleção dos Classiques Africains, de Armand Colin, que aliás publica muitas outras coisas além de contos, se firma na ancoragem étnica e produz somente edições bilíngues, com uma tradução muito cuidadosa, e busca tanto quanto possível preservar o estilo oral dos textos.

Uma experiência semelhante é encontrada em uma coleção de bolso, portanto muito mais acessível, da CEDA, na Costa do Marfim, que publicou em edições bilíngues contos beti e contos diúla. No caso desse último volume, reconhece-se precisamente as histórias contadas por homens e as contadas por mulheres (uma diferença de estilo se manifesta efetivamente entre eles) e os intérpretes são citados. Encontramos também nesse volume, tal como acontece na performance, diversas intervenções do público.

⁹ Todavia, no último caso, um subtítulo que faz referência aos países: Mali, Senegal, Mauritània.

Por fim, citaremos a importante coleção de bolso Fleuve et Flamme, editada pela CILF (EDICEF), que faz muito sucesso. Esse último caso é muito interessante, pois no interior de uma mesma coleção vê-se manifestar diversas políticas a respeito da identidade das obras, que, aparentemente, dependem dos pressupostos ideológicos dos autores. Alguns textos são publicados em edição bilíngue, outros apenas em francês. Alguns títulos se referem a uma ancoragem étnica (*Contes et légendes soninké, Chansons et proverbes lingala...*), enquanto outros privilegiam o estado-nação (*Contes du Zaïre, Contes et récits du Tchad...*) ou critérios de ordem geográfica (*Contes de la savane, Contes des lagunes et des savanes...*).

Ao avaliar a questão da identidade das literaturas orais, vemos que, se o aspecto étnico de seu pertencimento cultural é nitidamente apagado entre os escritores, as coisas são muito mais ambíguas do lado dos folcloristas. Em todo caso, o que é certo é que, a partir do momento em que essas literaturas passam para a escrita, sua identidade é sempre problemática, pelo fato de que elas mudam de público e que, a partir de então, a imagem dessas literaturas que é apresentada ao público depende da política cultural adotada nas edições.

Examinemos agora rapidamente a questão pelo lado da literatura escrita. Existe certamente literatura escrita em línguas africanas, em iorubá ou em ewe, por exemplo (o livro de A. S. Gérard, *African Language Literatures*, faz um bom levantamento dessa literatura). Essas literaturas que, além de ensaios, compreendem também peças ou romances, sofrem certamente menos do que as outras de um problema de identidade, em razão de uma ancoragem linguística autóctone que não apresenta ambiguidade. Em decorrência da língua, trata-se das literaturas ewe, iorubá, hauçá etc...

Mas esta produção fica muito limitada e a grande maioria da literatura escrita é publicada nas línguas da colonização: inglês, francês, português. Pela sua natureza linguística, e pelo fato de que elas geralmente lançam mão de gêneros nascidos em outras sociedades (sobretudo para o romance e certas formas dramáticas), essas obras situam-se no âmbito de uma questão intercultural. Nesse plano, elas até parecem

particularmente paradoxais na medida em que muitos escritores se serviram precisamente dessas línguas e desses gêneros estrangeiros para reivindicar sua própria identidade cultural: este é um fato bem conhecido e muitas vezes analisado.

Aqui a questão é saber quais tipos de identidade cultural foram reivindicados pelas diferentes gerações de escritores da África Negra, e quais meios foram empregados a fim de manifestá-los nessa literatura.

A história da literatura é que pode nos ajudar a responder a primeira parte da questão. Com emergência dessas literaturas escritas em línguas europeias, a produção relativamente pequena e o sentimento entre os escritores de viver uma experiência sócio-histórica em comum, aquela da colonização, em seguida da descolonização e da construção das independências, contribuíram amplamente, em quase toda parte, para uma visão unitária da literatura negro-africana. Isso certamente foi ainda mais evidente em zona francófona, devido ao impacto do movimento da negritude. A importância das referências à África ou à raça nos títulos das obras da primeira geração demonstram isso: *L'enfant noir*, *Hosties noires*, *Nini*, *Mulâtresse du Senegal*, *le vieux nègre et la médaille*, *Un nègre à Paris*, *Cette Afrique là*, etc...

Esse ponto de vista dos escritores foi amplamente adotado pelo público, notadamente ocidental, com forte tendência a uma visão globalizante da cultura africana, e de certa forma se institucionalizou com antologias negro-africanas, ensino de literatura negro-africana... É preciso, no entanto, observar na prática uma certa tendência a diferenciar as produções anglófona, francófona, lusófona, que, em consequência da barreira linguística, frequentemente não são estudadas nas mesmas instituições nem pelos mesmos especialistas; uma prova suplementar da importância do critério linguístico para a determinação cultural das obras literárias.

Atualmente contudo, tanto do lado dos escritores quanto do lado da crítica, se faz perceber cada vez mais a necessidade de estabelecer uma diferenciação entre esses vastos conjuntos e de precisar as referências culturais. Isso explica o fato de que, já há alguns anos, vários colóquios e artigos sejam dedicados a essa questão. Ao examinar as novas antologias publicadas hoje, parece claro para o público que elas se

orientam cada vez mais em direção à busca de uma identidade nacional. Não vamos nos ater a esse ponto por mais tempo.

Mais interessante é saber quais são os meios que foram utilizados por esses escritores para criar em suas obras efeitos de identidade próprios. É claro que o conteúdo dos discursos pode ser considerado, em um certo grau, como um critério de identificação cultural. A literatura africana seria aquela que fala da África e dos problemas africanos, da mesma forma que, segundo um critério mais rigoroso, poderíamos dizer que a literatura camaronesa é aquela que fala dos Camarões. Certamente, em grande medida, isso é verdade, mas é claro que não é nem uma condição necessária, nem uma condição suficiente, senão seria preciso considerar como literatura negro-africana toda a literatura colonial. Para evitar esse tipo de confusão, poderíamos ser tentados a acrescentar ao primeiro critério, que diz respeito ao referente do discurso, um segundo, que diz respeito, neste caso, ao ponto de vista do criador: a literatura africana ou camaronesa seria aquela que falaria dessas culturas de acordo com um determinado ponto de vista. Mas, se tal posição pôde ter um sentido na emergência das literaturas negro-africanas, às quais a luta anticolonial, e o caráter engajado, davam uma certa unidade de ponto de vista, ela é teoricamente insustentável hoje em dia: não podemos reduzir a personalidade de uma literatura a um tipo de ponto de vista dos seus escritores. Uma cultura nunca é tão homogênea, e tendências diversas, e até mesmo opostas, se manifestam.

Os escritores perceberam isso muito bem e buscaram inscrever na própria forma de suas obras características que lhes conferissem uma identidade cultural e que as distinguíssem das obras escritas na mesma língua. Ora, curiosamente, para isso, sua principal alternativa parece ter sido o recurso à oralidade. Obviamente, no início, utilizaram palavras extraídas de suas línguas maternas, ou das línguas africanas veiculares conhecidas por eles. Trata-se aí de um recurso indireto à oralidade, unicamente pelo fato de que a prática dessas línguas continua essencialmente oral. Encontramos esse procedimento tanto na poesia como no teatro e num certo número de romances. Na mesma ordem de ideias, também encontramos, por vezes, expressões idiomáticas dessas línguas

traduzidas literalmente em francês. Por fim observa-se o recurso aos falares franceses locais, como na peça de B. Zadi-Zaourou, *L'oeil*, e em alguns romances. Enquanto os empréstimos das línguas africanas remetem mais frequentemente a uma ancoragem étnica, a utilização dos falares franceses locais por outro lado confere à obra uma identidade cultural nacional ou suprarregional, pois é nesse nível que eles funcionam. No caso específico do romance, é evidente que esses empréstimos não têm de modo algum a mesma significação quando eles são colocados na boca dos personagens, funcionando então como simples efeitos de realismo, ou quando eles aparecem no discurso do narrador, que manifesta assim a própria identidade do escritor.

Mas as literaturas escritas da África Negra criam outros efeitos de especificidade que remetem ainda mais diretamente à cultura oral. Há, em princípio, as numerosas colagens de enunciados tradicionais provenientes dos patrimônios orais (provérbios, cantos e até contos e mitos) dos quais encontramos exemplos em todos os gêneros. Ainda nesse caso, esse tipo de procedimento tende sobretudo a dar às obras uma identidade étnica, mesmo que na maior parte do tempo essa referência não seja destacada pelos escritores. Estes, efetivamente, em geral, ainda que usem obrigatoriamente esse recurso, não parecem priorizar tanto esse aspecto de sua especificidade cultural. É preciso entretanto destacar a exceção de Kourouma, com *Les Soleils des Indépendances* que se reivindica explicitamente malinquê, ainda que na realidade a obra apresente convências culturais em muitos outros níveis.¹⁰

Além desses empréstimos textuais, alguns autores encontraram outros meios de relacionar suas obras a uma tradição da oralidade, dando

¹⁰ Sobre a sutileza dessas formas de identificação cultural no romance de Kourouma, cf.: ABASTADO, Claude. La communication littéraire dans *Les soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma. Littérature d'Afrique Noire, identité culturelle et relation critique. *Revue d'ethnopsychologie*, p. 145-149, avril-septembre, 1980.

MICHAUD, Guy. Représentations culturelles dans *Les soleils des indépendances*, de Ahmadou Kourouma. Littérature d'Afrique Noire, identité culturelle et relation critique. *Revue d'ethnopsychologie*, s. p., avril-septembre, 1980.

DERIVE, Jean. L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les soleils des indépendances* de A. Kourouma. *Mythe et Littérature-Afrique Littéraire*, n. 54-55 (Colloque de Limoges, 1977).

DERIVE, Jean. Quelques propositions pour un enseignement des littératures africaines francophones en France (l'exemple de Kourouma). In: COLLOQUE Littératures africaines et enseignement (Univ. de Bordeaux, 15-17 mars 1984).

à forma traços diretamente inspirados em procedimentos de enunciação que lhe são próprios: frequentes encenações de um destinatário fictício do discurso da enunciação por meio de inúmeras interpelações direcionadas a ele na segunda pessoa. Da mesma forma, instaurações de um contexto fictício da enunciação, notadamente pelo emprego repetido de dêiticos.

Todos esses artifícios, usados tanto na poesia (frequentemente narrativa) quanto no romance ou na novela, têm por função criar a ilusão da comunicação oral, em que os dois parceiros da mensagem trocada estão presentes um diante do outro, num mesmo lugar que eles compartilham.

Enfim, a própria estrutura de algumas obras escritas é decalcada em princípios extraídos de certos gêneros orais. Assim, romances como os de Kourouma, Alioum Fantouré, *Le récit du cirque de la vallée des morts* (Buchet Chastel, 1975), Tierno Monémbo, *Les crapauds-brousse* (Seuil, 1979), Sony Labou Tansi, *La vie et demie* (Seuil, 1979), Tchikaya U Tam'si, *Les cancrelats* (1980), *Les méduses* (Albin Michel, 1982), criam entre real, maravilhoso, simbólico, toda uma rede de relações que fazem deles verdadeiros mitos. Nesse último caso, em que já não se trata de empréstimos diretos às obras, mas sim de criações originais "à maneira de", a ancoragem cultural se faz antes na escala da civilização continental do que na de uma etnia particular.

Podemos então constatar que esses diversos recursos ao patrimônio da oralidade podem ter modalidades mais ou menos sutis, mas que são procedimentos que contribuíram enormemente para a africanização, em diferentes escalas, das obras em sua forma.

Concluindo sobre a identidade da literatura africana oral e escrita, enfatizamos os paradoxos que suas condições específicas de produção impõem a ela. As fronteiras naturais da literatura oral são as da etnia, mas se essa forma de expressão cultural quiser continuar a representar um papel importante no mundo moderno, ela precisa passar de um patrimônio local a um patrimônio nacional ou continental. Para que ela alcance essa universalidade (o que parece ter sido a preocupação principal de inúmeros promotores africanos de literatura oral), e que seu valor seja reconhecido aos olhos do mundo, a transposição escrita e a tradução

ainda são os recursos mais amplamente utilizados. Por essa via, contudo, a literatura oral teve que passar por uma transmutação que a fez assumir um certo número de traços dos gêneros da escrita. Para continuar a existir em um certo nível e atingir sua mutação cultural, na modernidade, ela teve então que aceitar uma certa conversão para a "razão gráfica", para retomar a expressão de Jack Goody.

