



REVISTA
SENTIDOS
DA
CULTURA

SENTIDOS DA CULTURA BELÉM-PA ANO 9 N.16 JAN-JUL 2022

Edição especial



Universidade do Estado do Pará

Reitor

Clay Anderson Nunes Chagas

Vice-Reitor

Ilma Pastana Ferreira

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
(PROESP)**

Jofre Jacob da Silva Freitas

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)

Ednalvo Apostolo Campos

Pró-Reitora de Extensão (PROEX)

Vera Regina da Cunha Menezes Palácios

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento (PROGESP)

Carlos José Capela Bispo

**Diretor do Centro de Ciências Sociais e Educação
(CCSE)**

Anderson Madson Oliveira Maia

**Líderes do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias
Amazônicas (CUMA)**

Josebel Akel Fares

Nazaré Cristina Carvalho

Coordenador da Editora da UEPA (EDUEPA)

Nilson Bezerra Neto

Editores da Revista

Josebel Akel Fares (Gerente)

Dia Ermínia da Paixão Favacho

Mailson de Moraes Soares

Maria Roseli Sousa Santos

Conselho Editorial

Josebel Akel Fares

Marco Antônio da Costa Camelo

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva

Nazaré Cristina Carvalho

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

Maria Roseli Sousa Santos

Projeto Gráfico: Jamile Freitas Machado

Foto de Capa Adriano C.A. e Sousa.

**Equipe de revisão (Português, Inglês, Francês e
Espanhol)**

Jessiléia Guimarães Eiró (coordenadora da equipe)

André Monteiro Diniz

Delcia Pereira Pombo

Lívia Braga Negrão

Wellingson Valente dos Reis

Secretaria

Dia Ermínia da Paixão Favacho

Comitê Científico

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva, UEA, BR

Prof^a. Dr^a. Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, UNB, BR

Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza, UFCG, BR

Prof^a. Dr^a. Christiane Stallaert, Universidade de Antuérpia,

Universidade de Leuven, BE

Prof. Dr. Ernani Chaves, UFPA, BR

Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes, UEL, BR

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes, UFPA, BR

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Menna Barreto Abrahão, PUCRS, BR

Prof. Dr. Mario César Silva Leite, UFMT, BR

Prof^a. Dr^a. Nádia Regina Barbosa da Silva, Universidade Católica
de Petrópolis/ Prof^a. Da Universidade Estácio de Sá/RJ, BR

Prof. Dr. Roberto Vecchi, Universidade de Bolonha, IT

Política Editorial.

Sentidos da Cultura é um periódico semestral do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), que publica artigos, relatos de experiência, entrevistas, resenhas, no campo referente às linhas de pesquisa do Núcleo, ligadas às áreas de letras, linguística, artes, ciências humanas e sociais, incluindo educação/ensino, com contribuições de autores brasileiros e estrangeiros. A nomeação da revista Sentidos da Cultura é uma escolha originária de projetos do Núcleo, que objetivam promover espaços de disseminação de estudos, pesquisa e reflexão sobre a cultura, trocas de experiência e estímulo à produção intelectual. Cultura, eixo temático, é entendida como amálgama de elementos materiais ou imaginários construídos ou modificados por homens e mulheres que dão forma às sociedades. No CUMA, tentamos visibilizar essa pluralidade cultural na organização das linhas de pesquisa, composta de Audiovisual, Diversidade Linguística, Estudos em PLE/PLA (Português como Língua Estrangeira/ Língua Adicional); Memória e História, Ludicidade, Poéticas, Contadores de Histórias e ainda aberto para novas possibilidades. Na capa, a cada edição, trará um brinquedo de mirí, que representa a cultura ribeirinha materializada em forma de brinquedo, que tem como matéria prima o braço da palmeira do miritizeiro, cujo nome científico é *Mauritia flexuosa*. São canoas, barcos, pássaros, borboletas, cobras, elementos da fauna e da flora amazônica, cenas do cotidiano ribeirinho, que ganham forma nas mãos dos artesãos.

Revista Sentidos da Cultura

Universidade do Estado do Pará/ Centro de Ciências Sociais e Educação

Trav. Djalma Dutra, s/n, Bloco IV Telégrafo- Belém-PA.

CEP: 66.113-010

Fone: (91) 4009-9561.

Email: sentidosdaculturarevista@gmail.com

<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos>

Editora da Universidade do Estado do Pará

Tv. Dom Pedro I, 519- Umarizal- CEP: 66.050-100- Belém-PA-Brasil

Fone/Fax: (91) 3222-5624- E-mail: eduepa@gmail.com

www.uepa.br/eduepa

DOI 10.31792/rsc.v9i16

Semestral ISSN- Eletrônico: 2359-3105 .

Revista Sentidos da Cultura/ Universidade do Estado do Pará.

V.9, N.16. Belém: EDUEPA, jan./jul. 2022.

SUMÁRIO

4. Dossiê Jerusa Pires Ferreira

Dra Caroline Paschoal Sotilo

Dr. Gutemberg Medeiros

Dr. Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Artigos

6. Memoria de Jerusa Pires Ferreira y los mitos ancestrales

Eduardo Huárag Álvarez

19. Wort oder Ton? De nuptis musica et poesia. Poesía y composición musical.

Antoni Rossell

31. Grand Guignol de Papel: Cultura Midiática e Cultura das Bordas nos *Faits-Divers*

Valéria dos Santos Guimarães

41. O canto da Musa do Brasil oral

Ricardo Pieretti Câmara

50. Do Ofício do Editor ou Onze obras em busca da metaedição

Gutemberg Medeiros

59. *Sete Cromos para Breves*: a poesia de Jerusa Pires Ferreira

Edil Silva Costa

70. O samba e a oralidade na canção brasileira

Feliciano José Bezerra Filho

84. Jerusa Pires Ferreira: De iluminações e poéticas da luz

Maria Inês Amarante

94. Comunicação Móvel: o olhar europeu e a circulação de cartões-postais no Brasil

Caroline Paschoal Sotilo

110. Poética do Traduzir, a Voz Repercutida

Adriano Carvalho Araújo e Sousa

Dossiê Jerusa Pires Ferreira

Esta edição da revista *Sentidos da Cultura* procura homenagear a pesquisa e a figura arrojada de Jerusa Pires Ferreira, oferecendo um primeiro desdobramento do que a própria almejava para o seu último grande projeto: o Arquivo.

Seus trabalhos nos conduzem por diferentes serializações de elementos na cultura e, ao mesmo tempo, contemplam um saber, o popular (mas não só) que está sempre se reinventando. Elaborava a noção de cultura das bordas, alternativa à oposição com erudito, para pensar nichos urbanos, até então enquadrados como de massas ou marginal. A ideia de séries culturais permite-lhe assentar uma plataforma de ações e apostar em “uma semiótica da cultura com suas razões antropológicas”, como afirmava em sala de aula. Sua escritura aliava leveza e o rigor dos conceitos, sensível que era ao observar manifestações da cultura, atravessando do sertão à amazônia, da América Latina à Rússia nos mais diferentes suportes.

A partir de sua experiência com a literatura e os mitos andinos, Eduardo Huárag faz uma arqueologia de narrativas incas ancestrais, tais como o mito de Viracocha, que o levam a compartilhar afinidades e o interesse por Eléazar Meletínski, de quem Jerusa foi divulgadora no Brasil e que trouxe para ser professor visitante na PUC-SP.

Em 2011, houve evento com organização do Centro de Estudos da Oralidade (PUC-SP) e dirigido por Jerusa Pires Ferreira e Lúcio Agra. Naquela ocasião, Antoni Rossel performou canto em provençal, Augusto de Campos traduziu e recitou os poemas, e Adriana Calcanhoto fez participação especial. Aqui, Rossel acompanha a relação entre poesia e música, bem como a figura do intérprete, que, em sua análise, reverbera permanências da voz e da tradição oral.

Valéria Guimarães aborda o *fait divers*, um dos gêneros basilares do jornalismo moderno e que tem tanta repercussão na cultura contemporânea, estabelecendo diálogo com a noção de cultura das bordas.

Por sua vez, Ricardo Pieretti refaz o encontro com Jerusa relacionando o conhecimento e o bom humor que eram suas marcas. Lembramos imediatamente do livro-projeto não concluído *Como Orientar e Desorientar Teses*, porque segundo ela, havia alunos que precisavam de mais atenção, leituras etc. Alguns, porém, precisavam se

“desorientar”, se soltar mais e esquecer as burocracias que vão transformando a universidade em empresa; outros raros não precisavam de nada disso, bastava um toque aqui e ali. Do texto em tom memorialístico, exsuda o interesse crescente pela cultura pantaneira, sempre com uma perspectiva livre.

É também a linha que Gutemberg Medeiros usa para conduzir observações sobre o trabalho do editor (que distingue-se de um *publisher*). Destaca a figura sensível de Mario Muchnik, e editores de variado perfil elencados a partir da coleção Editando o Editor que Jerusa fundou na USP e que repercute na produção do próprio autor.

A única produção poética realizada por Jerusa está registrada em *Sete Cromos para Breves*, cujas imagens Edil Silva Costa nos oferece num *close reading* e ao mesmo tempo captura de um cotidiano amazônico: vida resistindo aos obstáculos.

Feliciano Bezerra aproxima oralidade, samba e bossa nova numa leitura peculiar das questões culturais implicadas na presença da voz e em uma singularização da cultura brasileira personificada na figura genial de João Gilberto.

A atuação de Jerusa deixou-nos alguns livros bem enxutos, como é o caso de *Os Trabalhos da Luz*, que Inês Amarante (*in memoriam*) usa para propor das leituras mais sensíveis sobre um ensaio em torno das artes, nessa escritura que Jerusa convidava os alunos a se aventurar.

Num paralelo inicial entre a noção de textos de cultura, ou seja, a leitura de Lotman realizada por Jerusa, e a de matrizes impressas, Caroline Sotilo discorre sobre uma visualidade da cultura brasileira via cartões-postais. Ressoam também os temas da memória, o gesto e a questão de abordar uma arte considerada “menor”.

A partir de um depoimento de Jacó Guinsburg, Adriano Sousa aborda a presença da música como o que leva Jerusa a pensar a cultura brasileira e a tradução em suas repercussões. Aprecia a interlocução com Henri Meschonnic, a crítica do ritmo, poéticas tradutórias e o cinema de Júlio Bressane.

Por fim, agradecemos a Bel Fares e toda a equipe editorial da *Sentidos da Cultura* que gentilmente acolheu este dossiê. E também aos colaboradores que foram tão generosos e sensíveis em confiar seus textos para a publicação. Acreditamos que o conjunto oferece uma alternativa ao tom laudatório, portanto, uma ideia do quão difícil é “traduzir” Jerusa. Vai aqui uma aposta na resistência.

Dra. Caroline Paschoal Sotilo
Dr. Gutemberg Medeiros
Dr. Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Memoria de Jerusa Pires Ferreira y los mitos ancestrales

Eduardo Huárag Álvarez

Resumo:

El presente ensayo se inicia con un conjunto de reflexiones acerca del pensamiento mítico en los tiempos primordiales. Mito y fe se conjugan en la mente del hombre antiguo. Un aspecto importante es la explicación mítica en el mundo andino. Y tal explicación conlleva una idea distinta de la muerte y el trasmundo de la que se tiene en el mundo occidental. De manera complementaria, se revisa cómo es que se manifiesta la mentalidad mítica en la narrativa latinoamericana más reciente.

Palavras-chave: relatos – mítico – ancestral – mesiánico.

Acerca de la configuración conceptual de los mitos.

Empezaremos haciendo una revisión de algunos planteamientos que hemos desarrollado en artículos y libros publicados acerca de los mitos ancestrales y su vigencia en las actuales culturas nativas. Al abordar estos temas no puedo dejar de mencionar a la doctora Jerusa Pires Ferreira, a quien conocí en un evento de literatura latinoamericana y fue que, por coincidencia, estábamos en la misma mesa de exposición. Lo importante es que – siendo que mi interés era básicamente filológico y se orientaba al análisis semiótico de textos literarios, siguiendo el planteamiento de Vladimir Propp –, ella me sugirió que complementara esa perspectiva con el análisis de mitos ancestrales. Entonces hablamos de Mircea Eliade, autor que ya conocía desde mis estudios universitarios, y ella me sugirió que revisara también a Eleazar Meletinski. Lo cierto es que, en la poética oral de los mitos, encontré muchos elementos de significación que permitían entender la actividad cognoscitiva del hombre y su interpretación, muchas veces metafórica, de la realidad y el cosmos del que formamos parte.

Como sabemos, el mito es un relato. No es un relato histórico, es decir, entendiendo como histórico la referencia de acontecimientos reales. El mito es un relato alegorizado. Está presente el hecho o acontecimiento real, pero de manera alegórica. Es lo que subyace dentro de un manifiesto simbolizado. Además, el mito es un relato

sagrado, de manera que se produce una conjunción entre el relato (la propuesta alegorizada) y la fe de quienes reciben el mensaje como verdadero. Al tener un matiz sacro, no está sujeto a los cuestionamientos habituales del análisis racional. La palabra sagrada de los orígenes va acompañada de un sentimiento de fe tanto del narrador, como de los interlocutores. Ambos participan – comulgan, sería la palabra exacta –, con ese acto de fe. “Así debió ser, así fue en esos tiempos remotos”, dirá los miembros de la comunidad.

En una publicación sobre “Mitos de origen”, sosteníamos:

Para los hombres de las culturas ancestrales, el mito da cuenta de cómo la deidad creó el cosmos y de qué modo está cosmizado el universo en el que se encuentra. El mito se desarrolla en ese lejano tiempo primigenio, el momento primordial [...]. El mito es una explicación alegórica que pretende develar el misterio, el enigma, aunque por la naturaleza ambigua del relato metafórico, siempre queda algo en el misterio (HUÁRAG, 2011, p. 16).

Complementábamos lo dicho con la afirmación de Mircea Eliade: “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (ELIADE, 1981, p. 12).

El mito es, probablemente, el primer intento del hombre por interpretar el origen del cosmos y su presencia en ese universo inmenso. Con el mito el hombre espera llegar a entender por qué las cosas que observa, el cosmos infinito, es lo que es. Tendría que haber un principio o quizá un Ser Supremo que hizo el mundo armónico. Otro aspecto importante tiene que ver con la conciencia de la temporalidad. El hombre tiene memoria y evocación y cree que hay un pasado mediato y un pasado remoto, como suelen distinguir los pueblos nativos de la amazonía. El hombre percibe que el cosmos del que forma parte tiene un orden maravilloso, que alguna vez el cosmos fue un caos y predominó la oscuridad, las tinieblas. Entonces, en ese momento la fe profunda le lleva a pensar en que un ser superior, el Supremo, hizo que el mundo fuera como es.

Incluso, estará presente la idea de que ese Supremo le ha creado y le ha dado un lugar en el cosmos. El hombre se sabe ejecutor de tareas. Debe contribuir al ordenamiento del mundo. Debe recurrir a su inteligencia y sus recursos para hacer habitable su cosmos. Tiene una serie de dificultades que muchas veces son adversidades casi insuperables. Por alguna razón – aparentemente inexplicable – el hombre, con su imaginario, hará evocación a los tiempos primigenios, aquellos en los que podía ver al ser sagrado, podía estar en ese ámbito donde no se conoce el sufrimiento y la adversidad. Es el mundo idílico, con la aureola de lo sacro. Pero se rememora también que, en algún momento, se rompió el vínculo. La ruptura de esa referencia se realiza a través de relatos variados. Queremos decir que varían las versiones sobre esa ruptura. Lo concreto es que, admitida

la ruptura, el hombre se ve ante la adversidad y el sufrimiento y solo le queda evocar – palabra difícil y muy humana – los *tiempos de oro*, aquellos tiempos en que él también tenía algo de lo sacro.

Un dato a tener en cuenta en esta aproximación es que tales relatos míticos son recibidos y se difunden en la comunidad como parte de la historia de los orígenes, de la presencia sacra en esos tiempos remotos – que, dicho sea de paso, sacralizan a la colectividad –, y se escuchan y asimilan con la fe con la que se asumen las religiones. Pero tales relatos – que, en muchos casos, son reconocidos como poesía sublime – no serán admitidos como literatura, en los parámetros del canon tradicional. Y es que el propósito de esos mensajes no es constituirse en un mensaje para ser valorado por sus méritos estéticos. Es un mensaje que fusiona la naturaleza del relato – la trama, el relato que va al imaginario – y lo sacro, que apela a lo sublime de la fe. En el poema, tal como lo entendemos en la valoración y el canon actual, el escritor o poeta sabe que su texto, será valorado por los destinatarios como mensaje artístico donde lo estético es lo primordial.

Los manifiestos culturales se rozan y no pocas veces se yuxtaponen. Que el mito sea un texto asumido como sagrado, no significa que no contenga una interpretación de la realidad, del puesto del hombre en el cosmos. De hecho, cuando el hombre convierte en enunciado verbal una reflexión le está dando un ordenamiento a una idea, a un concepto. Y aunque ha escogido lo alegórico, subyace en su mito una lógica de la narración y una conceptualización. Por eso, Meletinski dice: “En la civilización antigua, la mitología representó el punto de partida de la filosofía y de la literatura.” (MELETINSKI, 2001, p. 156). Pero también agrega que: “El mito explica y sanciona el orden cósmico y social sirviéndose de las antiguas categorías de las diversas culturas. Al explicar qué es el hombre y qué el mundo, el mito refuerza el orden existente.” (MELETINSKI, 2001, 162).

De alguna manera, el mito da una explicación del mundo, tal como lo vemos. Explica, con cierta lógica, cómo es ese mundo, pero no invita a cambiar ese orden. Su explicación – que ya dijimos que es sagrada – se propone dar una interpretación cómo llegamos hasta ese punto. Por eso decíamos: “El mito cumple un rol social y emocional que se complementa con los rituales o la mediación de los chamanes, personajes que pueden interpretar los signos o señales que transmiten las deidades” (HUÁRAG, 2011, 20).