Por outro lado, as fronteiras naturais da literatura escrita em língua europeia são o estado, o continente, o público dos outros continentes que falam a mesma língua, portanto uma vocação em princípio muito mais universal. Mas essa literatura, formatada em gêneros que têm uma tradição em culturas estrangeiras para África, deve, para que se reconheça nela uma identidade específica, e para que ela não seja assimilada pelas literaturas europeias, seguir um caminho simetricamente oposto, em direção à oralidade. A referência à oralidade, tende a restringir o campo cultural da literatura, na medida em que esse domínio funciona sobretudo no nível da etnia. Trata-se portanto de um paradoxo suplementar: à medida que os escritores buscaram mais frequentemente construir uma identidade cultural para si, na escala do continente (sobretudo a primeira geração) ou na escala de um estado (os autores mais contemporâneos), a necessidade desse recurso à tradição oral para marcar sua especificidade em relação à cultura ocidental muitas vezes deu a sua obra uma coloração étnica que eles nem sempre buscavam.

Essa rede de relações dialéticas permanentes entre efeitos de oralidade e efeitos de escrita, essa complexidade por vezes contraditória nos procedimentos destinados a criar efeitos de identidade cultural, é que tornam as obras africanas fundamentalmente ambíguas. E se, além das especificidades próprias das etnias, das zonas geográficas ou dos estados, for necessário buscar uma unidade dessa literatura no nível de todo o continente, teremos que buscá-la certamente nessa ambiguidade, nessa tensão paradoxal entre uma oralidade que se faz escrita e uma escrita que se faz oral.

Referências

- GÖRÖG, Veronika. *Littérature orale d'Afrique Noire*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1981.
- DERIVE, Jean. *La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop*. Paris, 1982.
- BROU DE BINAÛ, Komenan. *Mensonges des soirs d'Afrique*. Editions CLE, 1973.
- KOM, Ambroise. *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française*. Sherbrooke: Naaman-Livre Africain, 1983.
- WALKER, André Raponda. *Contes gabonais*. Présence Africaine, 1967.
- STANLEY, Henry M. *My Dark Companions and Their Strange Stories*. Londres: Sampson Low, Marston, 1893.
- JEPHSON, Arthur Jermy Mounteney. *Stories Told in an Afrikan Forest*. Londres: Sampson Low, Marston, 1893.
- CENDRARS, Blaise. *Anthologie nègre*. Paris, 1921.

Da etnografia à poética: evolução da abordagem crítica das literaturas orais negro-africanas

Tradução de Aline Sobreira

Falar de abordagem crítica em matéria de literatura oral exige um certo número de considerações metodológicas preliminares. A questão se apresenta, com efeito, sob um ângulo diferente daquele segundo o qual a abordamos geralmente a partir da literatura escrita.

Neste último caso, a obra se torna um objeto de cultura a partir do momento em que é editada, e a forma livresca que ela então assume corresponde a seu universo natural de expressão cultural. A tarefa do crítico literário é, assim, essencialmente, escrever sobre esse objeto tal qual ele é, ainda que seja verdade que sua função por vezes consista em se debruçar sobre a nascente – os diferentes estados de um manuscrito, por exemplo – ou, ainda, sobre a foz, propondo ele próprio, para as obras-primas mais clássicas, uma nova edição crítica. Mas, nos dois casos, o objeto literário e o discurso que a ele se refere situam-se ambos numa mesma esfera cultural, erudita e escrita, e não é necessário submeter o texto literário a um tratamento específico para que se possa elaborar o discurso crítico.

Em contrapartida, no caso da literatura oral, há de imediato uma distorção fundamental entre o universo natural do objeto estudado, o de uma cultura da oralidade com formas em geral largamente populares, e o discurso que se mantém a seu respeito, normalmente situado na esfera da cultura escrita e erudita. Em outras palavras, diferentemente da literatura escrita, em que, em grande medida, é o mesmo público que consome a obra literária e o discurso crítico sobre ela, na literatura oral, não

são mais os mesmos os que praticam o objeto cultural em suas condições naturais de produção e os que têm acesso a sua apresentação crítica.

Isso significa que, em se tratando de literatura oral, a questão da abordagem crítica se coloca desde antes do estudo da obra, pois é necessário primeiramente começar por tornar essa obra acessível ao público de cultura escrita ao qual o comentário que se faz sobre ela é destinado. E essa primeira etapa, que consiste em transportar a obra de um universo de cultura oral a um universo de cultura escrita, deitando-a sobre o papel, eventualmente traduzindo-a – como é o caso das literaturas orais negro-africanas, elaboradas nas línguas locais de utilização essencialmente oral – e acompanhando-a de um aparato crítico mais ou menos elaborado sobre seu universo de origem, supõe escolhas que provêm de uma postura crítica prévia. Para tratar da evolução do olhar crítico sobre as literaturas orais negro-africanas, irão nos interessar, então, não somente as análises feitas nesse domínio, mas também a política de seleção e edição das obras que nesse caso fazem globalmente parte do problema da abordagem crítica.

No caso da África negra, a crítica em matéria de literaturas orais tem uma tradição muito mais antiga que a da crítica feita sobre as literaturas escritas. Uma vez que a segunda só começa a se constituir como um campo institucional na década de 1950-1960, a primeira oferece já referências abundantes desde o fim do século XIX, e sobretudo na primeira metade do século XX. Assim, periódicos como *Zeitschrift für Ethnologie* e *Zeitschrift für Volkskunde*, na Alemanha; *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *Folklore e Man*, na Grã-Bretanha; *Bulletin du Comité d'Études Historiques et Scientifiques de l'AOF*, na França; *Folk Lore Journal* e *Bantu Studies*, na África do Sul, já entre 1880 e 1930 dedicam estudos à oralidade africana; sem mencionar os trabalhos em conhecidos, nas primeiras décadas do século XX, de Equilbecq, de Frobenius, de Evans-Pritchard...¹ No apogeu da época colonial, são numerosos os países da África negra que possuem seu boletim de pesquisa dedicado às

¹ EQUILBECQ. *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi de contes indigènes de l'ouest africain français*. FROBENIUS, Leo. *Atlantis, Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas* (essa antologia é acompanhada de numerosos comentários críticos). E. E. Evans-Pritchard: diversas publicações sobre os cantos zande no *Journal of the Royal Anthropological Institute* (n. 59 em 1929, n. 62 em 1932).

culturas indígenas,² no qual a publicação do estudo de diversas formas de literaturas orais tem um lugar não negligenciável.

Todos esses estudos, livros e artigos, realizados em sua maioria pela fração mais esclarecida da administração colonial, por vezes em colaboração com a elite local, estavam evidentemente ligados, pelo menos implicitamente, ao projeto colonial e a sua ideologia. Mesmo que muito cedo se encontrem edições bilíngues de textos provenientes do patrimônio oral (especialmente nos trabalhos dos missionários, os melhores “linguistas” da época), a maioria delas é publicada em tradução para uma ou outra das grandes línguas coloniais europeias, tradução frequentemente muito aproximativa.³ A postura crítica com relação às diferentes formas da cultura oral africana é, de fato, caracterizada nesse momento por uma abordagem de inspiração essencialmente sócio-etnográfica vagamente fundada, segundo a maneira de ver da época, sobre uma concepção documental da literatura oral, presumindo-se que ela “reflita”, mais ou menos, as crenças e as práticas sociais. Ao publicar e ao comentar os discursos orais dos patrimônios locais, busca-se, então, primeiramente melhor compreender o que pensam os povos colonizados, melhor definir seus modos de representação e, logicamente, preocupa-se sobretudo com o conteúdo do discurso. As considerações sobre a forma, quando aparecem, especialmente a propósito da relação do discurso com a expressão musical e a dança, intervêm sobretudo com um espírito folclórico.

É por volta dos anos 1970 que se situa a primeira ruptura importante quanto ao modo de abordagem crítica da literatura oral. Levando em conta a época, seria possível pensar que se trata de uma consequência da descolonização e do surgimento de pesquisadores africanos no domínio da crítica da literatura oral. Certamente, esses fatores desempenharam um papel parcial nessa ruptura, mas uma causa pelo menos

² *Bulletin de la Société d'Études Camerounaises* (Yaoundé, 1935-1947), que se tornará *Études Camerounaises* (1948-1958), *Bulletin de la Société des Recherches Congolaises* (Brazzaville, 1922-1936), que se tornará *Recherches Congolaises* (1937-1941), *Bulletin du Centre d'Études des Problèmes Sociaux Indigènes* (Elizabethville, 1946-1957), *Bulletin du Centre d'Études Guinéennes* (Conakry, 1947-1955), *Études Dahoméennes* (Porto-Novo, 1949-1970), *Sierra Leone Studies* (Freetown, 1918-1970), *Sudan Notes and Records* (Cartum, 1918), *Tanganika Notes and Records* (Dar es Salaam, 1936-1965), *Togo Cameroun* (Paris, 1929-1935), *Uganda Journal* (Kampala, 1934), *Zaire* (Bruxelas, 1947-1960).

³ Para ter uma visão da configuração do conjunto do que foi editado sobre o assunto na época colonial, na Europa e na África, pode-se recorrer à bibliografia analítica de Veronika Görög-Karady, *Littérature orale d'Afrique Noire*.

tão importante dessa cisão está ligada à própria evolução da teoria em matéria de crítica literária. A herança do formalismo e a emergência do estruturalismo (Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas...) evidenciam a forma como lugar de sentido e proclamam a indissociabilidade da forma e do conteúdo no processo de constituição do sentido dos discursos.

Essas teorias vão ter um impacto importante sobre os estudos africanistas que tratam da oralidade. Elas conduzem, de fato, os pesquisadores a se interessarem mais e de outro modo pela forma dos discursos que eles estudam. Como elas coincidem logicamente com um grande avanço da linguística nas ciências humanas, é a época em que os linguistas vão assumir o lugar dos etnólogos "clássicos" no estudo das literaturas orais africanas. Essas mutações terão consequências sobre os estudos dedicados à oralidade na África, consequências já sensíveis na evolução da política de edição nesse domínio. As edições bilíngues se desenvolvem e ao mesmo tempo manifestam muito mais exigências: grafias fonológicas; consideração dos tons; dupla tradução, sendo uma delas palavra por palavra, permitindo ao leitor apreender as estruturas sintáticas originais; numerosos comentários linguísticos matizando os valores expressivos...

Não é o caso de citar todas as edições de textos de literatura oral dessa época, mas pode-se, a título indicativo, apresentar alguns exemplos representativos de tal corrente. Na Inglaterra, pode-se, a esse respeito, considerar Ruth Finnegan como uma pioneira com seus *Limba Stories and Story Telling*, de 1967, coletânea que oferece, se não a totalidade, pelo menos uma amostra de seu *corpus* em língua limba e comenta a sua forma de maneira bastante precisa. Também merecem destaque as publicações de diferentes gêneros da literatura oral nianja pelo grande africanista belga Daniel Biebuyck e seu colaborador K. C. Mateene.⁴ Na França, é Jacqueline M. C. Thomas, com seus *Contes ngbaka ma'bo*, de 1970, que representa o melhor modelo dessa tendência, pela qualidade de sua apresentação linguística e a riqueza de seus comentários nesse domínio. Ela é pioneira no uso de um código de apresentação sintática da tradução palavra por palavra, muito prática para perceber a estrutura dos enunciados em língua original e que será utilizada por vários autores

⁴ BIEBUYCK; MATEENE. *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic) e Anthologie de la littérature orale nyanga*.

nas coleções da Société des Études Linguistiques et Anthropologiques de France (Selaf) que ela fundou e que incluem diversas publicações de literatura oral africana (Biblioteca da Selaf, n. 21-22, 25, 39-40, 56 e coleção "Tradição oral" n. 7, 12, 13, 14, 19, 30). A contrapartida inglesa para essas publicações, na mesma época, é constituída pelas publicações da Oxford Library of African Literature dirigidas por Godfrey Lienhardt.