Mitos ancestrales del mundo incaico

Entre los mitos, hay que diferenciar los mitos de origen, de otros mitos que se propagaron y, en muchos casos, se siguen difundiendo en los grupos culturales. Nos

referimos, por ejemplo, a los mitos apocalípticos, aquellos que anuncian el fin de los tiempos y que esperan la llegada del Supremo. En esos casos se crea una gran expectativa, especialmente si la colectividad está padeciendo una peste o los efectos de alguna alteración ecológica que deriva en escasez, miseria y mortandad masiva. Se difundieron en Europa cuando estábamos próximos al año 1.000 y los grupos religiosos crearon una gran expectativa por el fin de los tiempos; pero volvieron a presentarse al inicio del año 2.000. En diferentes fechas, los predicadores anuncian lo que ellos llaman el apocalipsis y su argumentación hace referencia a algunos capítulos de la *Biblia*.

Los mitos pueden estar asociados a un sentimiento de esperanza cuando son de los que se conocen como mitos mesiánicos. Así pues, en algunos grupos religiosos se ha difundido la idea que habrá una segunda venida de Jesús para sancionar a los que se apartaron de la fe, y recompensar a los que guardaron su doctrina. En lo que se refiere al Perú, como mito mesiánico, habría que mencionar el mito de *Inkarri*, el que analizaremos más adelante, y que plantea la recomposición del cuerpo despedazado del Inca, pero que un día terminará de recomponerse y volverá a la vida y el tiempo de los humanos será distinto porque se regresará a la época anterior. Es decir, habrá una reversión del orden social de manera que los que ahora están en el mundo de abajo, sometidos y humillados, pasarán a estar en el mundo de arriba. Es lo que se conoce como el *pachacuti*, o el cambio de la posición de los hombres en la tierra.

Y como ya estamos entrando al universo mítico de las culturas nativas del mundo andino, haremos referencia a uno de los más conocidos: el mito de la creación del mundo según Viracocha. Esta explicación mítica está consignada por Krickeberg (1975), quien a su vez se basó en Pedro Sarmiento de Gamboa (1942, 49-55).

Según el relato, Viracocha: “creo el mundo oscuro y sin sol ni luna ni estrellas: y por esta creación le llamaron Viracocha Pachayachachic, que quiere decir ‘Creador de todas las cosas’” (KRICKEBERG, 1975, 183). Esto quiere decir que Viracocha está antes que el mundo. Es un ser que está más allá del tiempo. Es parte del cosmos, pero su origen es inexplicable. O dicho en otras palabras, es aquel que no necesita ser explicado.

En el proceso de creación, Viracocha crea seres demasiado grandes, deformes. Entonces decide volver a crear otros hombres, gente que sea de su tamaño. Aquí se procede al igual que los dioses mesoamericanos, es decir, realizar una nueva creación. Lo importante es advertir que, en el relato, dice el cronista: “Y le puso cierto precepto que guardasen so pena que, si lo quebrantasen, los confundiría” (KRICKEBERG, 1975: 183). Y lo primero que podemos decir es que, efectivamente, en muchos relatos míticos se establecen ciertas condiciones o prohibiciones que los seres creados deben guardar, de

modo que, si no lo cumplieran, serían sancionados. Y como efectivamente los humanos transgreden, terminan siendo sancionados. Y la sanción puede significar, en algunos casos, la expulsión de ese recinto semejante a un paraíso. “Por eso estamos como estamos”, dirían ellos. Pero quiero hacer una nueva atinencia que, creo, es importante. Muchas de las crónicas que escribieron los españoles acerca de las creencias de los incas o su historia, aquellas que se recogieron de oídas o por referencia de otros, fueron procesadas por ellos, herederos de la cultura europea católica. Por tanto, en la versión que consignaban no deja de advertirse el afán de buscar una equiparación con los relatos bíblicos.

De la primera creación solo sobrevivieron tres personas, que tenían linaje sacro, uno de ellos era Taguapacac, quien se encargó de poblar el mundo con nuevas gentes. Se fue al Lago Titicaca y desde una isla “mandó que saliese el sol, luna y estrellas (de ella) y se fuesen al cielo para dar luz al mundo. Y así fue hecho” (KRICKEBERG, 1975, 183). La laguna tiene un sentido metafórico porque es una oquedad que equivale al útero de la mujer-madre tierra. Y como de ella salen los fundadores, hay que suponer que el lago es ese recinto de agua de donde sale la vida, los dioses que habitarían la tierra. Se comenta que Taguapacac fue desobediente y rebelde y Viracocha ordenó que le capturen. Luego, se sabe que se fue en una balsa y se perdió. De esa manera se resolvió la competencia entre deidades. Es importante observar que la visión y perspectiva que manejan los cronistas es lineal y supone sucesión en el tiempo. Mientras que entre por las referencias míticas, parece ser que para los nativos de estos pueblos lo que era frecuente es la lucha de contrarios y que, luego de una fuerte disputa, prevalecía uno de ellos y empezaba otra era.

Finalmente, es importante señalar que, según el relato, Viracocha decidió irse “caminando sobre las aguas como por tierra, sin hundirse” (KRICKEBERG, 1975, 185). Y aquí nos encontramos, nuevamente, con la interferencia cultural que condiciona al cronista en el modo de organizar el relato. Según el relato, Viracocha se fue por el oeste y no se le vio nunca más. Y cuando llegaron los conquistadores españoles, es probable que los nativos pensaran en que eran los viracochas que alguna vez se fueron de estas tierras. Eso es una suposición lógica, pero no comprobable. Lo que sí es posible observar aquello de la interferencia, de modo que ese agregado que Viracocha se fue “caminando sobre las aguas” parece sacado de la *Biblia*, del libro de Mateo. Se dice que Jesús caminó sobre las aguas, y cuando Pedro quiso ir a su encuentro, no dio muchos pasos y se hundió debido, según Jesús, a su falta de fe.

Acerca del viaje por el trasmundo

Cuando se menciona el trasmundo se hace referencia al viaje que hacen las ánimas hacia el más allá. Se trataría de cruzar un puente que separa ambos mundos: el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. En otra referencia, que recoge Fernando de Santillán (*Relación del Origen, Descendencia, política y gobierno de los incas*), se refiere que “[cuando alguien] moría, volvía hacia el lugar de donde había venido, el cual era debajo de la tierra; allí vivían los hombres y tenían todo descanso” (KRICKEBERG, 1975, 190). Y esto hay que entenderlo en su acepción simbólica: la tierra es madre, y cuando el ser humano muere, volverá al vientre de esa madre. Eso explica que en las necrópolis antiguas se hicieran oquedades a la tierra en forma del útero de la mujer, y al fondo depositaban al difunto en posición fetal; es decir, exactamente como están los fetos antes de nacer. Y con ese tipo de entierro nos están advirtiendo que en esta interpretación se trataría de una noción de tiempo y vida-muerte en el que todo es parte de un continuum, que la muerte no es un ciclo cerrado, el fin de una línea, para ellos todo es un círculo en el que, la muerte, da origen a una nueva vida.

Pasemos a explicar algunas creencias de las comunidades nativas amazónicas. En el Perú existen más de cien comunidades nativas, cada grupo con su lengua. Lo que se ha establecido es que tales lenguas, a su vez, derivan de veinte familias lingüísticas. Una importante estudiosa, Gredna Landolt hizo una recopilación titulada *El Ojo Verde* (2004), valioso documento porque transcribe el testimonio de líderes nativos de una decena de comunidades nativas.

Hace un momento hablábamos de lo que representa la verbalización de un relato, de una historia que llega a la palabra. Y realizada la actividad cognoscitiva, lo expresado, a su vez, se convierte en un hecho social. Pero, además, es importante saber que la palabra es la expresión de un modo de pensar y entender el mundo y la realidad. Entre los nativos amazónicos, el nombre con el que se designa a un humano tiene un significado simbólico, como lo explica Manuel Mibeco Ruiz, de la comunidad de los Boras:

Soy Manuel Mibeco Ruiz, curaca de la comunidad de Brillo Nuevo y tengo cincuenta y tres años de edad. En bóoráa me llamo Líhyo, que significa “cogollo de aguaje”, que es un tipo de palmera. Mi padre me dejó el cargo, antes yo era curaca del clan del Aguaje, pero ahora nos hemos unido como un solo clan, el cual yo dirijo como curaca, como conocedor de la tradición (LANDOLT, 2004, p. 103-108).

Las comunidades amazónicas se han establecido, hace miles de años, a orillas de un río. El agua es, para ellos, el elemento primordial. Ello explica que, en el principio era el agua: “Antes no había tierra, era pura agua donde existían espíritus malos. En ese momento, el Creador para mostrar su poder ha hecho aparecer la tierra” (LANDOLT,

2004, 103-108). Ahora bien, respecto a la creación del hombre, los boras tienen un modo particular de relato que transcribo:

Al final, el Creador escupió su saliva, el tabaco del conocimiento, sabiduría e inteligencia. De su saliva ha retoñado un tronco de tabaco. Del tallo formó los huesos del primer hombre, la cara la formó de la masa de la yuca y de las hojas del tabaco formó la piel. Este hijo formado por el Creador se llamó Píiné Anuméf Niimúhe. Cuando ya formó su chacra se llamó Wákimyéi Niimúhe. Después de un tiempo, este hombre dijo: “Quiero tener una mujer”. Entonces el Creador le indicó que ralle la yuca buena con la raíz de la cashapona y que esa masa la ponga en un nongo [olla de barro] tapado con la hoja de plátano. El Creador le dijo: “Cuando esa masa te llame Lluhi [papá, hijo], recién ábrela”. Así lo hizo el primer hombre y cuando ella le habló, entonces él también la llamó Wáh [mamá, hija]. Esta primera mujer, hija del Creador, formada de yuca, se llamó Diiné Májechojáji Mééwa. De ahí ya se fueron multiplicando (LANDOLT, 2004, p. 103-108).

En suma, la gran diferencia con otros relatos como la *Biblia*, es que aquí no se recurre al barro con el que Dios hizo al hombre, sino al tronco del tabaco, la masa de la yuca y las hojas del tabaco. Y también llama la atención que la mujer la hizo de una mezcla preparada y que debía ponerla en una olla y esperar. El hombre cumplió la advertencia y fue así como fue creada la pareja primigenia.

Pensamiento mítico y expectativa mesiánica en J.M. Arguedas

El mito o el pensamiento mítico es un modo de entender e interpretar la realidad. La cosmovisión subyace en los mitos ancestrales que ha recogido José María Arguedas. Tales referencias sirvieron de inspiración para que Arguedas propusiera “La agonía de Rasu Ñiti”. El análisis que presenté en un Coloquio le gustó tanto a la doctora Jerusa Pires Ferreira que me invitó a la Universidad de São Paulo. En el cuento menciona se narra las últimas horas de un danzak (danzante de tijeras) que ha sentido el mensaje del Wamani, el dios ancestral con el que él se comunica.

Aquí es importante advertir, primero, que, pese a los trescientos años de dominación colonial española, y doscientos años de república gobernada por los criollos cristianos, no lograron erradicar las creencias ancestrales, la filiación de la población nativa a los dioses-montaña a los que invocaban cada vez que estaban en dificultades. Esos dioses quedaron en su interior, en su lengua, en su fe más profunda. Tan así que, a pesar de que formalmente aceptaban el cristianismo, en los hechos seguían rindiendo culto a sus Wamanis, a sus dioses-montaña. Es decir, seguían creyendo que eran sus dioses y que ellos eran importantes para esos dioses.

Mientras el danzante baila, va haciendo sonar unas tijeras de acero o algo semejante. Y ese es un instrumento del ritual, pero también parte de lo sacro: “La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de millares de indios y

mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre” (ARGUEDAS, 1974, p. 148).

Esas tijeras son el medio que hace posible que el mensaje de los apus llegue a los humanos, a la comunidad. El danzak es un intérprete de la palabra de Dios, de sus gestos, de su ánimo, y mientras el danzak está en relación con la deidad, entra en trance y es capaz de hacer proezas: “mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo” (ARGUEDAS, 1974, p. 148).

El viejo danzak le dice a su hija que esas tijeras hablan, saben la historia del pueblo. Sabe:

lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él no es solo excremento de borrego! (ARGUEDAS, p. 1974, 148).

Es importante señalar que el caballo es un símbolo que se asocia a los conquistadores que avasallaron con ese equino a la población indígena. Pero, además, se advierte la esperanza mesiánica en un dios, que no es el dios cristiano. Ese dios al que se refiere es el *Inkarri*, quien cambiará la historia, y lo expresa el relato porque se señala que ese personaje se tragará los ojos de ese caballo.

Finalmente, en el relato, se hace venir a un danzante joven y músicos. Ante ellos hace su danza final. Agónico, Rasu Ñiti cae al suelo, y mueve las manos por unos minutos hasta que finalmente queda inmóvil. Seguidamente, el danzante joven toma las tijeras sagradas del viejo danzak y comienza a tocar y bailar alrededor del cadáver. Y cuando el músico dice que procederán al entierro porque ya murió, la joven, hija del danzak viejo, al ver al joven danzando, dice que no ha muerto, que es él mismo, bailando.

Ese gesto final es significativo. La muerte, en el mundo andino, no es muerte, es el inicio de una vida. Entre la muerte y la vida hay una continuidad. Lo interesante es que, esta concepción, tiene íntima relación con la forma cómo se enterraba, en las necrópolis pre-incas, a los que fallecían. Acomodaban al difunto en posición fetal y lo depositaban dentro de la tierra. Es decir, devolvían al difunto, en posición fetal, al vientre de la madre. En este caso, el sentido de esa noción de vida-muerte-vida supone una continuidad. La misma que se interpreta en el caso del danzak.

La esperanza mesiánica del regreso de *Inkarri*, que viene para la aplicación del *pachacuti*, o la inversión del tiempo y el orden de los hombres sobre la tierra, también está presente en el mundo andino. Arguedas, que era antropólogo, se interesó por un relato que se lo escuchó a un nativo. Lo citó para el día siguiente, pero éste no volvió. El escritor

quedó tan impresionado que guardó memoria del relato y eso es lo que escribió. El cuento se llamaría “El Sueño del Pongo”. Sucede que el pongo, cuya posición social es menos que la de un siervo, era objeto de burlas constantes de parte del patrón. Hasta que, sorprendentemente, le pide permiso para contarle un sueño.

El pongo le cuenta su sueño. Le dice que ambos habían muerto y que el Padre San Francisco, en el cielo, ordenó que el patrón sea embadurnado con miel, mientras que el pongo, todo andrajoso, sea cubierto con excremento. Hasta allí, el patrón encontró coherente el relato. El pongo siguió su relato y dijo que, luego que estuvieron embadurnados, el Padre San Francisco ordenó:

“Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo”. El viejo ángel rejuveneció a la misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera (ARGUEDAS, 1974, p. 162).

Con esta decisión se produce, metafóricamente, el *pachacuti*, es decir, la inversión del orden según el cual los que están arriba, los opresores, serán sancionados; y los oprimidos, serán recompensados. Es cierto que este *pachacuti* se realiza en el más allá, ante el Padre San Francisco, pero se produce.

El imaginario alegórico de Carpentier y la semilla de la vida

A veces uno tiende a creer que el pensamiento mítico está en consonancia solo con el modo de pensar de los hombres de la antigüedad. Y eso es erróneo. Hay que recurrir solo a las celebraciones de Año Nuevo – en los países del llamado mundo civilizado – para darnos cuenta de los atavismos ancestrales que mantenemos. Estamos a la expectativa de que el siguiente año nos irá mejor y esperamos el primer día con mucha expectativa. Sin embargo, en los hechos, el año nuevo es solo una referencia cronológica de una noche a la que le sigue el amanecer. No hay nada mágico en el paso de un día a otro.

Mis indagaciones no quedaron solo en la exploración de los relatos míticos de las culturas originarias del ámbito andino y amazónico. Pude dedicar un estudio a las destacables novelas latinoamericanas (muchas de ellas, parte del *boom* de la narrativa de los 1960 y 1970) que de una u otra manera hacen referencia, precisamente, al pensamiento mítico. Como no mencionar, por ejemplo, “Viaje a la Semilla”, ese interesante relato de Carpentier que empieza cuando el marqués está en su lecho de muerte hace una retrospectiva, fase por fase, de los momentos significativos del personaje. Es decir, empieza en el velorio, pero sigue a episodios importantes en su adultez, la adolescencia y la niñez. Es, pues, un caso de clara ruptura de la linealidad. Un viaje en reversa.

Como advierte el escritor: “Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera” (CARPENTIER, 1971, 80). Carpentier instala el hecho extraordinario de la manera más verosímil, y eso es un logro importante porque no lo refiere como producto del sueño de un personaje. Se trata de una involución que se revela, incluso, en los objetos que se encuentran en la casa o en la aldea:

Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó la monta apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo. La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado. (CARPENTIER, 1971, p. 60).

Esta extraña sensación se reitera, de modo más explícito, cuando Marcial parece darse cuenta de la involución: “Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades” (CARPENTIER, 1971, p. 66)

Lo maravilloso nos lleva a la niñez del protagonista, cuando jugaba con sus soldaditos de plomo y se divertía con su mascota, el perro Canelo. Pero la involución sigue:

Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil [...] Entonces cerró los ojos que solo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida (CARPENTIER, 1971, p. 79).

Lo importante, para nosotros, no es solo el relato de un hecho extraordinario, que de por sí tiene el mérito de un trabajo imaginativo y original. Hay que relacionar este proceso de involución (hasta la semilla de la vida) con la creencia de los pueblos originarios, como la de los pueblos andinos, para quienes – como ya lo planteamos antes – la muerte supone un entierro en posición fetal y en el fondo de la tierra-madre (que, para el efecto, es una oquedad que tiene la forma del útero de la mujer). Así pues, la creencia es que, en el más allá, el difunto volverá a la forma originaria, a los tiempos en que era semilla.

El temor mítico al incesto

No podemos terminar esta exposición sin aludir a la novela latinoamericana más importante del siglo XX. Allí, metafóricamente, se alude a las instancias míticas que los europeos trajeron al mundo de las culturas nativas. Es cierto que la novela reinstala relatos como el de la pareja primigenia, el éxodo, el diluvio, etc. Agréguese, además, el pensamiento de lo desmesurado como parte del estilo de García Márquez.

En la novela está presente el temor mítico al incesto. Por eso, cuando José Arcadio Buendía decide vivir con Úrsula Iguarán, su prima hermana, la madre de ella – ante el

temor de la cercanía consanguínea y que tengan hijos con cola de cerdo –, le impone el uso del cinturón de castidad. Ese temor se mantiene por meses y entre los aldeanos despierta la sospecha que algo sucede con la pareja. Luego, en una pelea de gallos, Prudencio Aguilar, con el rencor del perdedor, le dice a José Arcadio: “Te felicito [...]. A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1971, p. 26). Palabra ofensiva que se resuelve cuando José Arcadio le arroja una lanza al agresor. Al volver a su casa, José Arcadio le pide a su mujer que se quite el cinturón de castidad: “Si has de parir iguanas, criaremos iguanas – dijo –. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1971, p. 26). La muerte de Prudencio Aguilar fue muy sentida porque para José Arcadio era como un hermano. Con lo cual enlazamos el homicidio con el viejo tema cainita de la *Biblia*.

Las relaciones incestuosas se mantienen por un par de generaciones. Hasta que, al final de la novela, Amaranta Úrsula dio a luz un niño con cola de cerdo. El gran temor al incesto volvía a aparecer. Pero hay algo más, Melquiades había profetizado todos los hechos que habían sucedido en Macondo, lo que quiere decir que ellos solo habían vivido lo destinado. El enigma del destino, de efectos trágicos en la dramaturgia griega, vuelve a revivir: Por eso sosteníamos que, en este mundo: “No es el ser humano quien decide su vida. Desarrollamos un libreto preestablecido.” (HUARAG, 2013, p. 149). Y lo que se afirma en los mitos no es una fantasía. La prueba la comprobaron los Buendía con el nacimiento de ese niño con cola de cerdo.

Conclusiones:

El mito surge debido a las múltiples interrogantes que se hace el hombre, en el amanecer del tiempo, acerca de la creación del cosmos. Muchos mitos coinciden en la idea que al comienzo todo era tinieblas y que un ser Supremo hizo posible la luz y los planetas. Luego, en sucesivas instancias, fue creando los otros componentes de lo que hoy conocemos como mundo. El mito es el primer intento del hombre por entender cómo es el cosmos y cuáles nuestros orígenes. El mito es un relato que conserva el halo de la sacralidad.

La explicación de la creación del hombre lleva consigo el esquema de la prohibición, la transgresión y la sanción, tal como alguna vez lo advirtió Vladimir Propp. La variedad de elementos con los que dieron forma al hombre y su pareja femenina serán referidos según los elementos naturales que se cultivan en el medio social y cultural. Por eso, los componentes y las particularidades del relato difieren de una comunidad nativa a otra. El mito se une a la fe y la esperanza. Por eso, los componentes y las particularidades del relato difieren de una comunidad nativa a otra.

La muerte es concebida como un abandono de este mundo para emprender un viaje en el que el difunto es sometido a múltiples pruebas para purificarse. Esa versión parece haber tenido la influencia cristiano-hebrea. En las culturas andinas, la muerte es asumida como un retorno a la semilla, de donde provenimos. Así pues, el difunto será colocado en posición fetal, envuelto en un fardo funerario, y depositado en esa oscuridad que abre en la tierra (simbólicamente, madre) y que asemeja al útero de la madre.

En los relatos andinos quechuas, recogidos por Arguedas, se pueden apreciar que la vida y la muerte son una continuidad, una circularidad que no se interrumpe. Lo que se aprecia es que, luego de quinientos años de colonialismo y república, no se logró extirpar la religiosidad ancestral de los andinos. Ellos, pese a estar bautizados, siguieron haciendo sus rituales a los dioses – montaña, los Wamani. Un rasgo significativo es el mito mesiánico. Ellos esperan que, un día – no se sabe cuándo – se recompondrá el cuerpo de Inkarrí y volverán los tiempos de antes, se producirá el *pachacuti*, y los que estaban arriba estarán abajo; y a su vez, los que sufrieron humillación e injusticias, pasarán a estar arriba.

En el relato fantástico y alegórico de Carpentier (“Viaje a la Semilla”) es posible observar que, en el trayecto involutivo, no solo se aprecia que se narra lo que le acontece al personaje, sino a todo su contexto material y social. Se trata de una ruptura con el tiempo convencional que concluye con el viaje a la semilla primigenia, una concepción muy cercana a las creencias sobre la relación vida – muerte, del mundo andino.

Una de las novelas más importantes del siglo XX, “Cien Años de Soledad”, recrea – desde la perspectiva latinoamericana – los diferentes mitos de la humanidad. Uno de los temores míticos, en la familia de los Buendía, es que la relación incestuosa termine con una descendencia de niños deformes o seres con cola de cerdo. Varias generaciones después, Amaranta Úrsula tiene un niño con cola de cerdo, con lo que, la creencia mítica, reafirma su condición de verdad. El relato mítico puede ser asumido como palabra sagrada o como una forma alegórica de conocimiento, pero no es el resultado de un artificio. Quizá, creemos, es el resultado alegórico de conocimientos acumulados en sucesivas generaciones.

Referências

ARGUEDAS, José María. *Relatos Completos*. Buenos Aires: Losada, 1974.

CARPENTIER, Alejo. *La Guerra del Tiempo*. Barcelona: Barral, 1974.

ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Guadarrama, 1981.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

HUÁRAG, Eduardo. *Los Mitos de Origen y la Idea del Trasmundo en las Culturas Prehispánicas y Amazónicas: Una Aproximación a su Estudio*. Lima: Editorial Universitaria, 2011.

HUÁRAG, Eduardo. *Pensamiento Mítico en la Narrativa Latinoamericana*. Lima / México: Altazor, 2013.

KRICKEBERG, Walter. *Mitos y Leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. México: FCE, 1975.

LANDOLT, Gredna. *El Ojo Verde*. Perú: Aidesep, 2004.

MELETINSKI, Eleazar. *El Mito: Literatura y Folklore*. Madrid: Editorial Akal, 2001.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*. Buenos Aires: Emecé, 1942.

AUTOR:

Eduardo Huárág Álvarez

É professor na Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctor en Literatura por la PUCP com Maestría en Comunicaciones pela Universidad Internacional de Andalucía, e autor de entre outros: *Los Mitos de Origen* (2011), e *Pensamiento Mítico en la Narrativa Latinoamericana* (2013). Foi professor visitante no CIALC de la UNAM (México) y profesor visitante en la Universidad de Milano (2017) y Universidad de Bonn (2018).

ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-2553-0054>

Recebido: 15/02/2022

Aceito: 24/04/2022

Wort oder Ton? De nuptis musica et poesia.

Poesía y composición musical

Homenaje a Jerusa Pires Ferreira.

Antoni Rossell

(Universitat Autònoma de Barcelona)

“Words? Music? No, it’s what’s behind.” James Joyce, *Ulysses*

Difícilmente habría acuerdo si se planteara la cuestión sobre qué es más importante en los repertorios líricos: ¿la música o la poesía? Una y otra - desde la oralidad - han nacido juntas. Si el músico colorea el poema y le da alas, el poeta construye la razón de las letras de las canciones que los cantantes interpretan como salidas de su corazón. Poetas y músicos rivalizan por el éxito de lo que – una vez imbricado – difícilmente puede vivir separadamente, y si poesía o música inician un camino en solitario, siempre hay alguien que recuerda, que antes iban juntas y que la memoria las une en una materialidad que queda en el cerebro de aquellos que la escuchan. Solo con una única vez que hayan ido juntas es suficiente para crear un matrimonio indisoluble. La imposibilidad del divorcio entre la poesía y la música radica, no en sí mismas, sino en la memoria del auditorio. Lo que cabe preguntarse es cuál es la capacidad de poesía y música para hacer que ambas se alojen en la memoria del auditorio de manera natural, fácil y sin esfuerzo, y que esta información resida en el cerebro de los individuos. La obra lírica, pues, alcanza el éxito cuando permanece en la memoria de los oyentes sin que, a menudo, éstos puedan olvidarla. Es decir que la obra lírica tiene la virtud de transgredir la voluntad de las personas.

La diferencia entre el repertorio lírico (la canción fruto de la poesía cantada) y la ópera es que esta última – por el factor escénico y teatral – va más allá del contenido del texto, y éste pasa a un segundo plano, haciendo prevalecer – en definitiva – el espectáculo escénico y la interpretación musical por encima del contenido literario y poético. Es anécdota bien conocida que en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona durante muchos años los solistas podían cantar en alemán mientras el coro cantaba en italiano,

produciendo un plurilingüismo que – muy a menudo – era incomprendido (tanto el alemán como el italiano) por una buena parte del público. Pero ¿qué es más importante, el texto o la música?

El musicólogo Eduard Hanslick, autor de una de las obras que marcaron la concepción de la música en el siglo XIX, comentaba que el texto en la ópera no es determinante como elemento de contenido semántico, y lo hace a partir de un ejemplo de un contemporáneo de Gluck a propósito del texto y de la música del Orfeo:

When Orpheus' aria "Che farò senza Euridice!" ("J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur!") moved thousands (including J.-J. Rousseau) to tears, Boyé, a contemporary of Gluck, remarked that one could just as well or, indeed, much more faithfully set the opposite words to the same tune ("J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égale mon bonheur!")¹

El ejemplo de Hanslick se refiere – sobre todo – a la capacidad de la música para amoldarse a diferentes significantes, incluso contradictorios. Pero hay que tener en cuenta que los mensajes emocionales son muy diferentes si el medio en que se desarrolla la música en un texto es el operístico-teatral o bien es la poesía cantada, despojada de cualquier ambiente escenográfico. Aunque las opiniones sobre la capacidad emocional de la música han sido y son diversas² está claro que la poesía cantada (fuera de un marco teatral-operístico) favorece el objetivo mnemotécnico por el hecho de no contar con las interferencias visuales que existen en el cine, en la ópera, o en el teatro. En este objetivo (el mnemotécnico) participan tanto el texto como la música, y del primero es esencial su

1 Eduard Hanslick (1986) *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, ed. and trans. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, pp. xxii, xxiii. P. 17. Ver también Robert J. Yanal (2006) "Hanslick's third thesis", dins *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 3, July; Jean-Jacques Nattiez (2004) "Etnomusicologia e significações musicais" dins de *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, , p.5-30; i Jean-Jacques Nattiez (1990). *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.

2"Según Eduard Hanslick (crítico y musicólogo del siglo XIX), no es razonable discutir el problema del sentido de la música más acá o más allá de la dimensión estética en el marco del propio discurso musical. Lo que un compositor podría exponer a través de la manipulación de los sonidos serían ideas estrictamente musicales. No se trata de negar que la música pueda producir emociones y sentimientos o remitir al oyente a ideas de naturaleza no musical, sino de subrayar que el discurso musical, aunque sea una construcción intelectual, se limita al campo de la estética sonora. Para Hanslick (s.f.), una idea musical es un fin en sí mismo y no un medio de representar sentimientos y pensamientos." ... Y para Igor Stravinski "La música es, por su propia naturaleza, impotente para expresar cualquier cosa que sea, sentimientos, actitudes del espíritu, humor psicológico o fenómenos de la naturaleza". Y, según John Cage (1957): "Es preciso permitirles a los sonidos ser sonidos... ellos nun- ca deben ser portadores de una idea o de una asociación a cualquier cosa que sea" (*apud* AA.VV., 1971: 89). Otros, sin embargo, acentúan el valor expresivo de la música y subrayan su potencial para referir y producir emociones, por ejemplo, Richard Wagner para quien la música puede expresar lo indecible en lenguaje verbal, o Ludwig van Beethoven que insistía en la relación entre música y filosofía. Para este último compositor, la música estaba muy lejos de ser una mera abstracción, música eran ideas, sobre todo ideas (*apud* Victorino d'Almeida, 1993: 11)" cf. Luís Melo Campos "La música y los músicos como problema sociológico", dins *Criterios*, La Habana, no 40, 15 febrero 2013, p. 682 i ss.

organización, el elemento semántico, y la utilización de los conectores lingüísticos (*coupling*), pero, sobre todo, el factor prosódico.³

La transmisión mediante la voz y la música y sin interferencias visuales, tiene una capacidad de captación de la atención del público superior a la de los estímulos estrictamente audiovisuales.

Ya en el siglo XVI Jean-Jacques Rousseau, en el *Dictionnaire de la musique* (1768), dice en la definición de ópera que entre la palabra y el texto no hay una más importante que la otra, sino que el contacto y asociación de ambas, junto con el aspecto teatral o dramático, conforman una nueva experiencia emocional que la música confiere y que comporta “un troisième Art d’imitation”, e independiente de la poesía (Naito 2014, p. 170):

L’Opéra est un spectacle dramatique et lyrique, où l’on s’efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts, dans la représentation d’une action passionnée pour exciter, à l’aide de sensations agréables, l’intérêt et l’illusion.

Les parties constitutives d’un opéra sont le Poème, la Musique, et la Décoration. Par la Poésie on parle à l’esprit, par la Musique à l’oreille, par la Peinture aux yeux; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu’elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.⁴

Se describe la ópera como el “género lírico”, y compositores y autores literarios han compartido una tarea que ha ofrecido a la cultura occidental repertorios y temas que han emocionado a públicos de toda condición, como por ejemplo Claudio Monteverdi junto a Alessandro Striggio, Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, Giuseppe Verdi con Arrigo Boito, aunque tenemos el caso atípico de Richard Wagner, que fue compositor y libretista de todas sus óperas. De los compositores que colaboraron con libretistas nos interesa la obra operística de Richard Strauss que había colaborado durante veinticinco años con Hugo von Hofmannsthal, pero que en año 1939 trabajó con Clemens Krauss en la que sería su última ópera, *Capriccio* (Clemens Krauss und Richard Strauss 1996), donde, en un contexto metafórico, se interrogaba sobre qué es más importante de una obra lírica: ¿el texto o la música? Strauss planteó esta ópera como una obra de madurez y de reflexión sin primar el éxito y la recepción del público, y – por tanto – prescindiendo de arias de lucimiento de los solistas, o de efectos musicales y orquestales desmesurados. Parece que Stefan Zweig le había sugerido la utilización del divertimento teatral en un acto escrito por Giovanni Battista Casti con música de Antoni Salieri, *Prima la música y poi le parole*,

³Ver la definición de *coupling* e *isotopia* en Rossell (2008).

⁴ Jean-Jacques Rousseau (2008) *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, p. 514.

y representado por primera vez el 7 de febrero de 1786 en la Orangerie del castillo de Schönbrunn en Viena, y encargada por el emperador Joseph II, con la voluntad de enfrentar la ópera italiana con la canción germana. A pesar de que la de Salieri es una ópera bufa, y que en la de Strauss hay elementos cómicos, ambas tratan esta reflexión como tema central. Fue Hans Swarowsky que trabajaba para Krauss como dramaturgo, quien encontró y tradujo un soneto de amor adecuado a la controversia *controvèrsia* (*Je ne saurois aimer autre que vous*), que pertenecía al libro de poemas *Continuation des Amours* (1555) de Pierre de Ronsard. Strauss puso música al poema con acompañamiento de piano, y posteriormente lo convirtió en el aria de la ópera *Capriccio* (1941), como *Kein andres, das mir so im Herzen loht*. El argumento trata del amor de una condesa que se disputan dos artistas: un poeta que recita un soneto y un músico que compone una música para la poesía y que lo canta. En la primera escena Olivier, el poeta, se pregunta: “Wort oder Ton?” (¿Palabras o música?) ¡Afirmando “Prima le parole - dopo la musica!” a lo que el músico, Flamand, responde: “¡Prima la música - dopo le parole!” Roche, el personaje que encarna el director de una obra teatral afirma “Wer hört auf die Worte, ¡wo Töne siegen!” (¡Quien escucha las palabras cuando suena la música!). En la escena final la condesa se hace la siguiente reflexión:

Sind es die Worte, die mein Herz bewegen oder sind es die Töne, die stärker sprechen? –... Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde. Eine Kunst durch die andere erlöst!

(Son las palabras las que conmueven mi corazón o es la música la que me habla con más fuerza? Es inútil intentar separarlas. Palabra y música se han fundido en una nueva alianza, es el misterioso momento en que una de las artes redimirá la otra.)⁵

Hasta aquí hemos tratado de la poesía y de la música, hemos abordado la tarea del compositor y la del poeta, pero no hemos hablado del intérprete. Según José Agustín Goytisolo, cuando en 1995 publica los *Cuadernos del Escorial*, el transmisor es el responsable del éxito del poema y el que recibe todos los honores por parte del público, dejando el poeta completamente desamparado tanto emocionalmente, como en cuanto a la responsabilidad creativa y, por tanto, de las contrapartidas sociales y de reconocimiento por parte del público o de la persona a la que va destinada la poesía:

5.- Clemens Krauss und Richard Strauss 1996.

Escribiste un poema para así deslumbrar
a una hermosa muchacha. Y el resultado fue
que la muchacha se enamoró perdidamente
del necio mensajero que le entregó el poema.⁶

Ignoramos quién fue este mensajero capaz de desbancar al famoso poeta, pero sí sabemos que José Agustín tenía un especial afecto y admiración por uno de los intérpretes – y también compositor – que más han hecho por la difusión y conocimiento de la literatura hispánica: Paco Ibáñez. Y para comprender su actividad comentaremos algunos ejemplos de composiciones poéticas con música que nos mostrarán el arte de la poesía y de la composición musical con un objetivo lírico de maridaje (texto-música).