Essa predominância do formalismo nos estudos literários em geral tem repercussões não somente sobre a política de edição de *corpus* de literaturas orais africanas, mas também, evidentemente, sobre os estudos que se relacionam a elas. Sobre o modelo das análises que Thomas A. Sebeok tinha dedicado a textos do folclore cheremis ou aquelas realizadas por Stanley S. Newman e Anna H. Gayton sobre o estilo narrativo dos yokut,⁵ os pesquisadores africanistas começam, por sua vez, a realizar estudos estilísticos aprofundados.⁶

Eles se dedicam também, pelas mesmas razões, à macroestrutura dos discursos, e, assim, a década de 1970-1980 vê florescer os estudos estruturais. O tom é dado em 1971 com a publicação da obra coletiva coordenada por P. e E. K. Maranda: *Structural Analysis of Oral Tradition*, mas em 1970 já havia trabalhos de inspiração estruturalista dedicados a um ou outro aspecto da literatura oral africana, como aqueles de Clémentine Faïk-Nzuji (*Enigmes lubas-Nshinga: étude structurale*) ou de G. Calame-Griaule e P. F. Lacroix sobre *La mère vendue*. Certamente é no n. 45 do *Cahier d'Études Africaines*, em 1972, que se encontra a primeira edição da célebre "Morphologie du conte africain", de Denise Paulme, mas também análises estruturais realizadas por Christiane Seydou e Veronika Görög-Karady, que melhor representa essa corrente.

É mais ou menos nesta época que as teses dos pioneiros da etnolinguística, tais como Sapir e Whorf, elaboradas ao longo das décadas anteriores, começam a se difundir de forma universal no domínio da pesquisa dedicada à prática verbal das sociedades. O apogeu dessa corrente etnolinguística é marcado pela publicação de uma imponente obra

⁵ SEBEOK. *Decoding a Text; The Structure and Content of Cheremis Charms*; NEWMANN; GAYTON. *Yokuts narrative style*.

⁶ FINNEGAN. *Limba Stories and Story Telling*; CALAME-GRIAULE. *Essai d'étude stylistique d'un texte dogon; Étude stylistique d'un texte dogon*.

coletiva, coordenada por Dell Hymes, *Language in Culture and Society*. O interesse maior desses trabalhos foi ter evidenciado que as línguas não eram nomenclaturas intercambiáveis, mas que suas estruturas lexical e sintática supunham uma visão cultural do mundo. Tal ponto de vista coloca evidentemente o problema da transculturalidade das práticas verbais e principalmente o das diferentes taxonomias dos gêneros do discurso. E certamente ele terá repercussões sobre o estudo das literaturas orais africanas.

Antes de 1960, publica-se sobretudo textos pertencentes a gêneros de ampla transculturalidade e cujas formas são atestadas mais ou menos universalmente: contos, provérbios, adivinhações, narrativas épicas. O desenvolvimento da corrente etnolinguística irá fazer com que os pesquisadores tomem consciência de que a abordagem da literatura oral africana deve também passar pelo estudo das representações autóctones do exercício da palavra e das práticas discursivas. Isso irá contribuir para alargar o campo dos gêneros estudados, que serão doravante definidos mais a partir das taxonomias e critérios locais.

Na França, o estudo de Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*, de 1965, surge como pioneiro de tal corrente de pensamento. Essa corrente terá uma importante posteridade: G. Guedou, com *Xo et Gbè, langage et culture chez les Fon du Dahomey*, de 1976; Ifanga Wapindi, com *Étude sur la littérature orale des Bayaka: typologie des genres littéraires*, de 1980; J. Derive, com *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*; G. Kuitche-Fonku, com *Création et circulation des discours codés en milieu ngemba mungum*, de 1988; B. Koudjo, com *La chanson populaire dans les cultures fon et gun du Bénin*, de 1989. Participam igualmente dessa corrente os estudos de Maurice Houis, "Pour une taxonomie des textes en oralité", de 1978, e "Le trajet du texte de style oral", de 1982; e de Nazam Halaoui, "Pour un cadre d'analyse des textes en oralité", de 1982, e "Le texte en oralité: du corpus à la connaissance", de 1983. Quanto à pesquisa africana de expressão inglesa, essa tendência é representada por pesquisadores como Dan Bem Amos, que se debruça sobre a questão dos gêneros do folclore africano, principalmente beninense, em "Catégories analytiques

et genres populaires", de 1974, e "Folklore in African Society", de 1975; e por William Bascom, em "The Forms of Folklore: Prose Narratives", de 1965, e "Folklore and the Africanist", de 1973.

Todos os trabalhos dessa época, tanto os que tratam da análise estilística ou estrutural de um gênero, quanto os que estudam a sistemática das taxonomias locais dos discursos e os critérios distintivos que elas implicam, tiveram o mérito de evidenciar certas formas linguísticas e estruturais da arte oral africana. Eles demonstraram, sobretudo, que era obrigatório passar pelo estudo dessas formas, até então muito negligenciadas, para trazer à tona as funções culturais profundas desse tipo de discurso. No entanto, essas abordagens linguísticas ou retóricas, essencialmente sincrônicas, permanecem ainda em grande parte as mesmas usadas para os textos de literatura escrita, e seu caráter estático não dá conta suficientemente da dinâmica própria da oralidade. É o desenvolvimento da ciência da comunicação e da enunciação que vai propiciar uma outra evolução capital da abordagem crítica das literaturas orais africanas.

No início, como sempre, as novas teorias e abordagens não são necessariamente aplicadas à África. Pesquisadores como J. L. Searle, em *Les actes de langage*, Austin, em *Quand dire c'est faire*, e principalmente Walter Ong, em *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, refletindo sobre os processos dos atos de fala, põem em evidência que a comunicação oral não segue as mesmas leis que a comunicação escrita, e que, conseqüentemente, pode ser perigoso e inadequado aplicar sem precaução os métodos críticos da literatura à arte verbal praticada nas culturas orais; e isso não mais apenas por razões etnológicas ligadas às dificuldades da transculturalidade – o que já havia salientado a corrente etnolinguística –, mas por razões provenientes da própria natureza dos modos de comunicação. Se o termo *literatura oral* já era suspeito, até mesmo contestado há muito tempo por razões etimológicas, seu questionamento vai ainda se acentuar em consequência da confusão que seu uso arrisca estabelecer entre as práticas verbais da oralidade e as da escrita, que provêm de dois sistemas radicalmente diferentes. Muitos pesquisadores preferem o termo *oratura*.

Quem certamente vai causar mais impacto a esse respeito no meio da pesquisa africanista é Jack Goody. Ele reflete sobre essas questões desde 1968,⁷ e sua exemplificação recai bastante sobre o continente africano, uma vez que ele desenvolveu importantes pesquisas na África Ocidental, principalmente em Gana. Seu famoso livro *The Domestication of the Savage Mind*, de 1977, é fundador no assunto. Doze anos mais tarde, uma obra coletiva coordenada por K. Barber e P. de Moraes Farias, *Discourse and its Disguises: the Interpretation of African Oral Texts*, de 1989, irá retomar a questão, exclusivamente a propósito da oralidade africana. Essa conscientização da especificidade da oralidade como modo de cultura próprio dá origem a uma outra corrente que vai se preocupar de forma privilegiada com todos os aspectos do fenômeno da variabilidade. Descobre-se a importância capital do conceito de *performance* (L. Okpewho: *The Epic in Africa: Towards a Poetics of Oral Performance*, de 1979; R. Bauman: *Story, Performance and Contextual Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, de 1986; L. Kesteloot: "Problématique de la littérature orale", de 1980).

Essa nova perspectiva leva logicamente a enfatizar a necessidade de se considerar uma multiplicidade de versões das obras dos repertórios folclóricos para analisar validamente suas funções culturais: não apenas, como se fazia há muito tempo, de uma perspectiva intercultural – por exemplo, estudo comparado de um mesmo conto-tipo em diversas etnias: G. Calame-Griaule, S. Ruelland etc.⁸ – mas também no interior de uma mesma cultura, levando em conta os contextos de enunciação (J. Derive).⁹ A propósito, um colóquio foi organizado em Paris em 1987 sobre o tema da variabilidade em literatura oral por Veronika Görög-Karady, e os trabalhos foram publicados em 1990.¹⁰ Certamente, esse colóquio não

⁷ Cf. os dois artigos que ele redigiu, "Restricted Literacy in Northern Ghana" e "Literacy in Traditional Societies" (em colaboração com I. Watt), na obra coletiva coordenada por John Rankin: *Literacy in Traditional Societies*.

⁸ CALAME-GRIAULE. *Le thème de l'arbre dans les contes africains*; CALAME-GRIAULE. Le geste du conteur et son image; CALAME-GRIAULE. Introduction; CALAME-GRIAULE. Conclusion; CALAME-GRIAULE; LACROIX. La mère vendue, essai d'analyse d'un thème de conte africain; GÖRÖG-KARADY; CALAME-GRIAULE. La calebasse et le fouet. RUELLAND. La fille sans mains.

⁹ DERIVE. La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral d'après un exemple negro-africain; La reformulation en littérature orale, typologie des transformations linguistiques des différentes versions d'un même conte.

¹⁰ GÖRÖG-KARADY. *D'un conte à l'autre*.

foi especificamente dedicado à África, e, nele, a questão da variabilidade foi abordada a propósito de culturas orais bastante diversas, mas houve, de toda forma, espaço para a iniciativa de uma equipe de pesquisa africanista, e foram numerosas as comunicações que se apoiaram em exemplos africanos.

A valorização da performance teve também como consequência a conscientização quanto à importância da dimensão social da enunciação, e a variabilidade foi também estudada sob esse ângulo: quando se dispõe de várias versões da mesma obra – um conto, por exemplo – em que medida o estatuto social do enunciador e a consciência que ele tem a esse respeito (sua idade, seu sexo, seu pertencimento a uma classe ou uma profissão...) determinam as variantes encontradas? Pode-se chegar a identificar tratamentos sociais distintivos (estilísticos, estruturais) na enunciação de obras orais que podem ser ditas por diferentes grupos de uma mesma coletividade?¹¹ Responder a tais questões implica também considerar a etiqueta da circulação da palavra nas sociedades africanas, onde precisamente ela é bastante complexa e rígida e onde não é qualquer pessoa que está habilitada a produzir ou consumir qualquer discurso do patrimônio oral. O interesse dedicado à performance é, portanto, indissociável daquele voltado para a questão do poder de dizer e de ouvir. É isso que explica que desde os anos 1980 tantos africanistas se debruçam sobre as relações entre a literatura oral e os poderes sociais: R. Schott, em "Contrôle social et sanctions chez les Lyela de Burkina Faso"; L. Vail e L. White, em "Forms of Resistance: Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique"; J. Derive, em "Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong" e "Littérature orale et régulation des tensions sociales". O apogeu de tal centro de interesse foi marcado pelo colóquio organizado em Londres, em janeiro de 1991, por G. Furniss e E. Gunner no quadro da School of Oriental and African Studies, sob o título "Power, Marginality and Oral Literature in Africa". Ele reuniu sobre essa questão cerca de cinquenta pesquisadores da África, da Europa e dos Estados Unidos.

Ainda que a oralidade imponha sobretudo uma abordagem de tipo sincrônico, uma vez que é praticamente impossível ter acesso às

¹¹ BAUMAN. *Story, Performance and Contextual Event*. DERIVE. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*.

performances anteriores àquelas que estudamos, é evidente que a variabilidade não é apenas sincrônica. Ela também deve ser considerada de uma perspectiva histórica, capaz de ressaltar uma evolução dos repertórios e até mesmo a extinção de certos gêneros e a emergência de gêneros novos.¹² O uso cada vez mais difundido, no curso desses últimos quinze anos, do gravador de fita cassete, não apenas pelos pesquisadores, mas pelos próprios usuários da literatura oral africana, permitiu possibilidades de armazenamento natural de obras há já pelo menos uma década. Isso pode oferecer uma base, a ser articulada, evidentemente, com o exame das publicações anteriores, para estudar a evolução de certos gêneros. Essa perspectiva mais diacrônica leva também, naturalmente, a considerar novas formas de oralidade, especialmente urbanas e midiáticas.

Todos esses novos centros de interesse não deixaram de incidir sobre a política de coleta e de edição dos textos orais africanos. A atenção dada à performance exige condições de coleta mais naturais. Portanto, serão evitadas sobretudo as performances provocadas artificialmente, em que o intérprete está separado de seu público e privado de suas condições habituais de enunciação. Surgem coletâneas em que as obras publicadas são apresentadas por sessão, tal qual foram ditas, e não mais classificadas por temas ou estruturas segundo as categorias do pesquisador. Além disso, o aparato crítico comporta mais informações sobre as condições de enunciação (lugares, horas, datas, motivações, natureza social dos intérpretes).

Se, conforme já assinalamos, a crítica se interessa há pelo menos duas décadas pela estilística das obras orais africanas, a conscientização progressiva quanto às modalidades específicas da comunicação oral engendrou igualmente uma notável evolução nesse domínio: os estudos da última década enfatizam a necessidade de se pensar uma verdadeira poética original da oralidade. Certamente, houve precursores nesse campo, e já há bastante tempo que alguns pesquisadores africanistas, e depois outros, atentaram para a necessidade de considerar especialmente a informação veiculada pelas entonações da voz e pelo gestual na transposição escrita das literaturas orais: G. Calame-Griaule, em "Projet

¹² JOHNSON. *Heeloy, Heelleeloy*. OPLAND. *Xhosa Oral Poetry*. DERIVE. Vie et évolution des genres littéraires dans l'oralité africaine aujourd'hui. GUNNER. A Dying Tradition?

de questionnaire sur le style oral des conteurs traditionnels", "Pour une étude des gestes narratifs" e "Le geste du conteur et son image"; e J. Derive, em *Collecte et traduction des littératures orales*. Entre esses precursores, está certamente Ruth Finnegan, que, em sua obra *Oral Poetry, its Nature, Significance and Social Context*, de 1977, lança as bases mais completas da poética da oralidade que a partir daí se constituiu progressivamente.

Na França, o Centro de Pesquisas sobre a Oralidade (Centre de Recherche sur l'Oralité), sem ser exclusivamente africanista, dedicou uma parte importante de seus trabalhos a definir as características próprias dessa poética da oralidade. Os *Cahiers de Littérature Orale*, publicados pelo Centro, apresentaram estudos sobre textos de cultura oral africana tratando dessa questão. Alguns anos depois, em 1990, Gérard Dumestre realizou uma análise bastante interessante do problema da acentuação em um texto bambara que mostra como o jogo de entonação do griô modifica sutilmente as regras do sistema tonal nessa língua.¹³ Quanto às pesquisas realizadas pelos africanos, convém mencionar o estudo de C. Faïk Nzuji sobre o Kasala, um gênero poético luba,¹⁴ bem como os estudos do Grupo de Pesquisa em Tradição Oral (Groupe de Recherche en Tradition Orale), da Costa do Marfim, dirigido por B. Zadi Zaourou. Em sua revista *Bissa*, foi publicada, entre 1975 e 1990, uma série de estudos sobre o estilo oral e sobre o papel do agente rítmico na recitação de certos textos orais. No quadro da pesquisa anglo-saxônica, citamos ainda os estudos de J. W. Johnson sobre o sistema prosódico somali, em "Somali Prosodic Systems", e, num plano mais teórico, o recente estudo de D. Briggs e R. Bauman, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life".

À medida que os pesquisadores se preocupam cada vez mais com os gêneros cantados, essa pesquisa sobre a poética da oralidade africana passa, também, a levar mais em conta os estudos de etnomusicólogos (S. Arom e G. Rouget na França; D. Rycroft, A. V. King e K. A. Gourlay na Inglaterra), e um estudo como o de B. Koudjo sobre a canção popular nas

¹³ DUMESTRE. *L'accentuation dans un texte épique bambara*.

¹⁴ FAÏK-NZUJI. *Analyse formelle et anthroponymique du Kasala, genre poétique traditionnel luba*.

culturas fon e gun do Benim¹⁵ integra amplamente a dimensão musical a sua abordagem estilística.

Para finalizar esse panorama sobre a evolução da abordagem crítica das literaturas orais negro-africanas, mencionaremos uma última tendência que pode ser considerada como um novo prolongamento da abordagem etnolinguística. Essa tendência consiste em investigar o discurso crítico que as próprias sociedades orais podem sustentar sobre sua própria produção verbal institucional. De fato, muito frequentemente, considerava-se, até então, que, na medida em que as literaturas orais africanas provinham de uma produção essencialmente popular, não existia metadiscorso autóctone capaz de teorizar a sua prática. É certo que é raro encontrar uma "arte poética explícita". Entretanto, um certo número de estudos evidenciou que as culturas orais africanas engendraram uma ideologia da prática literária e que existia um discurso crítico sobre as funções culturais dos gêneros e sobre os critérios de apreciação das obras e de suas interpretações.

Esses pontos de vista do interior podem ser revelados por enquetes junto a ouvintes e intérpretes de literatura oral; mas também, de forma mais natural, por uma atenção particular dada aos comentários feitos pelo público, ou até mesmo às discussões que às vezes se seguem às sessões de interpretação de um ou outro gênero e que muito frequentemente os coletores de folclore tendiam a descartar como simples parasitas. Um outro domínio privilegiado para ter uma compreensão das teorias literárias locais é o estudo da pedagogia da aprendizagem das obras, sobretudo aquelas provenientes de uma interpretação especializada. Diversos pesquisadores conduziram estudos incluindo essas preocupações: L. White, J. Derive, Olabiyi Yaï, Karin Barber.¹⁶

O discurso crítico sobre a literatura oral negro-africana oferece, assim, centros de interesse e pontos de vista variados. É que o estudo dessa literatura oral se encontra no cruzamento de diversas disciplinas: etnologia, linguística, teoria da comunicação, literatura... É essa interdisciplinaridade que constitui sua riqueza. A crítica naturalmente evoluiu

¹⁵ KOUDJO. *La chanson populaire dans les cultures fon et gun du Bénin*.

¹⁶ WHITE. *Magomero*. DERIVE. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*. YAÏ. *Issues in Oral Poetry*. BARBER. *I Could Speak until Tomorrow*. BARBER; MORAES FARIAS. *Discourses and its Disguises*.

com a teoria dos domínios do saber sobre os quais ela se fundava. Mas a história nos mostra que, segundo as épocas, é uma ou outra dessas disciplinas, todas necessárias a esse campo de estudo, que prevalece sobre as outras: inicialmente domínio dos etnólogos, depois dos linguistas, a literatura oral negro-africana é atualmente investigada pelos estudiosos da poética, que contribuem para renovar os modos de abordagem desse campo de pesquisa.

Traduzido de: DERIVE, Jean. De l'ethnographie à la poétique: evolution de l'approche critique des littératures orales negro-africaines. *Revue de Littérature Comparée*, n. 1, jan.-mar. 1993.

Referências

- AUSTIN, J. *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.
- BARBER, K. *I Could Speak until Tomorrow: Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
- BARBER, K.; MORAES FARIAS, P. de (Ed.). *Discourses and its Disguises: the Interpretation of African Oral Texts*. Birmingham: Centre for West African Studies, 1989.
- BASCOM, W. The Forms of Folklore: Prose Narratives. *Journal of American Folklore*, Austin, n. 78, p. 3-20, 1965.
- BASCOM, W. Folklore and the Africanist. *Journal of American Folklore*, Austin, n. 86, p. 253-259, 1973.
- BAUMAN, R. *Story, Performance and Contextual Event*. Contextual Studies of Oral Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BEN AMOS, D. Catégories analytiques et genres populaires. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 19, p. 265-193, 1974.
- BEN AMOS, D. Folklore in African Society. *Research in African Literature*, Austin, n. 6, p. 165-198, 1975.
- BIEBUYCK, D. P.; MATEENE, K. C. *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1969.
- BIEBUYCK, D. P.; MATEENE, K. C. *Anthologie de la littérature orale nyanga*. Bruxelles: Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, 1970.
- BRIGGS, C. L.; BAUMAN, R. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, 1990.
- CALAME-GRIAULE, G. *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*. Paris: Gallimard, 1965. [2^e Éd.: Institut d'Ethnologie, 1987].
- CALAME-GRIAULE, G. Essai d'étude stylistique d'un texte dogon. *Journal of West African Languages*, v. 1, n. 4, p. 15-24, 1967.
- CALAME-GRIAULE, G. Étude stylistique d'un conte dogon. In: SIX, V.; CYFFER, N. (Ed.). *Africanische*

Sprachen und Kulturen. Ein Querschnitt. Hamburg: Deutsches Institut für Afrika Forschung, 1971. p. 266-278.

CALAME-GRIAULE, G. *Le theme de l'arbre dans les contes africains*. Paris: Selaf, 1969-1974. 3 v.

CALAME-GRIAULE, G. Projet de questionnaire sur le style oral des conteurs traditionnels. In: _____. *Les langues sans tradition écrite*. Méthodes d'enquête et de description. Paris: Selaf, 1974.

CALAME-GRIAULE, G. Pour une étude des gestes narratifs. *Languages et Cultures Africaines*. Essai d'ethnolinguistique. Paris: Maspero, 1977. p. 303-359.

CALAME-GRIAULE, G. Conclusion. In: GÖRÖG-KARADY, V. et al. *Histoires d'enfants terribles*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1980.

CALAME-GRIAULE, G. Introduction. In: GÖRÖG-KARADY, V. et al. *Histoires d'enfants terribles*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1980.

CALAME-GRIAULE, G. Le geste du conteur et son image. *Geste et Image*, Paris, v. 2, p. 45-68, 1980.

CALAME-GRIAULE, G.; LACROIX, P. F. La mère vendue, essai d'analyse d'un thème de conte africain. *Echanges et communications*. Mélanges offerts à CL. Levi-Strauss. Paris: Mouton, 1970. t. 2.

DERIVE, J. *Colecte et traduction des littératures orales*. Paris: Selaf, 1975.

DERIVE, J. La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral d'après un exemple negro-africain. In: _____. GÖRÖG-KARADY, V. (Éd.). *Langages et cultures africaines*. Paris: Maspero, 1977. p. 265-302.

DERIVE, J. La reformulation en littérature orale, typologie des transformations linguistiques des différentes versions d'un même conte. In: GÖRÖG-KARADY, V. (Éd.). *Genres, Forms, Meanings*. Oxford: JASO, 1982. p. 14-21.

DERIVE, J. Vie et évolution des genres littéraires dans l'oralité africaine aujourd'hui. *Notre Librairie*, Paris: CILF, n. 78, p. 57-63, 1985.

DERIVE, J. *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale: L'exemple des dioula de Kong (Côte d'Ivoire)*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1987.

DERIVE, J. Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong. *Journal des Africanistes*: Les voix de la parole, n. 57, p. 19-30, 1987.

DERIVE, J. Littérature orale et régulation des tensions sociales. In: CAPRILE, J. P. (Éd.). *Aspects de la communication en Afrique*. Paris: Peters, 1992.

DUMESTRE, G. L'accentuation dans une texte épique bambara: Le cas des 'Trois Amadou' de Bakoroba Koné. In: ANNUAL MEETING OF THE AFRICAN STUDIES ASSOCIATION, 32, 1989, Atlanta.

EQUILBEC, F. V. *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi de contes indigènes de l'ouest africain français*. Paris: E. Leroux, 1913-1916. 3 v.

FAÏK-NZUJI, C. *Enigmes Luba-Nshinga: étude structurale*. Kinshasa: Éditions de l'Université de Lovanium, 1970.

FAÏK-NZUJI, C. *Analyse formelle et anthroponymique du Kasala, genre poétique traditionnel luba*. 1983. Thèse (Doctorat d'Etat) – Université de Paris III, Paris, 1992.

FINNEGAN, R. *Limba Stories and Story Telling*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

FINNEGAN, R. *Oral Poetry, its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FROBENIUS, L. *Atlantis, Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Jena: E. Diederichs, 1921-1928.

GOODY, J. Restricted Literacy in Northern Ghana. In: GOODY, J. R. (Ed.). *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. p. 198-264.

GOODY, J. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

GOODY, J.; WATT, I. The Consequences of Literacy. In: GOODY, J. R. (Ed.). *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. p. 27-68.