Una de las grandes incógnitas que a menudo es imposible de resolver es el proceso de creación melódica por parte de los cantautores. La composición y creación tanto del texto como de la música por parte de un cantautor es diferente a la creación únicamente de la melodía para un texto preexistente, tal como hace Paco Ibáñez. En una entrevista a Robert Allen Zimmerman, conocido con el nombre artístico de Bob Dylan, éste afirmaba que componía texto y música al mismo tiempo y de una manera bastante intuitiva: “Bueno, no soy un compositor tan serio... Las canciones no me vienen así como así. Normalmente se cuecen durante un tiempo y descubres que es importante guardar los pedazos hasta que estén completamente formados y unidos unos a otros.”

Esta afirmación, de la que no dudamos, es fruto del patrimonio musical en el que Dylan se inspira (Chuck Berry, Woody Guthrie, Robert Johnson, Familia Carter ...) y que toma como modelos. A la pregunta: “¿Qué viene antes, las palabras o la música?”

Dylan respondía:

tienes que entender que no soy un melodista. Mis canciones están basadas en viejos himnos protestantes o en canciones de la familia Carter, o en variaciones del esquema “blues”. Lo que pasa es que cojo una canción que conozco y empiezo a tocarla mentalmente. Ésa es mi forma de meditar.

Componer se convierte para el cantautor norteamericano en una especie de meditación organizada en función de un sistema fundamentado en la “variabilidad”:

6.- José Agustín Goytisolo (2009) *Poesía completa*. Edición de Carme Riera y Ramón García Mateos. Lumen Barcelona. P. 732. En una entrevista en el *Diario El Mundo*, el 15 de gener de 1996, a la pàgina 65 de la secció cultura, Goytisolo diu: “Lo importante es el poema, no el poeta. Que se olviden de mí, pero que recuerden mis poemas... Un poeta anónimo es lo que yo quiero ser”.

Lo que yo hago – y muchos compositores no hacen – es tomar un concepto y una línea que realmente quiero poner en una canción, y si no encuentro la forma de ejemplificarla – por más que haga – la dejo como está – entera y verdadera – y busco la forma de cantarla de manera que encaje en el esquema rítmico. Prefiero hacer eso a reventarla o perderla porque soy incapaz de rimarla.

Estamos ante un modo de composición, en principio automático, pero que es fruto tanto de la formación musical como literaria del cantautor. Si el bagaje musical del cantautor de Duluth, Minnesota, es amplio y fundamentado sobre todo en la música oral-tradicional y popular, sabemos que Dylan es y ha sido un gran lector de Byron, Keats, Poe, John Donne, Villon ... y muchos otros. Aunque la composición parezca improvisada, en realidad sus composiciones son fruto de la sabia combinación de un bagaje musical tradicional y popular junto con un trasfondo literario clásico y una formación intelectual importante. Todo ello sin menospreciar ni olvidar la genialidad del personaje. No obstante la labor de Paco Ibáñez es muy diferente, ya que el cantautor hispánico compone las melodías para adecuarlas a textos poéticos que ya existen, desde los clásicos hispánicos hasta los contemporáneos.

Una de las características de las melodías que Paco Ibáñez ha creado para los textos poéticos es su eficiencia en la transmisión de los mismos. A veces parece que la poesía ha sido creada después de la música, vista la perfecta articulación entre ambas. Es evidente que Paco Ibáñez no crea sus melodías como un compositor tradicional de música clásica, sino que el cantautor hace cantar las poesías; es decir, del recitado de éstas surgen las melodías y los ritmos. Consciente de ello o de manera automática el cantautor respeta en sus composiciones el control prosódico de los textos en una aplicación sistemática tanto de las melodías como de los ritmos. Lo podemos comprobar en la melodía del “Lobito bueno” de José Agustín Goytisolo que Paco musicó (destacamos el elemento melódico por encima del ritmo musical):

E - ra - se u - na vez un lo - bi - to bue - no
al que mal - tra - ta - ban to - dos los cor - de - ros

El texto de Goytisolo cuenta con un marcado ritmo prosódico acentual:

Erase una vez un lobito bueno

- v v v - v v - v - v

al que maltrataban todos los corderos...

- v v v - v - v v v - v

Y donde podemos comprobar que la inflexión melódica – obra del cantautor – se corresponde con los acentos fuertes de los versos:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains the melody for the first line of the poem: "E - ra - se u - na vez un lo - bi - to bue - no". The bottom staff is also in treble clef and contains the melody for the second line: "al que mal - tra - ta - ban to - dos los cor - de - ros". Above the first staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to the word "vez" and another pointing to "bue - no". Below the second staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to "ta - ban" and another pointing to "de - ros". Vertical boxes are drawn around the words "vez" and "bue - no" on the first staff, and "ta - ban" and "de - ros" on the second staff, highlighting the accents.

Y lo mismo sucede con otra composición musical sobre u texto del poeta barcelonés al que Paco Ibáñez puso música, el poema “Me lo decía mi abuelito”:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains the melody for the first line of the poem: "Me lo de - cí - a mi a - bue - li to me lo de - cí - a mi pa - pá". The bottom staff is also in treble clef and contains the melody for the second line: "Me lo di - je - ron mu - chas - ve - ces y lo ol - vi - da - va mu - chas mas". Above the first staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to "cí - a" and another pointing to "pa - pá". Below the second staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to "ve - ces" and another pointing to "mas". Vertical boxes are drawn around the words "cí - a" and "pa - pá" on the first staff, and "ve - ces" and "mas" on the second staff, highlighting the accents.

También con un marcado ritmo prosódico acentual:

– *Me lo decía mi abuelito me lo decía mi papá*
 v v v-v v v-v v v v-v v v -

– *me lo dijeron muchas veces y lo olvidaba muchas más...*
 v v v-v - v - v v v v - v - v -

Y en el que la composición melódica se limita a marcar los tiempos fuertes, o a destacar los aspectos cadenciales del verso:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the phrase "Me lo de - cí - a mi a - bue - li to me lo de - cí - a mi pa - pá". The melody is composed of dotted notes and rests. Above the staff, there are two large arrows pointing to the first and fifth notes, and two smaller arrows pointing to the second and fourth notes. The second staff contains the melody for the phrase "Me lo di - je - ron mu - chas - ve - ces y lo ol - vi - da - va mu - chas mas". The melody is also composed of dotted notes and rests. Below the staff, there are several arrows and boxes indicating rhythmic and prosodic features. The first phrase has a box around the first note and a box around the fifth note. The second phrase has a box around the first note and a box around the fifth note. There are also arrows pointing to the first and fifth notes of the second phrase.

El sistema de composición melódica a partir del texto no es nuevo, de hecho, tenemos testimonios medievales y posteriores que – inspirados en la tradición oral desarrollan un sistema poético musical con una voluntad de favorecer el aprendizaje por parte del público, es decir, la memoria. Desde la lírica trovadoresca (Rossell 2006), hasta los salmos protestantes del Renacimiento, se aplican estrategias poético melódicas al servicio de intereses religiosos y políticos. Es el caso de los salmos protestantes bearneses del siglo XVI, un repertorio religioso fruto de varios autores e influencias, aunque normalmente se atribuye su autoría a Theodor de Bèze y Clement Marot. Este salmos – no sin una virulenta polémica – fueron instaurados en territorio bearnés por la reina Juana

Labrit, y tenemos dos traducciones al occitano bearnés con música. Una realizada por el poeta y notario Pèir de Garròs (1525 / 1530-1583), con un estilo poético típico de la *Pléiade* y con una música refinada. Y la otra realizada por un pastor protestante, Arnaut de la Saleta (c. 1540 a 1583 ...), con un texto lleno de repeticiones y con unas estructuras sintácticas y léxicas muy repetitivas y paralelísticas. La música es muy simple, sin grandes saltos melódicos⁷, moviéndose la melodía normalmente por grados conjuntos, con una mayoría de intervalos de segunda y tercera. Sabemos que la versión que contó con una mayor difusión fue la del pastor protestante, lo que hoy nos sorprende ya que la de Pierre de Garròs es la que hoy designamos de mayor calidad. Evidentemente el texto de La Saleta no tiene pretensiones artísticas ni literarias, sino estrictamente religiosas, y su única pretensión fue la divulgación y propagación del mensaje bíblico, y por esta razón utiliza un sistema literario y musical de tradición oral con rasgos formales que favorecían su memorización.

A estas alturas es necesario interrogarse sobre la incidencia de la música en la forma y composición de un texto poético redactado posteriormente a la composición de la música que normalmente la acompaña ¿Contaríamos con la misma eficiencia en la recepción, caso de que el texto no contara con los rasgos formales y habituales de los textos de creación y transmisión oral? Tenemos un ejemplo paradigmático, que es el de la canción “A Brisa do Coração” que canta Dulce Pontes en la película de Roberto Faenza, *Sostiene Pereira* (1994), con música de Ennio Morricone y con Marcello Mastroianni como protagonista. El film tiene como argumento la novela de Antonio Tabucchi *Afirma Pereira* (1994). Ennio Morricone recibió el encargo de hacer la música. Posteriormente, el director encomendó un texto a los profesores italianos Francesco de Melis y Emma Scoles que sintetizara poéticamente el argumento de la novela y al que Morricone debería musicar. De Melis y Scoles tenían un encargo difícil, Morricone había compuesto ya la melodía y Emma y Francesco tenían que elaborar un texto con una métrica fija y con un sistema estrófico invariable que se adecuara a la música compuesta por Morricone. La tarea no fue fácil, los autores de la letra cuadraron la métrica que les imponía la melodía de Morricone, componiendo un texto magnífico en portugués. Lo que fue imposible de

⁷La transcripción e interpretación musical de este repertorio ha sido polémica, ya que las transcripciones tradicionales del original impreso no han tenido en cuenta los cambios de clave. Si interpretamos su música desde una óptica de escritura medieval, la melodía es la típica de un repertorio salmódico de tradición litúrgica medieval, en cambio si no tenemos en cuenta que los cambios de clave se han insertado para no superar el ámbito del pentagrama, el resultado es una música que está más cerca de la música contemporánea del siglo XXI que de la música del Renacimiento. Contamos con una grabación hecha con criterios de tradición medieval y renacentista de este repertorio donde se puede comprobar la verdadera naturaleza de estas melodías: *Psaumes protestants de la renaishençaoccitana*. Antoni Rossell. Menestrers Gascons (Pau-França 2002).

realizar fue el control métrico-prosódico tal como se puede comprobar en la interpretación de Dulce Pontes:

O segredo a descobrir / está fechado em nós / o tesouro brilha aqui /
embala o coração / mas está escondido / nas palavras / e nas mãos ardentes /
na doçura de chorar / nas carícias quentes.⁸

En un registro musical mucho más popular, Lichis, Miguel Ángel Hernando Trillo, cantante y compositor de La Cabra Mecánica, en uno de sus temas más famosos y que interpretó con la cantante María Jiménez, “La Lista de la Compra”, encontramos un control prosódico y melódico paradigmático en el texto del refrán:

Tu, que eres tan guapa tan lista
tu, que te mereces un príncipe o un dentista
Tu, te quedas a mi lado,
Y el mundo me parece más amable, más humano menos raro...

Texto que a primera vista puede parecer amétrico, no obstante, si realizamos un análisis prosódico resulta de una regularidad rítmica ejemplar. Lo que ha contribuido a su gran popularidad:

Tu, que eres tan guapa tan lista
- v v v - v v - v
Tu, que te mereces un príncipe o un dentista
- v v v - v v - v v v - v
Tu, te quedas a mi lado,
- v - v v v - v
Y el mundo me parece más amable, más humano
v - v v v - v - v - v - v - v
menos raro...
- v - v⁹

La melodía se mueve – como hemos visto antes en las composiciones de Paco Ibáñez, o como hemos comentado de las composiciones de Arnaut de la Saleta – por grados conjuntos sin que haya grandes movimientos melódicos de saltos de intervalos.

A partir de lo dicho hasta ahora podríamos pensar que para que una música compuesta por un texto poético sea eficiente, deba comportar una gran sencillez, un respeto total a la prosodia del texto sin imponer un ritmo demasiado contundente, lo que quizás diferenciaría esta obra del “aria operística”. Y lo encontramos expuesto en la obra del que fue gran amigo y colaborador de Jerusa Pires Ferreira, Paul Zumthor:

⁸ < <https://www.youtube.com/watch?v=5TebnhW2QnU> >

⁹ < https://www.youtube.com/watch?v=6UBwtL__280 >

However much “music” and “poetic text” (in the broadest sense of these two terms) perform together, does not one predominate over the other in the listeners mind? The relationship uniting them is neither simple nor constant. An ideal gradation seems to be drawn: at one extreme there would be a discretely rhythmic and slightly melodic diction leaving the text to impose its force and weight, as does the epic; at the other, such as an operatic aria moving by the pure musicality of voice, the words have little to do with it.¹⁰

Es posible que después de todos estos ejemplos seamos capaces de responder a la pregunta de qué tienen las creaciones musicales de Arnaut de la Saleta, Lichis y Paco Ibáñez que han disfrutado y siguen disfrutando del éxito del público, y que son recordadas de tal manera que difícilmente las podemos olvidar. Y para concluir este homenaje a mi querida y admirada Jerusa de la que no olvidaremos ni sus enseñanzas ni su voz, no queda más que afirmar que la obra lírica, la poesía con música, triunfan cuando la melodía y el texto residen en la memoria del que las escucha, como una huella imborrable. Es la voz contra el olvido.

Referências

- ARRIVÉ, Michel. Pour une théorie des textes polyisotopiques, *Langages*, sept. n. 31, 1973.
- BADDELEY, Alan. *Human Memory: Theory and Practice*. Exeter, UK: Psychology Press, 1997.
- BRIZ, Antonio. Los Intensificadores en la Conversación Coloquial, en *Pragmática y Gramática del Español Hablado*, pp. 13-36. Valencia: Pórtico, 1996.
- CANETTIERI, Paolo. Metrica e Memoria, en *Rivista di Filologia Cognitiva*, 24 maggio 2005. (Edición electrónica: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/metrica.html>)
- CERMAK, Laird; CRAIK, Fergus. *Levels of Processing in Human Memory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1979.
- CERQUIGLINI, Bernard. *La Parole médiévale: Discours, syntaxe, texte*. Paris: Minuit, 1981.
- COMBARIEU, Jules. *Les Rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*. Paris: Felix Acan, 1984.
- FERNANDEZ-VEST, Jocelyne. *Oralité et cognition: Incarnée ou située?* Paris: Harmatan, 2005.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

¹⁰ Zumthor 1990, p. 145.

- HASHER, Louis; ZACKS, Rose T. Automatic and Effortful Processes in Memory. *Journal of Experimental Psychology. General*, 108 (3), 1979. Disponível em: < <https://doi.org/10.1037/0096-3445.108.3.356> >.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Problématique de l'isotopie. *Linguistique et sémiologie*, 1, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*, I. Paris: Armand Colin, 1990.
- KRAUSS, Clemens; STRAUSS, Richard. *Capriccio : ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug; op. 85* Richard-Strauss-Edition ; 18, Wien : Verl. Dr. Richard Strauss, 1996. Llibret de l'òpera a <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=en&id=363>
- LEVIN, Samuel R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962.
- NAITO, Yoshihiro. Le Pygmalion de Rousseau et son esthétique de l'opéra. *Ritsumeikan Studies in Langage and Culture*, 25-2, 2014.
- RASTIER, François. Systématique des isotopies. In: GREIMAS, A.-J. (ed.). *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972, pp. 80-105.
- RASTIER, François. Le Développement du concept d'isotopie. *Documents du G.R.S.L* III, n. 29. Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.
- ROSSELL, Antoni. Le Répertoire médiévale Galicien-Portugais: Un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique. *Les Voies de la mémoire*, n. 43, 113-130. Paris: *Cahiers de Littérature Orale*, 1998.
- ROSSELL, Antoni. *Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía, en La voz y la memoria*. Fundación J. Díaz, Urueña, 2006.
- ROSSELL, Antoni. Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: Música, memoria y lingüística. *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, Buske, Hamburg 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Vve Duchesne, 1768. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626119d/f361.image>)
- ZUMTHOR, Paul. Pour une poétique de la voix, *Poétique* 40, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Recebido: 15/02/22

Aceito: 02/05/22

Grand Guignol de Papel: Cultura Midiática e Cultura das Bordas nos *Faits-Divers*

Valéria dos Santos Guimarães
UNESP

Bordas é a definição em equilíbrio, como no fio da faca.
Jerusa Pires Ferreira

Resumo

Notícias de teor sensacionalista são familiares de gerações de leitores. Esse Théâtre du Grand Guignol de papel vem de tempos imemoriais. Foi pesquisando tais narrativas em jornais e revistas brasileiros da passagem dos séculos XIX ao XX e se perguntando qual seu lugar na economia dos periódicos impressos, que o conceito de “cultura das bordas” de Jerusa Pires Ferreira veio se juntar a outras referências para o desenvolvimento do trabalho. A definição de cultura das bordas para aquela produção impressa que não se definia pelos ditames do cânone, tampouco do folclore, caía muito bem para o fait divers que também dialogava com a cultura tradicional, mas já respondia à lógica da cultura midiática moderna. Este artigo tem como objetivo trazer à tona algumas das problemáticas relativas à análise dessas aparentemente insignificantes narrativas que são os faits divers e destacar como a obra da autora foi precursora dos estudos da cultura midiática no Brasil.