GÖRÖG-KARADY, V. (Éd.). *D'un conte à l'autre: la variabilité dans la littérature orale*, éditions du CNRS, Paris, 1990.

GÖRÖG-KARADY, V. *Littérature orale d'Afrique Noire*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1992.

GÖRÖG-KARADY, V.; CALAME-GRIAULE, G. La calebasse et le fouet: les thèmes des "objets magiques" en Afrique occidentale. *Cahiers d'Études Africaines*, Paris: Mouton, v. 12, n. 45, p. 12-75, 1972.

GUEDOU, G. A. A. *Xo et Gbè, langage et culture chez les Fon du Dahomey*. Paris: C.L.A., 1976.

GUNNER, A. Dying Tradition? African Oral Literature in a Contemporary Context. *Social Dynamics*, v. 12, n. 2, p. 31-38, 1986.

HALAOU, N. Pour un cadre d'analyse des textes en oralité. *CIRL*, Abidjan, n. 11, p. 101-122, 1982.

HALAOU, N. Le texte en oralité: du corpus à la connaissance. *CIRL*, Abidjan, n. 13, p. 174-200, 1983.

HOUS, M. Pour une taxinomie des textes en oralité. *Afrique et Langage*, Paris: l'Harmattan, n. 10, p. 2-23, 1978.

HOUS, M. Le trajet du texte oral. *Afrique et Langage*, Paris: l'Harmattan, n. 17, p. 36-47, 1982.

HYMES, D. *Language in Culture and Society*. New York: Harper and Row, 1964.

IFANGA WAPINDI. *Étude sur la littérature orale des Bayaka: typologie des genres littéraires*. Paris: INALCO, 1980.

JOHNSON, J. W. *Heeloy, Heelleeloy: the Development of the Genre Hello in Modern Somali Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1974.

JOHNSON, J. W. Somali Prosodic Systems. *Horn of Africa*, v. 2, n. 3, p. 46-54, 1979.

KESTELOOT, L. Problématique de la littérature orale. *Afrique Littéraire*, Paris, n. 54, p. 38-48, 1980.

KOUDJO, B. *La chanson populaire des cultures fon et gun du Bénin*. 1989. Thèse (Doctorat d'Etat) – Université de Paris XII, Paris, 1989.

KUITCHE-FONKU, G. *Création et circulation des discours codés en milieu ngemba mungum*. 1983. Thèse (Doctorat d'Etat) – Université Lille II, 1983.

MARANDA, P.; MARANDA, E. K. *Structural Analysis of Oral Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.

NEWMANN, S. S.; GAYTON, A. H. Yokuts narrative style. In: HYMES, D. (Ed.). *Language in Culture and Society*. New York; London: Harper and Row, 1964. p. 372-381.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982.

OPLAND. *Xhosa Oral Poetry: Aspects of a Black South African Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

PAULME, D. Morphologie du conte africain. *Cahier d'Études Africaines*, Paris: Mouton, v. XII, n. 45,

p. 131-163, 1972. [Este estudo foi posteriormente retomado e revisado em: PAULME, D. *La mère dévorante*. Paris: Gallimard, 1976].

RUPELLAND, S. *La fille sans mains: analyse de dix-neuf versions africains du conte*. Paris: Selaf, 1973. (Bibliothèque de la Selaf, 39-40).

SCHOTT, R. Contrôle social et sanctions ches les Lyela de Burkina Faso. *Droit et Cultures*, Nanterre, n. 8, p. 87-103, 1984.

SEARLE, J. L. *Les actes de langage*. Paris: Hermann, 1972.

SEBEOK, T. A. Decoding a Text: Levels and Aspects in Cheremis Sonnet. In: _____. *Style in Language*. New York: M. I. T. Press, 1960. p. 231-235.

SEBEOK, T. A. The Structure and Content of Cheremis Charms. In: HYMES, D. (Ed.). *Language in Culture and Society*. New York; London: Harper and Row, 1964. p. 356-365.

SEYDOU, C. Un conte breton: "Petit Louis, fils d'un charbonnier et filleul du Roi de France". Essai d'analyse comparative. *Cahier d'Etudes Africaines*, Paris: Mouton, v. 12, n. 45, p. 108-130, 1972.

SEYDOU, C.; PAULME, D. Le conte des alliés animaux dans l'ouest africain. *Cahier d'Etudes Africaines*, Paris: Mouton, v. 12, n. 45, p. 76-108, 1972.

THOMAS, J. M. C. *Contes ngbaka ma'bo*. Paris: Klincksieck, 1970.

VAIL, L.; WHITE, L. Forms of Resistance: Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique. In: CRUMMET, D. (Ed.). *Rebellion and Social Protest in Africa*. London: James Currey, 1986. p. 193-227.

WHITE, L. *Magomero: Portrait of an American Village*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

YAI, O. Issues in Oral Poetry: Criticism, Teaching and Translation. In: BARBER, K.; MORAES FARIAS, P. de (Ed.). *Discourses and its Disguises: the Interpretation of African Oral Texts*. Birmingham: Centre for West African Studies, 1989.

Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas

Tradução de Neide Freitas

Todo mundo reconhece que na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária. Como tal, a oralidade se opõe à "literatura" que, quando se observa o conjunto das civilizações, aparece como a outra grande alternativa para a mesma coisa.

Entretanto, ainda que ela possa aparecer oposta à literatura no quadro de uma alternativa cultural, a oralidade tem de paradoxal o fato de que, para poder se tornar objeto de estudo, ela precisa passar por uma certa literarização. De fato, por sua própria natureza, evanescente por definição, ela escapa à investigação se não for fixada por um meio qualquer. Esta é a razão pela qual nas sociedades da oralidade, o discurso crítico autóctone sobre a produção verbal aparece muito menos desenvolvido que nas sociedades da escrita. Até a chegada relativamente recente do gravador, da filmadora e, de maneira geral, dos meios audiovisuais, o único meio utilizado para fixar essa produção era transcrevê-la e editá-la em forma de livro. E ainda hoje este é o meio que permanece mais difundido. Os produtos da oralidade, portanto, só se tornaram objetos de análise a partir de práticas advindas do horizonte da escrita, que também tendem a fazer deles objetos literários de diferentes níveis.

O primeiro desses níveis de literarização reside na própria designação que a crítica atribuiu, desde a origem, de todo um setor da produção verbal da oralidade assim publicada, batizando-a "literatura oral". Nomeá-la desta forma é fazê-la entrar num campo conceitual vindo de um outro tipo de cultura, podendo-se questionar então se o termo é adequado. Em que medida, todo ou parte do patrimônio oral das sociedades africanas é assimilável àquilo que em outras zonas de civilização nomeia-se "literatura", e não há aí um abuso perigoso de linguagem com risco de gerar confusão?

Certamente pode-se ver o que está na origem desse amálgama: oralidade e literatura são dois domínios culturais que dependem da expressão verbal e que se definem por um repertório de obras mais ou menos identificáveis produzidas dentro de um quadro institucional. Mas muitos pesquisadores mostraram que muitos traços as colocam em oposição: a oralidade "natural"¹ depende de uma comunicação direta, "imediate", enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro. Assim, o primeiro domínio, nessa forma natural, não conhece possibilidade de estocagem do repertório para além da memorização, ao contrário da literatura cujas produções podem ser materialmente estocadas.

As obras orais não possuem portanto a estabilidade das obras literárias e sua produção é submetida às leis da variabilidade. Tal situação implica assim que a oralidade impõe uma relativa sincronia, na medida em que não há referência possível às produções das gerações anteriores e ela é, assim, prisioneira do mito de uma certa imutabilidade cultural que mascara a realidade das evoluções. A literatura por sua vez se elabora com a consciência muito clara de uma perspectiva histórica evolutiva, feita de heranças e de rupturas. Esta é a razão pela qual a oralidade, preconizando a mimese, procura a reprodução fiel de um repertório essencialmente anônimo, ao contrário da literatura que a partir do momento em que ela se afastou de suas origens orais privilegiou sobretudo a criação original dos autores-sujeitos e proclamou como performance cultural ideal a inovação, até mesmo a transgressão dos cânones anteriores.

¹ Chamamos "natural" a oralidade tradicional, em oposição à oralidade secundária que aparece em diferentes meios audiovisuais.

Quando um leitor, sobretudo se ele mesmo não tem uma experiência direta com uma cultura de tradição oral, descobre essa oralidade em um livro, sob a etiqueta "literatura oral", ele corre o risco de não perceber a verdadeira natureza desse objeto cultural. O livro não lhe oferece, de fato, a possibilidade de ter nenhuma apreensão de suas características próprias, que acabamos de mencionar, e a respeito das quais ele não tem necessariamente nem mesmo consciência. Dessa forma, escapa-lhe a maior parte das circunstâncias que determinaram a performance particular na presença da qual ele se encontra e da qual ele não tem meios de determinar a personalidade específica como variação sobre um arquétipo social no quadro da variabilidade. E instigado pela designação "literatura oral", ele tende ainda mais a interpretar esse objeto cultural à luz dos critérios de sua própria cultura.

É por isso que, a fim de evitar confusões, certos críticos preconizaram a utilização preferencial dos termos "oratura" ou "oralitura". Seria necessário então banir a expressão "literatura oral" vindo nessas primeiras formas de literarização da oralidade a manifestação do imperialismo etnocêntrico da razão gráfica? Parece-me que, antes de responder apressadamente a esta questão, é necessário começar perguntando se nas culturas da oralidade, especificamente na África, existe, a propósito da produção de tradição oral, um conceito de literariedade do discurso comparável àquele que as sociedades da escrita engendraram quando reconheceram em certos textos qualidades próprias, graças às quais eles chegaram a um domínio dito "literário", institucionalmente distinto do resto, na massa de textos produzidos. O melhor meio para se fazer isso é interrogar as taxonomias da palavra nas línguas locais.

Um bom número entre elas opera uma distinção binária para qualificar os discursos institucionais da sociedade inventariados no quadro de uma terminologia dos gêneros. Assim, os mossi (Burkina Faso) opõem duas classes de discurso: os *gomd faato* ('palavras leves', isto é, pouco consistentes) e os *gomd pagdo* ('palavras encapsuladas', isto é, revestidas de uma casca, que exigem ser descascadas); do mesmo modo, os peul com os *haala mawka* ('palavras mal-desbastadas') e os *haala benn-duka* ('palavras cozidas ao ponto'); os vili (Congo) com os *nsamu cimpela*

(‘palavras jogadas no ar’) e os *nsamu wucya* (‘palavras cozidas’); os *idatcha* (Benin) com os *ini wini wini* (‘palavras tênues’, ‘sem consistência’) e os *ini djidjina* (‘palavras cozidas’); os *kasina* (Burkina Faso) com os *kwe kafe* (‘palavras fracas’) e os *kwe dongo* (‘palavras antigas’); os *diúla* (Burkina Faso e Costa do Marfim) com os *kúma gbé* (‘palavras claras’) e os *kúma kòro* (‘palavras antigas’)..

Dessa série de oposições, que certamente não coincidem totalmente de um ponto de vista conceitual, pode-se, entretanto, extrair certos domínios significativos. Na primeira categoria de discurso, encontram-se qualidades de leveza, de inconsistência (*mossi*, *idatcha*, *kasina*) ou de falta de acabamento e de cuidado (*peul*, *vili*) que tornam estes discursos imediatamente acessíveis: eles são claros (*diúla*). A segunda categoria, ao contrário, parece marcada pela sobredeterminação do enunciado e do trabalho de formalização: trata-se de discursos que foram objeto de uma longa preparação (eles são cozidos ao ponto: *peul*, *vili*, *idatcha*), eles provêm de uma tradição canônica porque se insiste em sua antiguidade (*kasina*, *diúla*), não são diretamente acessíveis e precisam ser descascados (*mossi*), pois eles não são claros (como sugere a oposição dos termos *diúla*).

Um exame dos textos pertencentes aos diferentes gêneros da comunicação institucional que são classificados em uma ou outra dessas categorias esclarece um dos aspectos fundamentais da sobredeterminação que afeta a segunda. Trata-se de uma sobredeterminação “poética”, no sentido que os teóricos do discurso dão a esse termo, isto é, aquela que dá uma atenção especial à forma do significante. De fato, pode-se constatar que são discursos cujo modo de expressão fundamental é “figurado”, no sentido comum; isto é, trabalhado por códigos culturais, não linguísticos, que recorrem a procedimentos imagéticos habituais: metáforas, metonímias, sinédoques..

Da mesma forma, os estudos estilísticos sugerem que esses enunciados possuem um caráter claramente formular, por serem moldados em esquemas fônicos (aliterações, assonâncias), prosódicos, rítmicos que se correspondem uns aos outros no quadro de relações de simetria. Além disso, no caso de uma expressão oral, os traços estilísticos de um

discurso não poderiam se limitar apenas às propriedades linguísticas do significado e do significante do enunciado. É preciso acrescentar todas as propriedades relativas ao modo de enunciação, pois muito frequentemente este se diferencia do modo de enunciação habitual. São numerosos os gêneros que exigem uma enunciação declamada, ou salmodiada ou cantada. Certamente, não é por acaso que, na maioria das sociedades africanas, mais de três quartos da produção verbal de tradição enuncia-se sob a forma de cantos ou, em todo caso, de discursos que se apóiam num acompanhamento musical. A isto convém acrescentar a gestualidade e a dança. E é toda esta arte que “cozinha” a palavra.

Portanto, vê-se que a própria terminologia das línguas africanas, elaborada no seio de culturas orais, sugere por parte das sociedades a consciência de um domínio específico da produção verbal fundado sobre dois critérios principais: a referência a uma tradição canônica (esses discursos são “antigos” ou “cozidos”) e a exigência de uma poética. Não é isso também que, nas sociedades da escrita, funda o conceito de “literariedade”? Aliás, essas práticas linguísticas autóctones confirmam as observações de muitos pesquisadores² que observaram que nas sociedades de cultura oral não poderia haver tradição sem poética, porque o discurso que é guardado no repertório deve necessariamente assumir uma forma memorizável por meio de um certo número de procedimentos formulares comuns: repetições, antíteses, chiasmas, assonâncias, etc. Essa necessidade de trabalhar o significante impondo-lhe estruturas formulares para a memorização dos discursos coloca naturalmente as produções da tradição oral junto de uma consciência literária.

Esta é a razão pela qual, no final das contas, parece-nos legítimo conservar a expressão *literatura oral* que, aliás, o uso impõe. Os conceitos de oratura ou de oralitura, mesmo que sejam interessantes para o teórico do discurso, de todo modo precisam ser definidos nos contextos em que eles serão empregados, na medida em que eles são de utilização pouco difundida. Do mesmo modo, é necessário definir com cuidado o conceito de “literatura oral”, deixando claro, para evitar confusão, que o que o distingue do conceito de “literatura” nas sociedades da escrita não

² Cf., dentre outros: JAKOBSON. O folclore, forma específica de criação; e ONG. *Oralidade e cultura escrita*.

é somente uma questão de canal (a literatura oral não é o equivalente falado da literatura escrita); mas que se trata de uma prática um pouco diferente da arte verbal que tem suas implicações culturais próprias. A aplicação do termo *literatura* a uma parte da produção verbal das civilizações da oralidade tal como das civilizações da escrita, na condição de que ela esteja fundamentada numa análise séria das práticas, apresenta, por outro lado, a vantagem de dar conta de uma consciência poética da linguagem comum aos dois tipos de cultura.

Tendo considerado esta questão de terminologia, convém agora estudar os procedimentos por meio dos quais a oralidade africana se encontra literarizada quando fixada pela transcrição em obras publicadas. Uma das razões que, certamente, mais favoreceu a assimilação literária das produções da oralidade africana, fora de suas fronteiras naturais, é que o essencial do que foi editado no assunto, e que tem sido mais largamente difundido, consistia em contos e textos épicos, isto é, gêneros que já têm uma tradição no domínio literário. Nos primeiros tempos da coleta dessa produção oral negro-africana, no fim do século XIX e início do século XX, uma época em que o gravador não existia, a transcrição dos discursos era de uma fidelidade sobretudo aproximativa. Frequentemente, eram reproduzidos de memória, após terem sido ouvidos, e muito frequentemente a partir de interpretações que já eram traduções para uma língua europeia feitas pelos intérpretes da administração colonial. Isto quer dizer que os enunciados eram reescritos muito livremente, na maioria das vezes por administradores europeus ou viajantes, que tendiam naturalmente a fazer isto segundo as formas culturais com as quais estavam familiarizados, isto é, no estilo dos textos literários. Assim são as famosas recolhas de Stanley, Jephson, Basset, Frobenius, Equilbecq, sem esquecer a antologia de Cendrars.³

Na segunda metade do século, com o interesse crescente dos etnólogos pelas produções da oralidade, vai se manifestar um cuidado maior de exatidão e de precisão, o que será facilitado pelo desenvolvimento

³ STANLEY. *My Dark Companions and Their Strange Stories*; JEPHSON. *Stories Told in an African Forest*; BASSET. *Contes populaires d'Afrique*; FROBENIUS. *Atlantis*; EQUILBECQ. *Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs*; CENDRARS. *Antologie nègre*.

dos meios de registro sonoro. Publica-se sobretudo edições bilíngues⁴ e começa a nascer um interesse pela estilística da oralidade, principalmente graças a Ruth Finnegan, com seu *Limba Stories and Story-Telling* (1967). Mas, em consequência do próprio etnocentrismo da cultura escrita, essa abordagem estilística se mantém muito próxima da estilística literária tradicional, isto é, trata-se ainda de uma estilística do enunciado mais do que de uma estilística da enunciação, ainda que se comece a falar da importância das entonações de voz e da gestualidade.

Somente nos últimos decênios e, é preciso dizer, graças à ação decisiva de um certo número de pesquisadores africanos talvez menos alienados pelas culturas da escrita, é que começou a emergir uma verdadeira poética da oralidade africana⁵ cujos efeitos são hoje percebidos nas publicações de obras orais. Ainda que sempre apareçam em coleções tipo literárias, e mais frequentemente sob a rubrica de "literatura oral", estas edições têm o cuidado de fazer com que esse processo de passagem da oralidade para a escrita não seja por demais redutor e tente preservar a originalidade daquela forma de expressão cultural.

Por isso as coletâneas encontradas dão um máximo de informação sobre as condições de emissão e de consumo originais das obras editadas: tempo, lugar e circunstâncias de enunciação; natureza dos intérpretes e do público (cujas intervenções, que determinam, às vezes, em grande parte, a elaboração do discurso e que retornam frequentemente em certos gêneros, são a partir de então assinalados); modalidades de enunciação: particularidades gestuais e de dicção (ritmo, prosódia), acompanhamento musical eventual e transcrição das propriedades melódicas.⁶ Na apresentação dos textos, os processos específicos de paginação e o recurso a sistemas adaptados de pontuação procuram dar conta dessas propriedades prosódicas e rítmicas particulares, marcados pelas pausas

⁴ Na França, as edições bilíngues mais conhecidas são *Classiques Africains*, as publicações da SELAF e, mais recentemente, os contos da coleção *Fleuve et Flamme*, do CILF, que publicou vários de seus números em versão bilíngue. Na Inglaterra, as publicações da coleção *Oxford Library of African Literature*, dirigida por Godfrey Lienhardt.

⁵ Especialmente OKPEWHO. *The Epic in Africa*; e FAIK-NZUJI. *Analyse formelle et anthroponymique du Kazala, genre poétique traditionnel luba*; e diversos artigos de B. Zadi publicados em *Abidjan* na revista *Bissa* entre 1975 e 1990.

⁶ Entre outros: RECUEIL de littérature manding; BARBER. *I Could Speak Until Tomorrow*; DERIVE. *Recueil de littérature oral*.

respiratórias dos intérpretes, que não coincidem sempre com aquelas que sugerem normalmente a sintaxe. Certas edições resultaram até em livros-discos ou em livros-cassetes, mas seu custo relativamente elevado não permitiu o desenvolvimento desse uso.⁷

Naturalmente, tal cuidado implica, em sua origem, uma coleta em condições naturais e espontâneas, mais que uma coleta sistemática em que a enunciação dos discursos é artificialmente provocada, o que não deixa de modificar consideravelmente suas qualidades formais. Esta política de coleta permite obter publicações em que as obras, antes de serem reagrupadas, como é de costume, segundo categorias analíticas – temáticas ou formais –, são apresentadas dentro da sucessão real de seu desenvolvimento ao longo das performances nas quais foram produzidas. Esse tipo de apresentação tem a vantagem de aproximar-se mais da oralidade natural tal como se elabora nas culturas que a praticam. A fim de ajudar o leitor a melhor compreender também a variabilidade fundamental dos produtos da literatura oral, tornou-se mais frequente que, ao lado das obras que compõem as coletâneas, sejam apresentadas outras versões em anexo ou pelo menos seja assinalada a existência de outras versões publicadas separadamente.

Certamente pode-se ver que todas essas escolhas relativas às modalidades de literarização da oralidade africana determinam em grande parte a imagem que temos dela. Ainda que a transposição escrita dessa forma de expressão cultural seja sempre frustrante, parece que um progresso muito sensível desenvolveu-se ao longo deste século, para melhor dar conta de sua personalidade original e sobretudo suas qualidades poéticas próprias.

Mas a literarização da oralidade africana não foi somente o feito de folcloristas, ela foi também, em parte, a obra de escritores cuja ação nesse campo não foi insignificante entre os anos 1950 e 1975. De fato, vários dentre eles, poetas, romancistas, dramaturgos ou ensaístas, por outro lado, escreveram diretamente em suas línguas europeias as coletâneas de obras orais de seu patrimônio, a partir do conhecimento que eles possuíam. Os mais conhecidos são, certamente, as coletâneas de contos,

⁷ Cf., por exemplo, os números 21 e 22 da Biblioteca da SELAF e os números 13 e 18 da Coleção Tradição Oral da SELAF.

tal como as de Birago Diop (*Contes d'Amadou Koumba*, 1947; *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, 1967) e de Dadié (*Le pagne noir*, 1955) entre os francófonos, ou do ganhês Kofi Awoonor (*Fire in the Valley*, 1973) e do queniano John Mbiti (*Akamba Stories*, 1966) entre os anglófonos, para não citar os mais famosos entre uma lista que poderia ser muito longa. Mas estes escritores e homens de letras publicaram também epopeias – conhecemos as versões de Soundjata de Djibril Tamsir Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, 1960), Massa Makan Diabaté (*L'aigle et l'épervier*, 1975), Camara Laye (*Le maître de la parole*, 1978) – e mais raramente os textos poéticos tradicionais, como os poetas ugandenses Taban Lo Lyong (*Eating Chiefs*, 1960) e Okot P'Bitek (*Horn of my Love*, 1974).

Em todos os exemplos citados, que são apenas ilustrações emblemáticas de uma produção infinitamente mais abundante, a perspectiva é muito diferente daquela dos folcloristas. De fato, com essas publicações, os autores têm um objetivo mais claro, desejando iluminar certos aspectos de sua cultura tradicional e fazer uma obra literária pessoal. As características desse tipo de literarização já foram objeto de muitos estudos, por isso limito-me a recordar as linhas mestras sobre as quais eles chegaram.

Na medida em que se trata essencialmente de textos narrativos – mesmo para obras de caráter poético –, pode-se constatar entre esses autores um importante trabalho de reescrita com relação às fontes folclóricas, visando adaptá-las às convenções da narrativa literária tal como ela é concebida na Europa:

- Desenvolvimento da descrição, relacionada à narração: descrição do quadro de acontecimentos, mas também dos personagens cujos traços psicológicos motivam o comportamento. Esses aspectos indiciais, próprios do romance, são habitualmente pouco desenvolvidos nas narrativas orais africanas, sejam elas contos ou epopeias;
- Importância atribuída ao discurso do narrador, cujas considerações pessoais vêm interromper a narrativa propriamente dita, muito mais frequentemente que nas versões orais, em que o procedimento é raro;

- Linguagem mais trabalhada que a das fontes orais, cuja poética privilegia preferencialmente um estilo despojado e direto.