Palavras-chave: Sensacionalismo – imprensa periódica – cultura midiática

Notícias de teor sensacionalista são familiares de gerações de leitores, seja qual for seu suporte, impresso, eletrônico, digital, sem contar sua circulação oral. Remetem a uma tradição de longa duração, de vários séculos, e atuam satisfazendo os instintos mais primários do ser humano. Exposto a sentimentos de surpresa, medo e/ou sofrimento, quem as consome pode deixar fluir pulsões e instintos os mais básicos ao abrigo de perigos reais.

Esse Théâtre du Grand Guignol de papel, bem familiar dos leitores atuais, vem de tempos imemoriais. No formato impresso, apareceram como folhetos de grande formato trazendo notas do cotidiano chamados *occasionnels*, saídos dos prelos apenas três décadas depois que a *Bíblia* latina veio à luz por obra de Gutenberg. Os registros mais

antigos encontrados datam de 1488. A falta de periodicidade justifica o nome: eram impressos apenas por *ocasião* de algum fato extraordinário (LEVER, 1993, p. 9).

Tudo era válido para provocar fortes emoções na recepção e vender mais folhetos. Assim, entre os séculos XVI e XVII surgiu o *canard* (pato) que misturava relato de notícia, literatura de *colportage* e muita invenção a fim de melhor impressionar (e atrair) público – daí ser identificado com notícia falsa, tradição herdada pelos *faits divers*. Com temas do cotidiano e linguagem coloquial voltada ao público em geral, era uma produção que sequer se entendia como cultura. Posteriormente seria reconhecida como cultura popular, com todo o sentido pejorativo que tal expressão encerrava. A tradução de *faits divers* para o português pode ser “fatos diversos” ou “notícias diversas”, como são nomeadas as várias seções existentes na imprensa brasileira da passagem do século XIX ao XX, mas o termo em francês era e continua sendo o mais utilizado no jargão do jornalismo até os dias atuais, mesmo fora da França.

Nascido das narrativas orais, contação de casos e rumores, muitas vezes formando um verdadeiro intertexto com elementos do real e da ficção literária, o *fait divers* leva nome francês, todavia a fórmula que o tornara possível seja própria de todas as culturas. Os franceses conformaram o gênero no jornal do século XIX de um jeito particular, com muito drama e barulho, enquanto anglo-saxões já se divertiam ou se apavoravam com os *space fillers* (preenchedores de espaço) nos impressos, menos dramáticos, com menos análise sociológica (outra característica peculiar de alguns dos *faits divers* franceses), mas fruto de uma mesma matriz. Eram assim chamados por serem notas banais, às vezes inventadas, para literalmente preencherem espaços vazios da folha impressa quando não havia notícia suficiente para aquela edição.

Mesmo depois dos *faits divers* serem fixados nas colunas de um *Le Petit Journal*, um dos veículos mais emblemáticos do mundo a publicar *faits divers* em altíssimas tiragens em meados do século XIX, continuavam alimentando a conversação nas ruas, feiras, praças, barbearias, cafés ou na intimidade dos lares, em uma retroalimentação entre escrita e oralidade. Ao lado de folhetins e da crônica, o *fait divers* era um dos novos gêneros do jornalismo moderno que promoveu, como nenhum outro, a presença de representações de pessoas comuns nos jornais. Compunham uma espécie de mitologia do cotidiano, elemento central na criação de uma sociabilidade em ambiente de intensa urbanização que se forma em torno do universo dos periódicos impressos em larga escala (THÉRENTY, 2009, p. 270).

É possível ler um exemplo de *fait divers* publicado no jornal paulistano muito sensacionalista *A Gazeta* em 1915 e de sua peculiar linguagem abaixo. O título irônico faz um trocadilho (infame) com o nome da agredida e recorre à intertextualidade, como fica claro no empréstimo de referências literárias, neste caso o popularíssimo Shakespeare:

AGRESSÃO

Em vez de Otelo, apareceu-lhe Hércules

Ontem à noite a italiana Desdemona D'Amicis de 21 anos de idade, residente à rua Benjamin Constant, n. 7, queixou-se à polícia de uma estúpida agressão a ponta-pés [sic] de que fora vítima por parte de um açougueiro estabelecido no Mercado e residente à rua Maria Paula, n. 30.

Desdemona, que referia ter vomitado sangue e se queixava de violentas dores internas no ventre, foi submetida a exame de corpo de delito pelo Dr. Marcondes Machado. (A GAZETA)

Não cabe aqui analisar este exemplo de *fait divers* (representação da mulher imigrante e pobre, violência doméstica, presença de estereótipos, vocabulário da praça pública, escatologia etc.). Importante destacar que foi pesquisando tais narrativas em jornais e revistas brasileiros da passagem dos séculos XIX ao XX e se perguntando qual seu lugar na economia dos periódicos impressos, que o conceito de “cultura das bordas” de Jerusa Pires Ferreira veio se juntar a outras referências para o desenvolvimento do trabalho.

A definição de cultura das bordas para aquela produção impressa que não se definia pelos ditames do cânone, tampouco do folclore, caía muito bem para o *fait divers* que também dialogava com a cultura tradicional, mas já respondia à lógica da cultura midiática moderna.

Na crítica à denominação de “paraliteratura” para “qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição ‘Literatura’ ou, no polo oposto, aquilo que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore”(PIRES FERREIRA, 2010, p. 12), Jerusa chamava a atenção para um fenômeno semelhante que acometia o *fait divers*. O que eram aquelas narrativas que circulavam impressas em vários suportes, ocupando, na maioria das vezes, as últimas páginas dos periódicos, e abusando de um vocabulário vulgar, por vezes com textos inflados com melodrama a se confundir com a ficção dos folhetins? Relacionadas com o mau gosto, repletas de detalhes de crimes sangrentos e não raro acompanhadas de nauseantes imagens de corpos, com as curiosas e quase nunca harmoniosas cenas de

gêmeos siameses, com cenas cotidianas de atropelamentos banais ou incêndios trágicos, as *notícias diversas* estavam ali, enigmáticas, escapando a definições fáceis.

O estigma carregado por elas causava resistência na recepção erudita, caso ilustrado pela pena de Lima Barreto em seu *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909. Ele reage a essa “nova imprensa” em crítica ao diário carioca *Correio da Manhã* (que aparece sob o nome de *O Globo* no romance, como se sabe):

os diários do Rio nada têm o que se leia e todos eles se parecem, pois todos eles têm a preocupação de noticiar crimes, escândalos domésticos e públicos, curiosidades banais e, em geral, ilustrados com zincografias que nada têm a ver com o caso, quando não são hediondas ou imorais, como aconteceu com O Globo que, certa vez, deu a de um cadáver exumado, inteiramente nu. (BARRETO, 1998, p. 100)

Eram os *faits divers*, afinal, jornalismo? Se assim fossem, seu compromisso com a informação deveria obedecer a certos princípios. Mas a leitura de alguns exemplos nem sempre levavam a crer que havia respeito à exigência de um relato fidedigno, com checagem dos fatos e ética na narrativa, como requer a regra básica do jornalismo tal qual os atuais manuais de redação. Se o pacto com a informação não era a prioridade, eram tais relatos mera ficção? Algum tipo de exercício literário, como assumia Nelson Rodrigues? (ver CASTRO, 1995). Tampouco parecia ser o caso, marcadores no texto davam a entender que, em alguma instância, aquilo tinha acontecido: o testemunho do repórter, de algum entrevistado ou a reprodução de partes do inquérito policial consultado na delegacia eram indícios de “fontes seguras”; a descrição densa da cena do crime; a presença das autoridades restaurando a ordem causada pelo desvio e ruptura do evento extraordinário e, não menos convincente, a presença de algum rastro material do acontecido como um bilhete, uma arma, as ruínas de um incêndio, ou mesmo um livro ou um corpo – por vezes capturado pelas lentes do fotógrafo (do jornal ou da polícia) e exposto sem pudores, como visto acima.

Logo o pedaço de cadáver encharcado em mistério fartava toda a cidade, diria Machado de Assis (1996, p. 203), e as conversas não giravam em torno de outra coisa, até o próximo escândalo. No rastro de rumores que se multiplicavam pela cidade, vinham as críticas ao alvoroço causado pela repercussão injustificada, ao excessivo espaço ocupado nas conversas e ao suposto mau gosto espalhado e alimentado pelo interesse mórbido da audiência. Rápido, o “povo” era apontado como culpado, donde emerge como categoria a ser explorada na pesquisa a ideia de “cultura popular”, conceito problemático e polissêmico.

No Brasil, essas peculiares notícias são chamadas genericamente de “sensacionalismo” ou “de sensação”, embora esta não seja uma definição precisa:

sensacionalismo é próprio de vários gêneros, do *faits divers*, do folhetim, das celebridades. Depois o estilo passou a compor outros discursos e aparecer em outros suportes, até nas páginas antes tidas como sérias, a exemplo das seções de economia ou política. Também foi chamado de jornalismo marrom. Mudava de cor, quando americanizado o termo, para jornalismo amarelo. E tudo isso sempre chamado assim, de “popular”, com todo o sentido pejorativo que se atribuía à palavra.

Jerusa, como todos que trabalham com o conceito de cultura popular, teve que enfrentar questões recorrentes: esta é a cultura feita para o povo ou pelo povo? É possível pensá-la em oposição a uma cultura das elites, erudita e normativa? Como a cultura popular deve ser encarada: como essência imutável e pertencente ao passado, congelado pelo registro de antiquários e folcloristas, ou como categoria histórica em mutação, redimensionando-se no tempo e espaço?

Assim como fez Roger Chartier (1988), ela revisita os clássicos do tema como Geneviève Bohème, Robert Mandrou e Carlo Ginzburg. Ela acrescentou a este repertório analítico Antonio Gramsci, Hans-Jürgen Lüsebrink, Jesús-Martín Barbero entre outros, para jogar luz no caso brasileiro da edição popular, tema de vários de seus trabalhos, caso dos folhetos de cordel. Ela igualmente se opunha à leitura dicotômica que promovia a oposição rígida entre alta e baixa cultura, entre erudito e popular, e se dedicou à empreitada de tentar superar a visão fragmentária das fontes em direção ao que chamou de um “grande texto que mostra, em termos de unidade, uma grande coerência” (PIRES FERREIRA, 2010, p. 92).

Usando os cordéis como exemplo, defendia que invertiam o sentido mais corriqueiro de escoamento da cultura letrada dos centros urbanos em direção ao campo. Provenientes do contexto rural, uma vez presentes entre o público leitor e ouvinte das cidades, os cordéis rápido se tornaram mais um produto da indústria cultural, impondo-se a um consumo generalizado, massivo e, finalmente, voltando aos leitores do campo. É a essa operação de apropriação da produção letrada externa às instituições oficiais, de matriz oral e de resposta a uma demanda já existente do mercado editorial voltado ao consumo da maioria que ela chamou de “tramoia”, um rearranjo que torna comercializável o que antes se apresentava esquecido, desgastado ou marginal. Ou melhor, das bordas.

A noção de um “contínuo textual” a fim de superar os impasses impostos à análise de um material caracterizado pela fragmentação, empréstimos e invenção, a adoção da perspectiva que não reduz tais expressões a apenas residuais e resultado da “morte da narrativa” em ambiente de consumo supostamente alienante e, sobretudo, a opção por não

ver incompatibilidade entre o popular tradicional e massivo era roteiro seguido por Jerusa, altamente inspirada no teórico colombiano (de origem espanhola) Jesús Martín-Barbero (2003).

Jacques Migozzi, com quem tinha diálogo direto, importante referência do estudo da cultura popular e midiática, nos anos 2000 problematizou a questão que envolve as abordagens que encaram os impressos de grande consumo apenas sob o viés ideológico:

Estas narrativas, a história do livro e da edição, a história cultural, a teoria das mídias assim como os estudos culturais ou a sociologia da leitura, nos permitiram, através de olhares cruzados e muitas vezes complementares, de não mais considerar sua textualidade abstrata e artificialmente isolada a partir do único ângulo temático ou poético, ligando-a sistematicamente às práticas e interações que lhes dão sentido, desde os processos de produção industrial/série de narrativas destinadas ao público em geral até as práticas de de apropriação dos leitores, levando em conta a dimensão midiática dos suportes e das modalidades de difusão, predeterminando o encontro entre uma narrativa e seu leitor-consumidor hermeneuta. (MIGOZZI, 2011)¹¹

As complexas práticas de apropriação mostram que não se pode reduzir a análise à noção de que “comunicar” é apenas “sedução” e “manipulação”, que seu aspecto dialógico é nulo. E isso se faz mais acentuado quando se pensa em impressos de largo consumo, ou, como se convencionou chamar, de massas. Em certo sentido, eram as novas expressões da cultura popular que pareciam ser o alvo do incômodo.

Era nesse mesmo sentido que ia Barbero, o qual dedicou parte de sua obra a refletir sobre o estigma imposto aos artefatos culturais voltados para a maioria e a explicar, em termos simples e didáticos, como essa visão pode estar carregada de preconceitos elitistas. Fazendo coro a uma tendência que já se firmava nos anos de 1980 entre intelectuais em todo o mundo, em 1987 ele lança em Barcelona sua obra clássica sobre teorias da comunicação, enfatizando, já no título, a passagem de uma abordagem tecnicista (meios) para a dialógica (mediações). Começa seu livro pela questão incômoda do receptor da cultura de massas, “o povo” e o “popular”.

Para ele, “O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos”, com ênfase nos “*usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.”

11 “Ces récits, l’histoire du livre et de l’édition, l’histoire culturelle, la théorie des médias comme les études culturelles ou la sociologie de la lecture, nous ont permis, par leurs regards croisés et souvent complémentaires, de ne plus considérer sous le seul angle thématique ou poétique leur textualité abstraitement et artificiellement isolée, en la reliant systématiquement aux pratiques et aux interactions qui lui donnent sens, depuis les processus de production industriels/sériels de récits visant le grand public jusqu’aux pratiques lectorales d’appropriation, en passant par une prise en compte de la médiativité des supports et des modalités de diffusion, prédéterminant la rencontre d’un récit et de son lecteur-consommateur herméneute.” Tradução minha.

(MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 302). Ele busca nos imaginários e na memória a lógica que alimenta o gosto pelo repetitivo, melodramático e previsível, qualidades em geral desprezadas pela análise que visa definir “bom gosto” com certos atributos provenientes do universo do erudito, confundindo a própria noção de cultura com erudição. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 319.) Isso sem contar aqueles que viam na cultura de massas nada mais que a corrupção de uma “autêntica” cultura popular.

Barbero localiza em Tocqueville um precursor em tematizar a participação de grandes parcelas da população nas novas expressões da democracia do século XIX. Ele defendia a hipótese de que o medo da multidão nasceu no contexto da modernidade, da ascensão das massas à participação política – ainda que em forma de protestos violentos contra a exclusão política, social e econômica –, à percepção de uma homogeneização cultural, em que predomina a vontade da maioria, em que o governo deve responder a esta mesma maioria e aquele indivíduo que se acha injustiçado não tem poder de se fazer representar (pois o que vale é a vontade do grupo como um todo), o que poderia, supostamente, resultar em tirania. Até hoje esse discurso alimenta demandas conservadoras, como se tem visto nas manifestações de um certo “libertarismo”. As massas, nesse contexto, passam a ser vistas como turbulentas, primitivas, ligadas por um sentido de anulação das individualidades. Sem forma definida – daí o termo “massa” – seria levada facilmente por um líder e estaria à mercê do contágio (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 56-59).

Alguns teóricos tentaram compreender o fenômeno, inclusive como maneira de controle e de gestão, de acordo com a concepção de cidade orgânica então em vigor, instaurando o costume de ver tais manifestações como a prova concreta de falta de cultura e de racionalidade. Segundo Dominique Kalifa, o tradicional temor e desprezo pelo povo e por tudo o que por ele era produzido – inclusive o que chamamos hoje de cultura popular, embora sequer se admitisse que havia “cultura” proveniente do “povo” – transfere-se para o temor das multidões (e, logo, ao pavor dos movimentos operários):

Desde o fim do século XIX, o temor do “povo” deu lugar ao temor das multidões e depois das massas. Apoiados nos trabalhos de Taine, os sociólogos dos anos 1890 como Gabriel Tarde, Scipio Sighele ou Enrico Ferri, multiplicam as pesquisas sobre estes novos atores coletivos e descrevem, através do prisma deformante da patologia social e em páginas de uma escuridão apavorante, o horror de uma multidão criminosa e selvagem, refratária às leis da razão, “filha do inconsciente” e da sugestão, impulsiva, errática, verdadeira “besta humana”. Outros, como Gustave Le Bon, partem da mesma constatação, dedicando-se a atualizar as regras da psicologia das multidões a fim de poder controlá-las e mesmo manipulá-las. As massas que sucedem as multidões no rastro dos grandes acontecimentos revolucionários do início do século XX constituem, tanto para o povo quanto para a multidão,

as mesmas projeções fantasiosas. Que se veja aí uma fonte de caos e de declínio da civilização ou, ao contrário, o ator coletivo de uma grande esperança política – o povo, multidões e massas constituem, em todos os casos, atores sem contornos sociológicos reais e sobre os quais as elites projetam múltiplos fantasmas. O mesmo acontece, evidentemente, com a cultura que lhes é atribuída. (KALIFA, 2014, p. 94).

Mesmo com a “conversão” das massas em “público” como afirma Barbero, ao se referir ao clássico trabalho de Gabriel Tarde *L’opinion et la foule* (A Opinião e a Multidão), permanece a noção de que “la foule est folle”, ou seja, que a multidão é louca, descontrolada, amorfa, individualidades sem relação, levadas pela sugestão e contágio. A noção de massa oscila, nessa concepção, entre a ameaça e o descontrole da multidão, sempre adesista e manipulada. O público passa de ativo (massas revoltadas no XIX) a passivo (assistindo à cultura do espetáculo e absorvendo sem resistência) (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 63), mas o viés da “psicologia das massas” com fins de controle permanece, sobretudo no período entre guerras em que as aflições se multiplicam com o uso efetivo dos meios de comunicação para um projeto totalitário: “Os autores como Jose Ortéga y Gasset (*La Révolte des masses* [A revolta das massas], 1930), Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes* [O melhor dos mundos], 1932) ou George Orwell (*1984*, 1949) constroem fábulas em que são denunciados tanto o totalitarismo quanto a ditadura da cultura de massa e seus vetores.” (KALIFA, 2014, p. 94).