De modo geral, essas versões literárias são mais detalhadas recorrendo a estruturas narrativas complexas e desenvolvendo, à maneira do romance, episódios secundários. Isso se torna mais claro quando as comparamos a seus correspondentes folclóricos.⁸ Tal literarização é evidentemente problemática na medida em que modifica consideravelmente a personalidade do produto oral original. A literarização resulta em uma espécie de paradoxo, pois tem por finalidade assegurar a promoção de uma forma de expressão cultural que ela trai em grande medida. Esse paradoxo é o mesmo dos escritores negro-africanos de uma certa geração que desejavam dar a conhecer e valorizar sua cultura verbal tradicional, mas que, no contexto ideológico particular de uma época, acreditavam só poder fazê-lo revestindo-a de formas literárias reconhecidas no Ocidente, ainda que essa promoção se assemelhasse, de certa forma, a uma alienação.

Entretanto, vale uma observação: nessas adaptações, o grau de "literarização" das produções orais varia conforme a sensibilidade pessoal dos autores. Assim pode ser interessante comparar três versões literárias de Soundjata, colocando-as ao lado das versões autenticamente folclóricas de que dispomos. Vemos imediatamente que há entre elas diferentes graus de assimilação da obra às convenções da literatura: a de Massa Makan Diabaté, por sua estrutura narrativa, assim como por sua linguagem e paginação (versículos representando as medidas rítmicas do griô), é mais próxima das versões orais que a de Niane, redigida em prosa, com episódios mais detalhados e um encadeamento muito mais estruturado. Mas a versão que vai mais longe no tratamento literário é incontestavelmente a de Camara Laye que multiplica as descrições e projeta sobre os personagens toda uma psicologia, uma moral e motivações ignoradas por todas as versões orais conhecidas.

⁸ A título de exemplo, podemos comparar na *Le pagne noir*, de Dadié, "Le bœuf de l'araignée" a uma versão oral agni-baoulé, publicada por Marius Ano (*Contes agnide l'Indénié*) ou em *Les contes d'Amadou Koumba*, de Birago Diop, "Les mamelles", ao conto uolofe "Lesco-épouses bossues" (*Contes et mythes du Sénégal*). Da mesma forma, podemos examinar as versões literárias de Soundjata à luz das três versões orais recolhidas e traduzidas por G. Innes (*Sundjata: Three Mandinka Versions*).

Ampliando o propósito, observarmos ainda que, no conjunto, a adaptação literária das obras do repertório oral é mais fiel a suas fontes entre os anglófonos que entre os francófonos, cujo cuidado em adaptar aos cânones da literatura é mais visível. Talvez se possa ver aí um efeito da política de assimilação mais presente na colonização francesa. No entanto, essa literarização da oralidade sob formas de publicação de obras dos repertórios folclóricos diminuiu consideravelmente a partir dos anos 1970. Se, por um lado, ela não desapareceu totalmente, hoje não passa de um aspecto anedótico da produção literária, ao passo que era um dos componentes importantes nos decênios anteriores; certamente porque os tipos de estratégias identitárias dos escritores africanos mudaram um pouco.

Entretanto, o recurso à oralidade, como marca de identidade cultural africana, existe ainda hoje na produção literária do continente. Isso nos leva a examinar um terceiro nível de literarização da oralidade. Ele consiste em introduzir referências às formas de cultura oral nas produções tradicionalmente literárias, como romances, peças de teatro, poemas. Este tipo de literarização da oralidade existe praticamente desde a origem da produção literária (no sentido restrito do termo) na África. Ele pode assumir duas formas:

- Ou a obra escrita toma por assunto um tema ou uma narrativa já tratada no repertório oral de uma cultura africana, dando-lhe, entretanto, uma forma desconhecida do gênero oral de origem, mas próxima de um gênero tradicional da literatura. Assim, peças de teatro como *La ruse de Diégué ou Sokamé*, apresentadas no quadro das atividades da escola Willian Ponty, tinham, respectivamente, como tema um episódio da epopeia mandinga Soundjata e um mito fon. Igualmente, *Doguicimi*, de Paul Hazoumé, retomava sob uma forma romanesca uma crônica histórica da tradição oral. Quanto à produção em língua inglesa, poderíamos igualmente citar as narrativas fantásticas de Tutuola (*The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, 1952; *My Life in the Bush of Ghosts*, 1954; *Feather Woman of the Jungle*, 1962; *The Witch Herbalist of the Remote*

Town, 1981) que, conforme um procedimento literário conhecido, graças a uma intriga original do autor, ligam toda uma série de contos e de lendas iorubás. Temos até mesmo exemplo desse tipo na produção literária em língua africana, como o Chaka, escrito em sesuto, de Thomas Mofolo, que retoma uma epopeia zulu muito famosa, mas que foi designado "romance histórico" na sua tradução para língua inglesa;

- Ou, esse caso é ainda mais conhecido, os romances, novelas, peças de teatro da produção literária proveniente da África retomam sob forma de colagens parciais discursos provenientes dos repertórios orais do continente: contos e sobretudo provérbios, às vezes cantos e outras formas folclóricas. São tantos exemplos desse tipo e esse aspecto foi tão estudado, que nem é preciso citá-los. A oralidade é então, essencialmente, um motivo que pode exercer diferentes funções conforme suas modalidades de intervenção na estrutura geral da obra literária em que ela aparece. Diríamos apenas, simplificando um pouco, que este motivo, geralmente, é apresentado de maneira positiva e que ele participa o mais frequentemente de estratégias identitárias, funcionando como um índice de autenticidade africana; sobretudo nas obras escritas em língua europeia, às vezes suspeitas de aculturação.

Além das colagens ou encenações das práticas orais, existem modos mais sutis de inserção da oralidade na literatura africana sob forma de cumplicidade alusiva, como encontramos na poesia de Senghor que frequentemente dá a seus poemas nomes de gêneros orais sérères, uolofes ou mandingas, e que os compõe para um acompanhamento musical tradicional (*woi* para *Kora*, ou para *tabalas*, balafons, etc.). Nessa mesma ordem de ideias, podemos ainda citar a compilação de novelas originais de Kitia Touré, *L'arbre et le fruit* (Paul, 1979), cujo desfecho remete, sistematicamente, a uma dicção senufa; ou então um dos romances de Tierno Monenembo, *Les écilles du ciel* (1986), cujo título é uma alusão a um mito malinquê.

Estas frequentes referências à oralidade, visíveis ou veladas por códigos que permitem estabelecer toda uma rede de cumplicidades com o leitor africano, levaram a crítica a se perguntar, já há algum tempo, se o traço da cultura oral na literatura africana devia se limitar a sua presença temática ou se era necessário também abordá-la como um fator determinante das modalidades de escrita, tanto no plano da linguagem, como no da estrutura das obras. Isso ultrapassa muito a simples questão do estilo oralizado, do qual os escritores africanos estão longe de ter o monopólio (pensemos em Céline, Giono, Christiane Rocheford, entre outros...), pois trata-se nesse caso não somente do oral, mas também da oralidade, isto é, de toda uma maneira de conceber a prática discursiva de uma cultura e de um pensamento.

Desde os anos 1970 (na nossa área cultural francófona, o ponto de partida é a publicação de *Soleils des indépendances*), uma boa parte da crítica, convém dizer, com a complacência de muitos escritores, lançou-se sobre essa questão para chegar a uma resposta que se tornou um estereótipo: o "autêntico" escritor africano seria moldado na oralidade, possuído por ela, de tal modo que, quando se exprime numa língua europeia, isto é, proveniente de uma cultura da escrita, terá que quebrar seus padrões linguísticos e discursivos para que a oralidade possa ressurgir. Para sustentar esse ponto de vista, numerosos estudos se uniram para mostrar a presença patente da oralidade na morfologia das obras, particularmente dos romances.

Conhecemos os diferentes aspectos dessa demonstração: além do estilo classicamente oralizado pelos procedimentos habituais de desconstrução sintática, o recurso frequente ao estilo indireto livre e uma utilização não habitual da pontuação (como no *Un rêve utile de Monenembo*), podemos acrescentar a multiplicação, pelo narrador, de interjeições, apóstrofes⁹ (notadamente dirigidas a um narratário suposto, o que remete a uma situação de comunicação oral em que os interlocutores estão em presença). Destaquemos também o recurso sistemático a expressões dos falares locais, a dicções e provérbios, como se não fosse possível pensar sem essas referências, ao decalque de idiomatismos de línguas

⁹ Figura de linguagem que consiste na interrupção repentina do discurso, feita pelo escritor para dirigir-se a alguém ou algo, real ou fictício. [N. T.]

africanas traduzidos ao pé da letra (Kourouma). No nível das macroestruturas, algumas análises procuraram demonstrar que certas propriedades estruturais em muitas narrativas da literatura africana correspondiam a modelos próprios de gêneros da oralidade do continente: marcas temporais bastante vagas, ausência de fronteira clara entre o real e o imaginário, entre o concreto e o fantástico, como nos mitos; retomada em um capítulo de elementos do capítulo precedente, um pouco à maneira dos griôs que recitam suas epopeias em várias sessões; gosto pelas estruturas ternárias como nos contos. E assim por diante...

Numerosos são os autores francófonos entrevistados de Kourouma à Sony Labou, Tansi e Tierno Monenembo, que fizeram eco a essas teses, explicando que pensavam inicialmente em sua língua materna, fundamentalmente uma língua de oralidade, e que, conseqüentemente, ela impunha esquemas estilísticos e retóricos estranhos aos hábitos de expressão francesa. Eu certamente não tenho a intenção de contestar a boa fé de tal proposta. Mas toda a questão está em saber em que medida um escritor está consciente das modalidades segundo as quais elabora o seu processo de criação. Se acreditamos nesses autores e em muitos críticos que seguem seus passos, seria necessário ver a marca da oralidade como um traço natural indelével da escritura africana; ela viria à tona espontaneamente, independente da vontade do criador, um pouco como um locutor revela sua origem por seu sotaque e alguns particularismos regionais de sua fala.

Se é este o caso, não podemos deixar de nos colocar algumas questões. Especialmente, se a oralidade é um traço natural da expressão africana, como é que não encontramos essa marca entre os escritores das primeiras gerações, sobre os quais assinalamos, ao contrário, que escreviam trabalhos frequentemente de maneira muito acadêmica, tanto pelo estilo quanto pela construção das obras, que respeitavam escrupulosamente as leis do gênero? Sei a resposta que podem me dar: essas primeiras gerações de escritores estavam fortemente alienadas às culturas de seus colonizadores, imitavam os modelos de seus mestres a quem tinham algo a provar. Hoje, a escritura africana está em grande parte

desalienada, o que permitiu, tendo diminuído a pressão aculturante, o surgimento da oralidade na literatura.

Tal resposta está longe de me satisfazer inteiramente. A rigor, podemos admitir que o academicismo e o caráter convencional das obras literárias africanas se devem às razões evocadas no que diz respeito à produção compreendida entre o início do século XX e a Segunda Guerra Mundial. Mas a partir dos anos 1940, o processo de descolonização começou a se desenvolver. Especialmente nas letras francófonas, quando um grupo de intelectuais afro-antilhanos publica manifestos no jornal *L'étudiant noir* (1934-1940), colocando em questão, justamente, os valores literários burgueses do colonizador e reivindica uma identidade cultural própria que logo virá a ser a Negritude. Para os antilhanos, mais aculturados – e por isso mesmo – isto só podia ser uma declaração de princípio e compreendemos que Etienne Léro, por exemplo, em seu manifesto *Légitime défense* (1932), tenha procurado, sobretudo, uma renovação da escrita a partir das inovações do surrealismo. Mas, entre os africanos, se eles são efetivamente moldados na oralidade de tal maneira que ela aflore naturalmente em sua escrita quando não são alienados, poderíamos esperar encontrar desde essa época todas as características dessa oralidade em sua maneira de escrever, pois eles reivindicavam justamente um modo de expressão diferente. Ora, se podemos constatar algumas tentativas muito tímidas nesse sentido na produção poética, é ainda o academicismo que domina amplamente, sobretudo na produção romanesca e dramática. A referência à oralidade está de fato muito presente, no entanto mais como motivo do que como modalidade de escrita.

Que não se diga também que, se as marcas estilísticas dessa oralidade apareceram aproximadamente 20 anos mais tarde, é porque as condições de educação dos escritores mudaram fundamentalmente após as independências. Os sistemas escolares permaneceram, em grande parte, os mesmos e as línguas europeias da colonização continuaram a ser as grandes línguas de ensino. Além disso, se as marcas da oralidade fossem um modo de expressão natural e espontâneo da escrita dos homens de letras africanos, seria de se estranhar que, quando elas apareceram, elas eram, parece, mais importante para os francófonos que

para os anglófonos. Por outro lado, como explicar que a intensidade dessas marcas varia também de modo sensível de uma obra para outra? Certamente, poderíamos pensar que se trata de uma questão de história pessoal dos autores e que dispomos precisamente aí de um instrumento de medida de aculturação entre os dois extremos que representariam o escritor totalmente enraizado na sua cultura oral tradicional e o escritor que se encontra inteiramente desligado dela. Mas quando interrogamos a história literária, na medida em que ela nos possa fornecer informações biográficas, somos obrigados a constatar que não há correlação provável entre o grau de oralização formal da obra literária africana e as condições de vida do escritor. Podemos muito bem encontrar um escritor de terror, voltado para uma tradição com a qual ele manteve um contato permanente, cujas obras parecem morfologicamente pouco determinadas pela oralidade, como Amadou Koné, e, ao contrário, um escritor vivendo há muito tempo longe de sua cultura de origem, que por sua profissão e suas condições de vida, assimilou fortemente a cultura da língua europeia, na qual escreve, mas que multiplica as marcas de oralidade, como Tierno Monenembo.

Todas essas considerações me levam a duvidar do afloramento natural dos índices textuais da oralidade, habitualmente destacados na escrita das obras literárias africanas, e a formular, antes, uma outra hipótese de caráter, certamente, um pouco paradoxal. É na primeira onda dessa produção literária, exatamente quando os textos não apresentam ainda nenhum caráter de "oralização" aparente, que o determinismo das culturas orais, vistas como modo original de pensamento e de expressão, agiu mais fortemente e mais naturalmente sobre as modalidades de escrita dos autores africanos. De fato, o que é que caracteriza, como já dissemos, a oralidade? Ela está fundada sobre dois traços principais:

- A mimese, que quer dizer a procura de reprodução tão fiel quanto possível de uma tradição inscrita num patrimônio de discurso;
- A variabilidade, que quer dizer que as diferentes produções desses discursos pelos intérpretes são sempre uma variação em torno de um tema.

Ora, o que é que a crítica constatou a propósito dos primeiros decênios de produção literária africana? Por um lado, que esta literatura, por vezes revolucionária em seu conteúdo, permanecia mais convencional na forma e reproduzia, de maneira muito acadêmica, os cânones clássicos que ela tomava emprestado dos gêneros europeus; por outro lado, constatou que os discursos nela contidos eram muito repetitivos ainda que ela desse, por vezes, a impressão de que suas obras eram apenas variações em torno de alguns grandes temas repisados: opressão colonial, virtudes da tradição, perigos da cidade... Não encontramos aí as duas características fundamentais da cultura oral, mimese e variabilidade? Ao criar esse tipo de literatura, os primeiros escritores africanos não fizeram nada além de transpor para o domínio da escrita os reflexos e os modos de expressão aos quais suas culturas orais tradicionais os tinham habituado: reproduzir os modelos de uma tradição e repeti-los segundo uma infinidade de variações.

Ao contrário, e este é o outro aspecto do paradoxo, somente depois que a África penetrou mais profundamente na civilização da escrita e se impregnou mais dos valores específicos a ela ligados em matéria de criação literária (exigência de originalidade das obras, valorização da inovação e da transgressão), isto é, numa época em que os escritores começaram a reagir naturalmente como homens da escrita, é que as marcas da oralidade começaram a se manifestar na forma das obras.

Não é muito útil lembrar que a literatura africana escrita nas línguas europeias sofreu por muito tempo uma crise de identidade em decorrência do próprio uso dessas línguas que, em certos aspectos, as assimilava a culturas das quais queriam se distinguir. Isto também foi um clichê da crítica e dos escritores. Mas é verdade que, de fato, é uma literatura na qual, especialmente em suas origens, o cuidado de fornecer garantias de autenticidade cultural foi um fator essencial de sua elaboração. A referência à tradição oral, como tema, foi uma das estratégias principais dessa busca identitária.

Mas em literatura um procedimento entra em uso mais rapidamente que em oralitura. A África também viveu essa experiência, nos primeiros tempos de sua história literária: o motivo da tradição oral

tornou-se progressivamente um clichê ultrapassado, tornando-se difícil recorrer a ele. A cultura verbal africana descobriu assim as leis da literatura, impostas pela civilização da escrita: a necessidade de inovar e de transgredir. Entretanto, a necessidade de afirmação identitária não cessou com isso, ainda que, felizmente, se veja, nesses últimos anos, um número crescente de obras elaborar-se fora dessa obsessão, prova de que esta literatura entra na sua fase de maturidade. Na medida em que a reivindicação de pertencimento a uma cultura oral para o escritor africano permanecia ainda como uma escolha para afirmar sua originalidade, mas já quase não sendo possível manifestar esta atitude no conteúdo, progressivamente, ele procurou manifestá-la na forma. Entretanto, para poder fazê-lo, foi necessário que ele se tornasse plenamente um homem da escrita (e não somente um homem da oralidade que se põe a escrever), consciente da necessidade de operar transgressões (ruptura com o academicismo) e de inovar nos seus meios de expressão.

Resumindo nosso paradoxo, diríamos então que enquanto autênticos representantes de uma civilização de oralidade é que os escritores africanos produziram a literatura mais concordante com a suas normas escritas e que, ao contrário, é na mesma medida em que eles se integraram a uma civilização da escrita que eles tiveram os meios de operar a oralização dessa literatura. Pois, se admitimos a hipótese aqui defendida, trata-se exatamente de uma oralização da literatura, isto é, da operacionalização de um processo que supõe um trabalho. Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas de oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade.

Como já sugeriria nosso título, podemos então concluir que uma das características da produção literária africana terá sido a de se elaborar entre duas estratégias: uma literarização da oralidade e uma oralização da literatura.

Traduzido de: DERIVE, Jean. Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines. In: GEIDER, T.; KASTENHOLZ, R. (Hrsg.). *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika: eine Sammlung philologischer Beiträge*, Wilhelm J. G. Möhlig zum 60. Geburtstag zugeeignet. Köln: Rüdiger Köppe Verlag, 1994. p. 117-133.

Referências

- AWOONOR, K. *Fire in the Valley*: Ewe Folktales. Enugu: Nok Press, 1973.
- BARBER, K. *I Could Speak Until Tomorrow*: Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- BASSET, R. *Contes populaires d'Afrique: les littératures populaires de toutes les nations*. Paris: E. Guilmoto, 1903. [Reeditado em 1969].
- CENDRARS, B. *Antologie nègre*. Paris: E. Corrêa, 1947.
- DADIÉ, B. B. *Le pagnon noir*. Paris: Présence Africaine, 1955.
- DERIVE, J. Recueil de littérature orale. In: _____. *Fonctionnement sociologique de la littérature orale*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1987.
- DIABATÉ, M. M. *L'aigle et l'épervier ou la geste de Soundjata*. Paris: Éditions Oswald, 1975.
- DIOP, B. *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1947.
- DIOP, B. *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- EQUILBEC, V. F. *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivie de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*. Paris: E. Leroux, 1913-16. 3 v. (Collection de Chansons et de Contes Populaires). [2. ed. Paris: E. Leroux, 1972.]
- FAIK-NZUJI, C. M. *Analyse formelle et anthroponymique du Kazala, genre poétique traditionnel luba*. 1983. Thèse (Doctorat) – Université Paris III, Paris, 1983.
- FINNEGAN, R. *Limba Stories and Story-Telling*. Oxford: Oxford Library of African Literature, 1967.
- FROBENIUS, L. *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Jena: E. Diederichs, 1921-28. 12 v.
- INNES, G. *Sunjata: Three Mandinka Versions*. London: SOAS, 1974.
- JAKOBSON, Roman. Le folklore, forme spécifique de création. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72. [Tradução brasileira: JAKOBSON, Roman. O folclore, forma específica de criação. In: _____. *Algumas questões de poética*. Tradução de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2009. p. 39-69.]
- JEPHSON, A. J. M. *Stories Told in an African Forest*. London: Sampson Low, Marston and Company, 1893.
- KESTELOOT, L.; DIENG, B.; FAYE, S. *Contes et mythes du Sénégal*. Paris: EDICEF, 1986. (Fleuve et Flamme).
- LAYE, C. *Le maître de la parole*. Paris: Plon, 1978.
- LYONG, T. L. *Eating Chiefs*. London: Heinemann, 1970.
- MBITI, J. *Akamba Stories*. Oxford: Oxford University Press; Clarendon, 1966. (The Oxford Library of African Literature).
- MONENEMBO, T. *Les écailles du ciel*. Paris: Seuil, 1986.
- NIANE, D. T. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine, 1960.
- N'GUESSAN, M. A. *Contes agnide l'Indénéié*. Abidjan: Imprimerie Nationale, 1978.
- OKPEWHO, I. *The Epic in Africa: Toward a Poetics of Oral Performance*. New York: Columbia University Press, 1979.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982. [Tradução brasileira: ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.]

P'BITEK, O. *Horn of My Love*. London: Heinemann Educational Books; New York: Humanities Press, 1974.

RECUEIL de littérature manding. Paris: Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1980.

STANLEY, H. M. *My Dark Companions and Their Strange Stories*. London: Sampson Low, Marston, 1893.

TOURÉ, K. *L'arbre et le fruit: nouvelles*. Issy-les-Moulineaux: Les Classiques Africains, 1979.

TUTUOLA, A. *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1952.

TUTUOLA, A. *My Life in the Bush of Ghosts*. London: Faber and Faber, 1954.

TUTUOLA, A. *Feather Woman of the Jungle*. London: Faber and Faber, 1962.

TUTUOLA, A. *The Witch Herbalist of the Remote Town*. London: Faber and Faber, 1981.

Jean Derive
La Touraine 73470 Ayn
jean.derive@orange.fr

Ayn, le 19 juin 2012

Chère Collègue,

Je vous prie de m'excuser de vous répondre si tardivement, mais je n'ai pu vous répondre comme je l'ai voulu d'une mission d'enseignement à l'université de Libreville. Je suis très honoré de la proposition que vous me faites et je suis heureux de vous donner mon accord, si vous pensez que mon modeste travail peut être utile à des chercheurs ou étudiants précieusement.

Bien cordialement à vous,

J. Derive

P.S. Je vous joins le liste de mes articles publiés depuis 1998. Certains portent sur l'oralité. Si l'un d'eux vous intéresse, je dois pouvoir vous envoyer le fichier informatique de référence.

**Publicações Viva Voz de
interesse para a área de estudos da oralidade**

**Vissungos
Cantos afrodescendentes em Minas Gerais
3ª ed. revista e ampliada**

Neide Freitas

Sônia Queiroz (Org.)

**Negros pelo Vale
3ª ed. revista e ampliada**

Josiley Souza (Org.)

**História de sabidos
transcrições e transcrições de contos orais**

Sônia Queiroz (Org.)

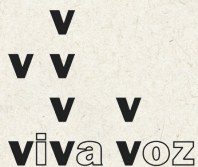
**De quibungos e meninos
um apanhado de histórias
de bicho-papão em África e Brasil**

Gleicienne Fernandes

Mariana Pithon (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

A tiragem inicial de 30 exemplares deste livro, composto em caracteres Verdana, foi impressa a laser pela Expresso Copiadora, em papel Reciclado 75 g/m², e encadernada pelos estagiários e colaboradores voluntários, no Labed – Laboratório de Edição da Faculdade de Letras da UFMG, em setembro de 2015, por ocasião do I Seminário de Estudos Literários: Ler Traduzir Editar. Uma tiragem especial de 8 exemplares encadernados no LaGrafi da EBA foi feita em dezembro de 2015. As tiragens posteriores mantêm os padrões da tiragem inicial. A guarda reproduz, a partir do livro *The Art of African Textiles*, tecido de rafia feito no Zaire (hoje República Democrática do Congo).



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.