Enquanto algumas abordagens, sobretudo europeias, viam a cultura de massa como degradação, os americanos a encaravam como afirmação da sociedade democrática, dos valores de liberdade de expressão, a antítese do totalitarismo e da ditadura (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 69). O funcionalismo de um Paul Lazarsfeld, por exemplo, levava em conta o papel do indivíduo como um mediador entre o que é emitido pelos meios de comunicação e os grupos sociais que o recebem, com seus repertórios e meio de vida. Porém, ainda prevalecia em seu ponto de vista a existência do controle a pairar sobre essa mediação e, assim, a permanência de uma tal lógica própria do “sistema” que domina e controla as escolhas.

É esta abordagem que enfatizava o controle dos produtos midiáticos de grande consumo sobre as massas que predominou em certas vertentes teóricas. E foi preciso, portanto, problematizar tais contribuições para falar de recepção, leitura e os supostos efeitos dos meios de comunicação sobre seu público. Reduzir os meios de comunicação a responsáveis pela violência simbólica capitalista expressa em poder e dominação não explicava os fenômenos da cultura popular. Exemplos como os de Walter Benjamin ou Edward Thompson não deixavam dúvida sobre isso.

Não é o caso de estender essa discussão aqui. Basta dar destaque ao fato de que Jerusa fazia parte de um ambiente intelectual no qual o debate sobre cultura popular tradicional e massiva estava em alta. E que, de forma pioneira, ela caminhava em direção a abordagens que tentavam se livrar das amarras que reduziam tais expressões a mera alienação.

Por isso seu trabalho foi de central importância para uma geração que, como eu, procurava saídas para tratar de fenômenos de tal complexidade. Embora já pesquisasse sobre os *faits divers*, a erudição de Jerusa certamente abriu novas chaves interpretativas para meu trabalho. Sua visão antropológica do conceito de cultura, seu diálogo com a semiótica da cultura de Iúri Lótman e também com a escola dos Annales, ou seja, seu trânsito entre comunicação e história, entre estrutura e dialética da duração, vinham ao encontro de minhas aspirações de historiadora agora vinculada a um programa de Comunicação. A concepção de “Clio na Encruzilhada” promovia “a ideia permanente de cultura em relação, o diálogo, a organização de espaços de resistência” (PIRES FERREIRA, 2007, p. 229). O conceito de semiosfera, ou seja, a reflexão sobre o “habitat e a vida dos signos no universo cultural” (MACHADO, 2007, p. 16), foi também outra fonte de constante inspiração para quem já usava Roland Barthes, mas também Marc Ferro (ver GUIMARÃES, 2019); para quem provinha da formação em história, como eu, e resolvia se arriscar no vasto mundo das teorias da comunicação.

Se hoje algumas das questões acima estão bastante assentes, na época ainda não era bem assim. Jerusa atuou como um farol em noite escura nesse imenso oceano de teorias e discussões acadêmicas sobre a cultura midiática. Incentivou a todo momento meu trabalho, foi professora e colega, mas, antes de tudo, foi de uma generosidade intelectual sem limites, apontando caminhos e saídas despidas de preconceito para a análise dessas pequenas e aparentemente insignificantes narrativas que são os *faits divers*.

Referências

A Gazeta, São Paulo, 19 maio 1915.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1998.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988.

- GUIMARÃES, Valéria. Apresentação: Mera Espuma das Ondas ou Uma História Cultural do Crime. IN: KALIFA, Dominique. *A Tinta e o Sangue: Narrativas sobre Crimes e a Sociedade da Belle Époque*. São Paulo: Editora da UNESP, 2019.
- KALIFA, Dominique. Das Culturas Populares à Cultura Midiática. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul-dez. 2014.
- LEVER, Maurice. *Canards sanglants: Naissance du fait divers*. Paris, France: Fayard, 1993.
- MACHADO, Irene. Apresentação: Por Que Semiosfera? in MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- MACHADO DE ASSIS. *A Semana (1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson São Paulo: Hucitec, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- MIGOZZI, Jacques. Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIX^e-XXI^e siècles. Balises lumineuses. *Revue Belphegor*, v. 9, n. 1, 2011.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Clio na Encruzilhada. IN: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle: Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2009.

SOBRE A AUTORA:

Valéria dos Santos Guimarães

Atua junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Unesp e (como colaboradora) Letras da mesma instituição. Foi professora visitante na Université Laval, Canadá, e pesquisadora no Centre d'Histoire Culturelle da Université de Versailles e no programa Directrice d'Études Associés da Fondation Maison des Sciences de l'Homme (2017). É autora de *Notícias Diversas* (2013 Mercado de Letras) e de *Les Transferts culturels* (L'Harmattan, 2011), entre outros.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0614-8922>

Recebido: 14/03/2022

Aceito: 27/06/2022



O canto da Musa do Brasil oral

Ricardo Pieretti Câmara

Da junção de Zeus e da deusa Mnemósine (Memória) nascem as nove Musas, as deusas cantoras, da poesia, da música e da arte. Nas palavras da museóloga Teresa Scheiner, “as Musas, segundo Hesíodo, não são as pitonisas, essas seriam as mães-de-santo da Grécia clássica, mas na verdade a ideia de Musa tem a ver com a ideia das palavras cantadas que evoluem em torno da fonte da memória, presentificando a experiência humana através do canto, da dança, dos movimentos corporais e de todas as manifestações perceptuais e dos sentimentos”¹².

Resumo:

Jerusa Pires Ferreira tinha a capacidade de tornar leve as mais complicadas situações teóricas. O amor que sentia pela oralidade do povo e, conseqüentemente, pelo próprio povo ilustrava com humor e beleza as aborrecidas discussões de ambientes acadêmicos. Jerusa em suas falas, cantava. O trabalho com ela, era sempre um encontro de amigos fazendo peripécias. Essa leveza, comum à cultura nordestina, atraía para Jerusa as atenções e o interesse por seu vasto conhecimento sobre as poéticas orais, principalmente, das bordas da sociedade contemporânea. A intenção desse texto é trazer de maneira afetiva o aspecto humano da grande professora na relação de amizade e companheirismo diante do árduo trabalho de uma tese doutoral.

Palavras-chave: Oralidade, tese doutoral, canto, humor, bordas

A erudição e a irreverência eram amigas em Jerusa Pires Ferreira. Com ela, cantavam e dançavam. O mesmo apreço que mantinha por uma pesquisa rigorosa, era o que nutria por uma boa história do povo. Em seu mundo cabiam todos, intelectuais e mestres populares, doutores e trovadores autodidatas. A vida era sortida de encontros entre o real e o oficial, o importante era encerrar a poética com uma grande gargalhada.

¹² Scheiner Teresa, Museu: Origem, desenvolvimento e atualidade. Encontro de Museus-casas literários. 06/08/2021

Seu humor invariavelmente voltava para si mesma. Dizia alegre do dia em que levava um importante mestre cordelista, muito idoso, a sua residência na Bahia. Com o sotaque agreste em que velha soa *Réia*, ela arremedava o cantador, “Quem é essa moça bonita na foto?” “Sou eu, sim senhor.” “Eu sempre me pergunto, porque a moça quando é muito bonita nova, fica tão feia quando *réia*?” “O senhor está me chamando de feia?”. Jerusa ria. A explicação era que o cordelista já não enxergava nada bem.

A pré-história

A busca era pela definição das histórias ouvidas desde minha infância e que me atraíam como cantos ancestrais de minha própria existência. A curiosidade me levou a buscar explicação em forma de método para as vozes que alimentavam a imaginação e ampliavam o quintal do chão onde eu nasci. Era a busca pela poética oral do povo que me recebeu na vida. Para trilhar um caminho tão desafiador eu precisava de guias especiais.

O nome de Jerusa Pires Ferreira chegou a mim de maneira contundente pela pesquisadora Áurea Rita de Ávila Lima Ferreira na cidade de Dourados. Depois que eu concluía os créditos nas disciplinas e defendera a dissertação dentro do programa de doutorado em Humanidades na Universidade Autônoma de Barcelona, eu estava de volta ao Brasil, precisamente em Mato Grosso do Sul para o trabalho de campo que resultaria na tese doutoral. Era o ano de 2002.

A conselho de Antoni Rossell, que me guiava como orientador desde a *tesina Oralidad y escrita en la obra de Jorge Amado*, fui buscar uma orientação na academia brasileira para a pesquisas sobre os causos da minha infância. Depois de conhecer o trabalho de Áurea Rita, muito próximo à temática que me fascinava, e que seria publicado como *A teia do contar na Nhecolândia, A personagem lendária Mãozão*, fui em busca da autora para convidá-la a ser coorientadora de minha pesquisa.

A pesquisadora me recebeu como amigo e logo percebeu minha tendência ao exagero. Propus um vasto trabalho cartográfico sobre a oralidade em MS. Relatos indígenas, pantaneiros e sertanejos que demonstrariam a originalidade das narrativas sul-mato-grossenses impregnadas de cultura Guarani e com forte contribuição paraguaia. Áurea suspirou. Perguntou-me se eu sabia quantas línguas se falavam em nosso território. Com o peito cheio de orgulho, respondi que sim: o guaicuru dos indígenas kadiwéu, o guarani dos kaiowá e nhandeva; a guató e o ofayé dos indígenas de mesmo nome e o arauaque dos terena.

Com um falso entusiasmo, Áurea me elogiou e logo sugeriu que eu procurasse uma aula de guarani, quando eu estivesse entendendo bem, deveria aprender o guaicuru

e depois o guató e assim por diante. Com o domínio dos idiomas poderíamos começar a estudar as narrativas. Assimilei rapidamente que era um trabalho para décadas de empenho. Compreendi também que o justo recorte era fundamental para a vida da pesquisa. Retiramos as narrativas indígenas, afastamos as sertanejas e chegamos ao objeto de nosso estudo, os causos pantaneiros.

Depois de abrir meus olhos para o tamanho do trabalho e perceber que eu estava me empolgando com seus conselhos, Áurea me deu a resposta que eu fora buscar. Recebi um não. Ela não poderia me guiar nessa pesquisa pelo simples fato de ainda não ter feito seu próprio doutoramento. Sentia a água fria levando meus projetos. Matutei, matutei e com minha tendência ao exagero, lhe perguntei quem era o nome mais importante nos estudos de oralidade no Brasil. Áurea não precisou nem de um átimo para responder: – “Jerusa Pires Ferreira!”

O encontro

A entrevista com a renomada professora foi no quarto andar do antigo prédio da COGEAE, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP, onde dirigia o Centro de Estudos da Oralidade. Teria disponível para mim uma hora entre as 14h00 e 15h00 do dia nove de outubro, antes de sua participação em uma banca de tese. Fui acompanhado de um primo, Fernando Ferrari, já professor da área de saúde, que estava comigo na viagem a São Paulo. Em um pequeno gabinete, aguardamos com alguma ansiedade o nome mais importante da oralidade no Brasil, nas palavras da pesquisadora Áurea Rita. Na hora marcada, Jerusa Pires Ferreira entrou na sala com todas as cores que ela carregava em si. Pisava leve, quase dançando, no território que era seu quintal. Já vinha sorrindo como uma amiga de longa data. A musicalidade de sua fala, eu já conhecera nas conversas por telefone, quando lhe apresentei minhas ideias e minha vontade de tê-la por guia. Ela me recebeu para o encontro, depois de ter gostado do meu projeto e do meu entusiasmo pelas histórias de minha meninice.

Pessoalmente, já não perguntava nada sobre o trabalho, mas falava da Catalunha, terra que admirava muito, assim como a França, onde era professora convidada em Limoges, na região da Nova Aquitânia, e da Rússia, terra de seu marido, Boris Schnaiderman. Também mencionou a Bahia, onde tinha casa, filhos e dividia seu tempo com São Paulo. E comentou sobre o sertão, o amor pelos cordéis, tão europeus, tão ibéricos em sua ancestralidade. Também amava o Pantanal, tinha pesquisadores por lá, causos interessantíssimos, medievais. O medievalista Antoni Rossell, ela não conhecia ainda, mas tinha informações de que era muito sério e competente.

Jerusa conversou sobre a comida, a música, a necessidade de ouvir Elomar, importantíssimo para entender a oralidade do povo. O amor que ele tinha pelo rio Gavião é o amor do pantaneiro pelo rio Paraguai. Disse gostar também de Leonardo, da dupla com Leandro: “Você não gosta? É uma voz como as dos antigos cantadores populares”. Ela contava coisas sobre a Polônia ou Cuba com a mesma intimidade que as de seu Nordeste. O quintal que Jerusa pisava leve, quase dançando, era um quintal maior que o mundo. Ela também gostava muito de Manoel de Barros.

O professor meu primo, as vezes perguntava sobre a tese, como poderia ser o trabalho de campo: “A divisão entre os dois orientadores, como se daria?”, Jerusa respondia com graciosidade e voltava a viajar na gastronomia, era perdida por um chocolate, e as músicas e as viagens. O primo professor perguntava mais sobre a metodologia científica, o objeto, a redação. Jerusa passou a perguntar sobre a vida dele. Muito interessante, professor de Fisioterapia também em uma Universidade Católica, mas em Campo Grande. Ela adorava Fisioterapia. Sempre recorria aos préstimos de um fisioterapeuta muito bom, que atendia perto de sua casa em Higienópolis, sempre que torcia o pé ou sentia dores nas costas. Os dois passaram a conversar como amigos e o papo se prolongou.

Terminada a hora de reunião, nos conhecendo e trocando impressões do mundo e da vida, ficamos de nos encontrar novamente para falar a tese. Tadeu, seu secretário, entraria em contato por e-mail. Seria um lindo desafio e de uma região com poucas pesquisas até então sobre oralidade local. O encontro seria em seu apartamento de trabalho e eu adoraria conhecer Boris Schnaiderman, o grande intelectual e primeiro tradutor direto do russo para o português. Se despediu com muita simpatia de meu primo professor e com muita discrição e cumplicidade ao me dar tchau, disse-me: “Na próxima reunião não traga seu primo!”

O trabalho

Antes da reunião seguinte, voltei para Barcelona com a documentação que formalizaria a orientação de Jerusa Pires Ferreira e Antoni Rossell na pesquisa sobre os causos pantaneiros. Os dois professores se encontrariam em Limoges para ajustar o trabalho e selar uma amizade que perduraria até o final da caminhada de Jerusa. Os dois falavam de música medieval e cantavam, cantavam. Antoni havia gravado para a televisão espanhola o épico *El Cid* e era reconhecido por seus meticulosos estudos sobre a cultura musical occitana.

De volta ao Brasil, nos reunimos, enfim, no apartamento de Higienópolis. Foi um encontro, como de velhos e saudosos amigos, envueltos em um trabalho de longa data. Nada denunciava que essa era apenas a segunda vez em que nos víamos. Até o professor Boris já me conhecia e com muita intimidade me mostrava suas últimas traduções, em folhas espalhadas em uma mesa de jantar no meio de um apartamento rodeado de livros em todas as paredes e ícones de várias partes do mundo, principalmente do nordeste brasileiro.

O primo professor não me acompanhou nessa reunião. Estava comigo um ajudante de nome Haroldo. Jerusa o recebeu muito bem e por seu sotaque identificou que o rapaz era do Pará. Para homenageá-lo cantarolou a primeira estrofe do clássico de Waldemar Henrique:

“- Tamba-tajá me faz feliz
Que meu amor me queira bem
Que seu amor seja só meu de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...”

Entre bolachinhas, chocolates e sucos passamos a tarde. A orientadora cantou mais alguns trechos de canções e se informou sobre minha vida, família e gostos, depois de me apresentar toda sua história. Da pesquisa falamos pouco, mas o mais importante ela me ensinou naquelas horas, tratar os desafios com leveza, com prazer, não exagerar na preocupação e não confundir profissionalismo com aborrecimento. Jerusa não concebia o trabalho sem sentimento e cordialidade. Para ela, o dever se pode cumprir cantarolando e sorrindo. Não foi fácil aprender.

A angústia do jovem pesquisador dava trégua quando sua guia colocava tudo de maneira fácil e consertável, a teoria parecia ser um detalhe. O sagrado era o objeto, as histórias, os gestos, a performance e o próprio contador de causos. Era como se tivéssemos encontrado um tesouro, um enterro mítico, guardado por esses homens simples e sábios. Ela desfrutava de cada joia retirada da botija. Antoni Rossell avalizava o valor das peças, relíquias medievais encontradas no charco brasileiro.

Com a mesma afeição que acolhia seus alunos-amigos também tratava os mestres teóricos, muitos conhecidos pessoalmente, como Paul Zumthor, Walter Ong, Iuri Lotman, Câmara Cascudo, José Lins do Rêgo e muitos outros. Todos íntimos da Musa brasileira da oralidade.

Em meio a tantos projetos, nacionais e internacionais, Jerusa, tranquilamente, dava seu jeito, não se afobava, comia um chocalatinho e estava tudo certo. Em uma ocasião, com o *corpus* da tese dos Causos pronto e marcada a volta para Barcelona, onde

com Antoni trabalharia a redação, minha preocupação era gigante, porque as agendas com Jerusa não se confirmaram. Eu, em Mato Grosso do Sul; ela, em São Paulo. Na véspera da viagem, em conversa por telefone, ela estava absolutamente tranquila. Tudo ficaria bem. Qual o tempo que eu esperaria pelo embarque? Duas, três horas. Pois muito bem, lá estava Jerusa junto com Boris, no aeroporto, tomando suavemente um café e me esperando para as correções. Fez anotações precisas e com muita ternura me disse, “retire o capítulo um”. “Mas é a contextualização histórica”. “Você não é historiador”. “Mas, a tese está pronta!” “É cedo! Aproveite a primavera de Barcelona e leve meu abraço a Antoni.” Estava coberta de razão.

Antoni Rossell também passou a vir ao Brasil. A primeira vez foi em 2006. Jerusa o recebeu em São Paulo, e o integrou rapidamente em seu círculo intelectual. Em pouco tempo, Rossell já fazia projetos com seu amigo Augusto de Campos e outros importantes nomes da cultura brasileira. O catalão participava de colóquios na PUC-SP e em Salvador e se tornou conhecido entre os grupos de estudos orais do país.

Com sua amabilidade baiana, Jerusa agregava pessoas dos vários campos do saber em nossa cultura e proporcionava encontros frutíferos para a arte e o conhecimento. A pedido da amiga, Antoni Rossell recebeu em Barcelona a cantora-compositora Adriana Calcanhoto, que ficou com ele mais de um mês estudando o cancionário medieval. Antoni não tinha a menor ideia de que se tratava de uma das cantoras brasileiras mais talentosas de sua geração.

Em 2011, Antoni Rossell, a já amiga Adriana Calcanhoto e Augusto de Campos fizeram uma apresentação no Teatro da Universidade Católica de SP, TUCA, chamada Poesia Medieval Revivida, o trio juntou o Carcará de João do Vale com o *Tartarassa ni voutor*, uma canção trovadoresca contra a igreja e os franceses, de Peire Cardenal com as bênçãos de Jerusa uniram o Nordeste do Brasil com a Catalunha medieval:

Nem carcará nem condor
Nem carcará nem condor
Farejam no ar a carniça
Como o padre e o pregador
Ao rico que paga a missa.
Amigos de coração,
Quando um fica doente
Pegam logo a doação
Em dano do seu parente.
(PeireCardenal)

Carcará, pega, mata e come!
(João do Vale)

Apesar de um círculo de amizades tão relevante na cena contemporânea, Jerusa não abria mão de sua simplicidade e delicadeza. A vaidade dela só era perceptível em seus brincos e anéis multicoloridos e nos lenços que gostava de ter no pescoço, além do cabelo sempre arrumado. A cada tempo retocava o vermelho dos lábios com batom. Falava de sobrepeso, rindo e comendo algum doce confeitado.

Em um de nossos encontros em Barcelona, quis ficar hospedada no hotel mais próximo de mim. Passeamos por seus lugares preferidos, lojas e cafés. Já em casa, diante da decepção de Andressa, que me acompanhava e tinha errado no bolo para o chá, fez questão que servisse a guloseima como estava e comendo com prazer revelou, “minha filha, você acertou em cheio, eu adoro bolo solado.”

Ela também contava com muito humor sobre o dia em que uma ex-funcionária sua foi lhe visitar e buscar roupas e mantimentos, que Jerusa sempre lhe doava. Era uma mulher muito simples do Brasil profundo. Para agradar a ex-patroa lhe fez um elogio: “Mas dona Jerusa, como a senhora está bonita! E a papada? A papada tá a coisa már linda.” “A senhora não fale de minha papada.”, “Mas tá linda *mulé* de Deus!”

No seu quintal acadêmico, o nome mais importante da oralidade no Brasil, nas palavras da pesquisadora Áurea Rita, não transparecia acreditar nos láureos e títulos. Era sempre como uma operária com muito trabalho a fazer e sem tempo para as vaidades do ambiente intelectual.

Ela queria ver as poéticas orais brasileiras cartografadas, registradas e valorizadas. Cada parte do país com suas peculiaridades e sotaques organizada como em um contemporâneo museu. Era um trabalho hercúleo, mas sempre tinha boas novidades vindas, principalmente, de seus alunos-amigos. E apresentava com prazer um cantor do Nordeste, uma canção do Sul ou um caso do Centro-oeste. Tudo fazendo parte de uma teia ancestral e dinâmica de imaginários diversos. Essa ideia de museu nos é apresentada pela professora Teresa Scheiner, em uma definição que impossível não pensar no trabalho de uma vida inteira de Jerusa Pires Ferreira:

“A gênese do museu não está no *museum*, mas está no *mossao*, naquela ideia das musas como palavras cantadas, como expressão oral da ação humana e memorizada pela palavra, pelo gesto, pelo canto, pelo movimento, tudo aquilo que faz parte da tradição oral e que teria tudo a ver com a ideia contemporânea de um patrimônio imaterial, e de museu que se gesta na imaterialidade. Assim sendo, se a origem do museu não é o templo, não é o *museum*, mas é o *mussao*, são as Musas, o museu na verdade não está em nenhum lugar, não tem uma receita única e nem um modo único de ser. Ele é um fenômeno tão amplo, tão fluido e tão imaterial, como é a cultura oral e como é o conhecimento, como é a experiência humana que se dá de maneira diferente em diferentes lugares, em diferentes tempos.”¹³

¹³ Scheiner Teresa, *ibidem* 1

No rastro da tradição oral e seus expoentes, além do mundo, Jerusa percorria o Brasil em congressos, simpósios ou jornadas. Na maioria das vezes a sua fala era a mais aguardada e concorrida. E os participantes passavam ao encantamento quando aquela autoridade, risonha e firme em seus posicionamentos, em meio a suas fundamentações teóricas, começava a cantar. Era um conagraçamento.

A música nunca se dissociava dos estudos, estava intimamente ligada às pesquisas, ao trabalho e à vida de Jerusa. Era uma relação simbiótica. Em todos os momentos, em todas as situações, havia espaço para uma canção. Era o eco dos poetas, dos griôs, dos cantadores, contadores e cancioneiros. O papel da musicalidade nos estudos de Jerusa a aproxima da postura de seu grande amigo Haroldo de Campos, que em uma entrevista em 1983 afirmou o seguinte

“Minha relação com a tradição é antes musical do que museológica. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, *musa*, (*Mousa* em grego) e que as musas são filhas da Memória. Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado da cultura em presente da criação.”¹⁴

A defesa da tese *Os causos: uma poética pantaneira* foi transformada por Jerusa Pires Ferreira e Antoni Rossell em uma festa da cultura oral brasileira. O professor catalão era o responsável pela curadoria de uma mostra poética realizada pela Fundação Caixa Catalunya na icônica *Casa Milá*, construção de Antoni Gaudí, conhecida como *La Pedrera*. A cada edição, o evento homenageava uma cultura. Rossell aproveitou a ida de Jerusa para a banca e organizou a noite *Envers Brasil*.

Jerusa levou consigo pesquisadores-amigos que apresentaram seus trabalhos sobre oralidade. Estavam no evento, o professor Celso Rosa, que mostrou seu curta-metragem sobre a música rap em São Paulo, a professora Elen Doppenschmitt que falou sobre oralidade e cinema contemporâneo no Brasil e o poeta-músico Arnaldo Antunes, que fez um belo concerto performático. Jerusa brilhou mais uma vez, falando à vontade sobre o que conhecia tão bem: a cultura e a tradição oral com a temática das “Bordas”. Completava o grupo, seu aluno-orientando, que trouxera o filme *Os Causos Pantaneiros*, produto de sua tese doutoral, que havia defendido naquele mesmo dia.

A banca da tese aconteceu pela manhã do dia 19 de abril de 2007 e contava com o escritor e tradutor Basílio Losada, para quem, a literatura brasileira é considerada a mais versátil e potente no mundo contemporâneos. Também fazia parte, o pesquisador-oralista José Pedrosa, organizador de um dos maiores acervos de narrativas orais do planeta, a

¹⁴ Campo, Haroldo. Entrevista 1983. *Metalinguagens e outras metas*. 1992.

antropóloga francesa Nicole Revel, que fizera parte da equipe de pesquisadores comandados por Lévi-Strauss e a diretora do centro de língua Portuguesa na Espanha, Helena Tanqueiro, que substituiu o escritor José Saramago. Na suplência, estava o poeta catalão Juan José Prat.

Nos encontros e almoços, a atenção era toda para Jerusa, que contava suas histórias divertidamente, ora em francês, ora em espanhol, cantarolando e ofuscando de certa maneira as outras personalidades vindas para o tribunal de tese. A defesa contou com uma plateia expressiva, raridade na universidade catalã, e Jerusa agregou um valor inestimável ao trabalho com sua fala apaixonada pela oralidade.

A despedida da comitiva brasileira e dos outros convidados foi em um jantar, com muita música na casa de Antoni Rossell. Tinha Arnaldo Antunes ao violão, Rossell com seus instrumentos percussivos medievais e Jerusa no piano. A antropóloga francesa quase não disfarçava o incômodo de ver o brilho de Jerusa em todas as situações. A professora baiana, percebendo o desconforto da colega, passou a tocar músicas francesas no piano e fez questão que Nicole Revel cantasse. Emprestou assim seu brilho, guardou seu canto e a francesa se revelou uma afinada e divertida cantora. Pela generosidade de Jerusa, a festa ficou completa.

E passeando pela vida, atravessando os anos seguintes, todas as personagens desta história foram se encontrando, ora em um congresso como o JALLA de Santiago do Chile, ora em festivais, como o Festival de Cinema do Vale do Ivinhema em MS, vez ou outra em lançamentos de livros em São Paulo, ou encontros em Salvador da Bahia e Barcelona da Catalunha. Sempre a forma-força da Musa que agregava as pessoas, as histórias e a música era o canto alegre de Jerusa Pires Ferreira.

SOBRE O AUTOR:

Ricardo Pieretti é doutor em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona, com pesquisa sobre os causos pantaneiros.

ORCID: 0000-0003-1705-3654

Recebido: 21/04/22

Aceito: 02/06/22

Do Ofício do Editor ou Onze obras em busca da metaedição

Gutemberg Medeiros

UEL

Un editor debe buscar siempre las partes ocultas de la actividad cultural y artística. Nunca las que estallan, que están gratificadas por un consenso masivo. Eso ya está ahí. Debes buscar, por el contrario, lo oculto y sacarlo a la luz.

Giulio Einaudi

Resumo: Este ensaio traz elementos de minha pesquisa de pós-doutorado onde abordo a obra de Mario Muchnik, editor argentino radicado na Espanha, que tece crítica às amplas mudanças no mercado editorial internacional ao implantar oligopólios em sério prejuízo do ofício do editor. Ainda desenvolvo sobre a presença de Jerusa Pires Ferreira como dialogante e primeira supervisora deste trabalho dedicado à metaedição.

Palavras-chave: História da Edição e do Livro, Mario Muchnik, Jerusa Pires Ferreira, metaedição.

Abstract: This essay brings elements of my post-doctoral research where I approach the work of the Argentine editor Mario Muchnik living in Spain when he criticizes the wide changes in the international publishing market by implanting oligopolies to the serious detriment of the editor's job. It also addresses the presence of Jerusa Pires Ferreira as a dialogue and first supervisor of this work dedicated to the meta-edition.

Keywords: History of Edition and Book, Mario Muchnik, Jerusa Pires Ferreira, meta-edition.

O fato de ser um leitor militante norteou a minha trajetória, desde o prazer da descoberta das mais variadas formas de expressão pelos textos verbal e não verbal, na atuação como jornalista profissional e pesquisador até meu trabalho de pós-doutorado finalizado em 2002 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

onde o livro e o fazer do mesmo me moveram. Aqui vou expor elementos desta minha pesquisa que teve uma primeira supervisora, dialogante e amiga das mais importantes, Jerusa Pires Ferreira.

Um dos conceitos gerados pela civilização helênica e que perpassa a história do pensamento até os nossos dias é o de experiência, apresentando variações conforme o tempo e o lugar. Lastrado no radical “peri” em grego antigo, que significa área, espaço físico. Dedicar-se à tradicional viagem de aprendizado – que também percorreu as eras. Quando um cidadão, apenas homem e livre, completava a sua formação realizava uma viagem para outra cultura e lugar para solidificar seus conhecimentos sobre o outro, o diverso, e voltar para a sua cidade-estado e trazer novas perspectivas para colaborar com os debates públicos sobre os rumos de sua comunidade. Ou seja, a realização desta viagem é a experiência, onde acontece um alastramento do olhar e de profundo senso cognitivo. A realização da experiência, o deslocamento e alastramento de sua visão de mundo, pode dar-se física ou mentalmente. Tal viagem pode ser realizada, entre outros, pelo objeto livro.

O livro é um meio para alcançar conhecimentos e alastramentos de olhar inclusive para chegar a pessoas. Quem é leitor, certamente conheceu outros leitores e forma uma comunidade de relações baseadas no códice. O mesmo aconteceu comigo. Por exemplo, me levou a privar da amizade da escritora Hilda Hilst e de um determinado casal, Jerusa Pires Ferreira e Boris Schnaiderman. Como leitor, comecei a ler e buscar trabalhos de Boris desde os catorzeanos de idade procurava a sua produção em jornais diários e demais publicações para maior compreensão de cultura e literatura russa. Até que, em 2002, pautei matéria sobre o projeto de editar a obra literária de Dostoiévski capitaneado por Boris e Paulo Bezerra e fui entrevistar o fundador do Curso de Russo da USP.

Além do projeto em questão, aproveitei a oportunidade para traçar uma linha de tempo englobando tanto a trajetória de Boris e a presença editorial da literatura russa no país ao longo do século XX¹⁵. Pois ele teria conhecido vários editores e tradutores e meandros desta trajetória. Para tanto, levei parte de minha biblioteca composta por exemplares publicados desde a primeira década do século passado para perguntar sobre cada produção. Boris logo ficou entusiasmado ao rever obras que há muito não punha os olhos. Em determinado momento, a mesa estava com vários volumes, ele chamou Jerusa e ela logo perguntou de quem era aquele material e ficou interessada em mim.

¹⁵Esta e mais duas entrevistas com Boris foi editada em formato ping-pong na *Revista USP*, em 2007, e pode ser acessada em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13624>

Os livros me levaram a Boris e ambos passaram a se interessar por mim através deles, o que redundou numa convivência e diálogo de anos. Após o meu doutorado em jornalismo na ECA, decidi dedicar a minha pesquisa para a história da edição e do livro, a partir da vasta produção de editor argentino Mario Muchnik (1931-2022) radicado em Barcelona, Espanha, desde 1975, ao dedicar ao todo dez obras entre os anos 1990 e 2000 exclusivamente a tramar uma crítica sobre as bruscas mudanças do mundo editorial no mundo, no qual ele mesmo foi engolfado, ou seja, metaedição.



Legenda: Muchnik também foi fotógrafo, especialmente de autores por ele publicados

Quando o leitor entra numa livraria física ou virtual, dificilmente tem noção do movimento corporativo que afeta o mercado editorial há anos. Por volta do final da década de 1980, solidificou-se a transição da primazia economicista, momento em que se estabelece no mundo dos livros fusões entre editoras diferentes ou até mesmo incorporações em grandes operações financeiras. Este processo de oligopólios no segmento teve início nos EUA, em 1960 e tomou a Europa nos anos seguintes, aportando no Brasil em 1980 com a compra da Editora Civilização Brasileira pela portuguesa Bertrand.

Uma das várias consequências foi a de finalizar aos poucos a figura do editor nas grandes e médias editoras e a entrada do profissional de marketing, como há anos apontava Mário Muchnik. Um dos últimos remanescentes dessa tradição que antes era a tônica de todas as casas publicadoras e há anos se restringe a pequenas e médias editoras independentes.

A orientação das pequenas e médias editoras para as parcelas de mercado deixadas a descoberto pelas grandes empresas, devido à sua baixa rentabilidade, é seu grande valor cultural e sua marca mais conhecida. A edição independente é a que costuma publicar novos escritores (principalmente jovens e locais); gêneros “menores” como poesia, contos, teatro e ensaios; obras fora de circulação; estéticas extremas, residuais e resistentes, em primeira instância, que posteriormente – se repercutem no campo – são reproduzidas nos grandes conglomerados. A rigor, esses selos veiculam as vozes mais novadoras, controversas e até marginais e criativas. Tal postura que subsiste à margem do mercado editorial garante a chamada bibliodiversidade ao arriscar-se a publicar obras que se inspiram em áreas não homogeneizadas do conhecimento cultural e quando produzem livros que apresentam uma grande variedade de pontos de vista e posições a gerar conhecimento, ou seja, *epistémé* (GALLEGO CUIÑAS, 2022, 32). Em suma, os editores independentes exercem o papel da antiga ordem editorial como expressa na epígrafe deste ensaio com a declaração de um dos maiores editores europeus do século passado, Giulio Einaudi.

A produção de Mário Muchnik articula uma crítica a estes movimentos de oligopólios do mercado editorial ao se formalizarem sob uma editora mãe coordenando o trabalho de outras chancelas para o grupo dominar os mais diferentes segmentos de mercado. Tal movimento se insere na dinâmica da chamada globalização, nos mais variados tipos de empresas, buscando homogeneização de mercadorias. E no caso da produção intelectual, uma verdadeira ordem unida que visa exclusivamente a relação entre custo e benefício benéfica a curto prazo.

A sua produção é lastreada na memória do que foi o mercado editorial para realizar dinâmica do que se tornou e as suas perdas com os oligopólios. Como arquitetura de tijolo aparente, o editor traz ao leitor com quem ele aprendeu este ofício e seus valores principais que se diluíram na era de megafusões.

Muchnik não é uma voz isolada. Ao longo da pesquisa, mapeei momentos dessa tradição em autobiografias ou coletâneas de ensaios memorialísticos de europeus e norte-americanos como fenômeno especialmente materializado ao longo do século passado. A exemplo de Haven Putnam (*Memories of a Publisher*), Stanley Unwin (*The Truth about a Publisher*), Alfred Knopf (*Reminiscences and Reflections*); Kurt Wolff (*Memórias de um Editor*), Carlos Barral (*Los Diarios 1957 - 1989*; e *Memorias*); Giulio Einaudi

(*Frammentidi memoria*), Roberto Calasso(*L'impronta dell'editore*), Jorge Herralde (*El Observatorio Editorial*; e *Un Día en la Vida de un Editor*), Robert Laffond (*Éditeur*) e Siegfried Unseld (*O Autor e seu Editor*). Geralmente, esta tradição se materializa em uma única obra de maturidade onde o editor fala de seu ofício sob os mais diversos aspectos, como detalhes dos vários momentos históricos e políticos a determinarem dificuldades para semelhante ofício, se mostrando como material primário precioso para os mais distintos campos de conhecimento.

Porém, Muchnik tanto se insere quanto subverte esta tradição ao não se restringir a apenas uma ou duas publicações, mas oito de sua lavra em ordem cronológica: *Banco de Pruebas: Memorias de Trabajo 1949-1999* (Taller de Mario Muchnik, 2000); *Lo Peor no Son los Autores* (1999), *Nuevas Normas de Estilos* (Taller de Mario Muchnik 2000; e reedição em 2006); *Léxico Editorial: Para Uso de Quienes Todavía Creen en la Edición Cultural* (Taller de Mario Muchnik, 2002); *A Propósito: Del Recuerdo a la Memoria: 1931- 205* (Taller de Mario Muchnik, 2005); *Editar Guerra y paz* (Taller de Mario Muchnik, 2006); *Ajuste de Cuentos* (El Aleph, 2013) e *Oficio do Editor* (El Aleph, 2011).

O editor iniciou tal dinâmica memorialística na qualidade de editor de outros editores em *Los Diarios (1957-1989)* de Carlos Barral (Anaya & Mario Muchnik 1993), *Giulio Einaudi en Dialogo con Severino Cesari* (Anaya & Mario Muchnik, 1994) e *Editing: Arte de Poner los Puntos Sobre las Íes e Difundirlas*, de Jacobo Muchnik (Taller de Mario Muchnik, 2004). Os dois primeiros foram nos três anos em que o Grupo Anaya comprou a sua editora no esquema de porteira fechada, com Muchnik junto como o editor do selo Anaya-Muchnik. Ao todo são onze livros devotados à produção do que denomino metaedição (quando o livro pensa o universo do livro), onde Muchnik se assume como editor que não prioriza a planilha contábil, mas com papel bem mais específico. “Estas ganas de intervenir en las cosas mediante mis libros – editados o escritos por mi – me ha guiado siempre en la confección de mi programa y en el trazado de mi línea editorial” (MUCHNIK, 2000, 127)¹⁶.

Ao ler estes trabalhos, inevitável lembrar de *Autobiografía de Todo o Mundo*, na qual Gertrude Stein não apenas fala de si, mas da ampla gama de artistas e editores com quem se relacionou ao longo de décadas. Muchnik lembra ou relata o que leu, viu e ouviu do mercado editorial desde o início na Argentina, passando por EUA, Inglaterra, Itália, França, Espanha e Alemanha, ou seja, ao longo de cinquenta anos de trajetória.

¹⁶Essa vontade de intervenir nas coisas através dos meus livros – editados ou escritos por mim – sempre me orientou na elaboração do meu programa e na diagramação da minha linha editorial (Tradução minha).

Especialmente na convivência de seus pares editores nas mais diversas ocasiões, como em anos de participação como expositor na Feira do Livro de Frankfurt.

Obra do Editor

Ao longo de minha pesquisa, uma das minhas satisfações foi a de apresentar obras de Muchnik e de outros editores a Jerusa Pires Ferreira, lembrando que uma das suas prioridades de pesquisas estava justamente história da edição e do livro. De minha base de trabalho, por exemplo, lhe presentear com a edição original italiana de *L'impronta dell'editore* de Roberto Calasso editado por sua própria casa editora, Adelphi. Nesta publicação, Calasso (1941-2021) reuniu em nove ensaios e comunicações em torno do ofício de editor feitos entre 1995 e 2001.

No meio editorial, o nome de Calasso confunde-se com o da editora italiana Adelphi. Segundo seu par espanhol e diretor editorial de Anagrama Jorge Herralde, o colega tornou esta editora referência em toda a Europa na construção de um catálogo priorizando qualidade e não quantidade. Desde o renascimento de Nietzsche em 1963 até a maneira como ressuscitou a literatura austro-húngara, tendo Calasso um farol para autores esquecidos e alguns que se tornaram Prêmios Nobel, a exemplo de Elias Canetti, Czesław Miłosz e Joseph Brodski. E a qualidade não impediu este editor de emplacar best-sellers como Milan Kundera, Leonardo Sciascia e Joseph Roth.

Entre outros aspectos, Calasso problematiza a questão da chamada biblioteca universal digitalizada pelo Google. Esta atividade em escala mundial “implica uma hostilidade contra um *modo de conhecimento* e, em segundo plano, modo este estreitamente ligado ao uso do livro”. O que está em jogo é justamente o mito de eliminar a figura do editor ou de qualquer atravessador entre o livro, agora digitalizado, e leitores pelo mundo.

Mas em que medida, questiona Calasso, será o real amadurecimento intelectual que já foi conquistado em mais de cinquenta anos de livro em papel? O editor não é mero atravessador, mas alguém qualificado que pesquisa, lê e peneira publicações não apenas como meio de renda. O que nos leva a um dos momentos talvez mais altos dessa reflexão no ensaio “A edição como gênero literário”, onde pensa a arte de publicar. Ele percorre momentos capitais deste ofício – de Aldo Mâncio a Kurt Wolff – para estabelecer que esta tradição de quatro séculos se define pela “capacidade de dar forma a uma pluralidade de livros como se fossem os capítulos de um livro”. Tal ofício é permeado por paixão em obsessão com a aparência de cada volume. Daí em diante, parte de Claude Lévi-Strauss e expõe como percebeu uma das atividades fundamentais dos seres humanos na

elaboração de mitos, “uma forma particular de bricolagem”. Os mitos são constituídos de elementos já prontos, inclusive de outros mitos.

Calasso estabelece o paralelo ao afirmar que a arte da edição é uma espécie de bricolagem. Todos os elementos de uma editora – títulos, capas, textos de orelha publicidade, tiragem ou diferentes edições do mesmo livro – formarão determinada “paisagem muito singular em si, pertencente a um gênero específico”. Na mesma direção, o editor Muchnik afirmou certa vez ser o catálogo de uma editora a autobiografia do editor, pois é ele quem lê cada livro publicado ou, no caso de indicação editorial, o analisa para ver conformidade em relação à expressão de sua mínima bricolagem.

Em síntese, Calasso estabelece que o catálogo de um editor é uma obra, a sua contribuição para não apenas a discussões e avanços de seu tempo e espaço, mas também projeta-se para o futuro. Esta ideia de catálogo editorial como obra encantou particularmente a Jerusa, vendo aí uma síntese preciosa para pensar o ofício do editor, um dos temas que mais a imantou em décadas de pesquisa. Neste momento, é importante apontar uma das maiores contribuições de Jerusa à memória editorial do Brasil, onde praticamente não se viu esta tradição europeia e norte-americana exercida aqui. É uma inspiração para a minha pesquisa de pós-doutorado: a coleção “Editando o Editor” levada a cabo no Curso de Editoração da ECA/USP e impressa pelo selo Com-Arte.

Nesta série, estão verticalizadas entrevistas com os editores Claudio Giordano, Jorge Zahar, Arlindo Pinto de Souza, Flavio Aderaldo, Ênio Silveira e Jacó Guinsburg, entre outros. Em síntese, veio suprir em parte o grande hiato da ausência de produção memorialística de editores no Brasil, conforme a tradição europeia e norte-americana aludida acima. Jerusa definiu a meta desta iniciativa acadêmica e editorial como:

o desafio de lidar com editores em foco, respeitando-os e procurando demarcar, por meio de algumas opções, o estilo, o perfil, a atuação. Procuramos situar a persona, as personagens e observar a sua inserção na história cultural do nosso país reunindo, sem discriminar, editores de vários tipos. Dos mais preocupados em difundir um pensamento de ponta até aqueles que trataram de editar e vender literatura de folhetos, a de cordel e os textos de manuais populares [...] (PIRES FERREIRA, 2004).

Neste ensaio exemplar, Jerusa explicita passos deste projeto e finaliza justamente da razão de ser deste trabalho: “Em discussão estão também a urdidura do eu-arquivo (conforme Fausto Colombo), a conservação e a recuperação, a luta contra o esquecimento possível, os traços de ligação entre o pessoal e os sistemas sociais da memória.” (PIRES FERREIRA, 2004).

Como dito cima, as memórias de Muchnik são também as memórias de um mundo não morto, mas vivo ainda e em tensão polêmica com a ordem editorial hegemônica que busca apagá-lo. Sobre o *Ofício do Editor*, não à toa este é o título do mais recente livro

de memórias de Muchnik. Não esquecer para perceber como foi feito e como ainda é possível fazer. Como os editores independentes do Brasil e do mundo tentam, com todas as suas limitações e em mercado cada vez mais hostil. Lembrar é resistir e manter estes vitais sistemas sociais de memória. Na finalização de meu pós-doutorado, tive a nítida impressão do quanto Jerusa me inspirou em diálogos por anos e por sua produção em “Editando o Editor”. Ela aferiu vários aspectos do ofício do editor nas entrevistas diretas aos profissionais do ramo. De certa forma, também entrevistei Muchnik e vários colegas seus nesta tradição memorialística da edição e do livro.

Pensando em Mikhail Bakhtin, percorri em meu trabalho uma arena de vozes, incluso no conceito de polifonia, quando uma voz é formada por outras de seu tempo ou anteriores, conscientes ou não, que se constituem em determinado sujeito e em determinado tempo e lugar. Uma voz não emerge na arena de vozes à toa. Como pensou Karl Marx em *Teses sobre Feuerbach* – onde extrai uma suma epistêmica de seu colega filósofo anterior – pontua: quem fala tem sempre interesse. Isto é uma realidade em todos os campos de atuação. Uma voz se projeta, voltando a Bakhtin, não apenas aos seus contemporâneos, mas também para os ouvintes do futuro. Emerge da arena de vozes para contribuir com valores e visões de mundo, no amplo debate em curso contínuo. E Muchnik tinha interesses em sua vasta produção metaeditorial.

Justamente o de contribuir para o esclarecimento do que foi, como está e assim trazer elementos para nós, de seu futuro imediato, permitindo avaliarmos o processo de desgastes da bibliodiversidade, do silenciamento à diversidade avessa à ordem unida de produtos midiáticos. Especialmente na aceleração da era do *streaming* que apenas se inicia e o livro fica cada vez mais periférico na nova indústria cultural ampliada.

Muchnik alerta sobre o valor da memória para contribuir no pensar o presente e o futuro. Ele fala não apenas para os seus pares, os editores independentes, mas a qualquer leitor interessado nestes processos que a todos afetam. E os pesquisadores em ciências da comunicação, acredito, podem alavancar suas reflexões nesta dinâmica de transmídia.

Falando em memória e sentidos, lembramos que no início da pesquisa, lá atrás quando comecei a falar de Muchnik para Jerusa Pires Ferreira. Ela logo viu e demonstrou interesse e a presentei com um exemplar de *Lo Peor no Sonlos Autores*. Não tardou em dar-me retorno: “– Faça um estudo de caso sobre esta e outras obras deste autor em pós-doutorado.” Como em todo o trabalho de pesquisa e avaliação de trajetória, os resultados são sempre provisórios. Pois chego aqui neste ponto diferente de quando comecei. E perceber que este campo de estudos com editores e memorialistas tem muito mais a contribuir. Terminei mais com a homenagem a Jerusa e com muitas dúvidas a serem

estudadas, como ela mesma certa feita sintetizou o rico trabalho da pesquisa e da docência.

Referências

GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Cultura Literaria y Políticas de Mercado*. Berlin: Gruyter, 2022.

MEDEIROS, Gutemberg. Ofício: A profissão de editor por Roberto Calasso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2020, p. H9.

MUCHNIK, Mario. *Banco de Pruebas: Memorias de Trabajo (1949-1999)*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 2000.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Por uma memória do livro, da vida e do ofício: O projeto *Editando o Editor – Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004 Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/jerusapires.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2021.

SOBRE O AUTOR:

Gutemberg Medeiros é Jornalista, mestre, doutor e pós-doutor pela Escola de Comunicações e Artes da USP e professor no Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3313-9319>

Recebido: 17/03/22

Aceito: 02/05/22

Sete Cromos para Breves: a poesia de Jerusa Pires Ferreira

Edil Silva Costa
UNEB

Resumo:

O livro *Sete Cromos para Breves* reúne poemas de Jerusa Pires Ferreira provocados por suas viagens à Amazônia paraense e fortemente inspirados na natureza da região. Procura-se analisar o livro editado em 2010, tentando captar a atmosfera amazônica e as leituras que a autora faz dessa parte do Brasil. Para tanto, foram selecionados alguns poemas, com intuito de apresentar a obra poética e uma face da pesquisadora ainda pouco conhecida do público.

Palavras-chave: Amazônia; Jerusa Pires Ferreira – poesia; crítica literária.

Caminhos que se cruzaram: sertão e floresta

Jerusa Pires Ferreira partiu no período da Páscoa. Talvez nos acalente um pouco pensar que sua ida em tempos espiralados de ressurreição inverta as emoções de perdas e desesperanças. O vazio da partida é preenchido pelo sentimento (quem sabe comum a todos que conviveram com ela) de inacabamento, sensação de espera e presença. Isso porque foram sempre muitos planos de modo que, como uma epígrafe pairando sobre nossas cabeças, os versos camonianos nos acompanhavam: “se não fora para tão longo amor tão curta a vida!” Esses versos nos remetem à lembrança dos tempos iniciais de sua carreira na Universidade Federal da Bahia como professora de Literatura Portuguesa, caminhos que a levaram às conexões da Idade Média com o sertão, coroada na parceria com o medievalista Paul Zumthor, de quem apresentou a obra ao Brasil.

Fonte que não secava, assim era Jerusa e por isso talvez tivéssemos a ilusão de que sua vida seria inesgotável. Mesmo nos momentos mais difíceis de sua frágil situação humana, muitos planos e ideias. E sempre nos incluindo, mesmo sabendo da pequenez de nossos recursos intelectuais e materiais, marca de uma generosidade que só os grandes possuem.

Em abril de 2015, durante os Seminários de Pesquisa na UNEB e UEFS¹⁷, juntamente com o Prof. Dr. Cláudio Credson Novaes, então coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS, promovemos o Encontro Internacional Sertões, Memórias e Oralidades. Jerusa Pires Ferreira, além de homenageada nos seminários, foi também a inspiração do encontro que, itinerante, fez transitar entre o agreste e o sertão pesquisadores oriundos de todas as regiões do Brasil. Como ela, movente, sempre em trânsito pelo mundo e não se deixando rotular por simples identidades.

Na ocasião, conseguimos reunir em Feira de Santana, sua terra natal, e Alagoinhas um bom número de ex-orientandos de Jerusa, continuadores de sua obra, e nossos orientandos. O evento, embora modesto, desenhou uma imagem da força de sua presença em nós, em nossas pesquisas e em nossas vidas pessoais. Contamos com participação dela virtualmente e a foto capturada na ocasião é emblemática. A imagem de Jerusa projetada no telão, superlativa, sorridente, central. E nós em sua volta, irmanados, como as contas de um rosário que se posicionou em torno dela. Foi um momento de muita alegria dialogarmos com ela e perceber o quanto sua presença era (e é) norteadora em nossas vidas.

Para honrar sua memória e agradecer por sua vida, inventamos maneiras e nos questionamos como seria possível fazer jus a tudo que ela representa para nós. Basta uma espiadela para perceber que não precisamos nos esforçar para manter viva sua memória. A cada linha que escrevemos, a cada passo que avançamos nos estudos das poéticas orais e das culturas populares no Brasil e mundo a fora, lá ela estará, nos norteando como Estrela de Belém.



Seminário na UNEB/Alagoinhas, abril de 2015. Fonte: acervo pessoal

¹⁷Universidade do Estado da Bahia e Universidade Estadual de Feira de Santana.

Por essa razão, não irei por ora me debruçar sobre sua obra como estudiosa das poéticas orais que tanto me ajudou nas minhas reflexões sobre o tema. São muitos os seus “filhos” que poderão falar disso mais e melhor do que eu que a cito e incluo em todos os meus trabalhos e nos de meus orientandos, seus “netos e bisnetos”. Não que não valha a pena ou não seja importante, mas porque isso vem sendo feito cotidianamente.

Na verdade, o que eu gostaria mesmo é de me calar e deixar sua voz manifestada. Assim me sentiria mais em comunhão com a pessoa que não se foi, mas estará sempre presente. Para isso quero trazer a poesia de Jerusa Pires Ferreira.

Deparei-me com o livro *Sete Cromos para Breves* há alguns anos e logo vi que se tratava de uma relíquia. Impresso em 2010, com tiragem de apenas cem exemplares, tamanho de bolso, elegante, em papel reciclado, a coletânea transpira cuidado amoroso em sua edição. Os sete poemas homenageiam em Breves, a cidade na Ilha do Marajó, no Pará, que guarda muitas distâncias da Bahia e do sertão.

É importante dizer que as expedições que proporcionaram o encontro com a dimensão amazônica do Brasil aconteceram no âmbito do projeto IFNOPAP (Imaginário nas Formas Narrativas Orais na Amazônia Paraense) e do Campus Flutuante, coordenados pela professora Maria do Socorro Simões, da Universidade Federal do Pará. Isso está revelado na dedicatória, quando cita a referida professora e acrescenta: “com a gratidão pela oportunidade e afeto”. Esclareço que as expedições do IFNOPAP reuniam em um evento itinerante pesquisadores de diversas áreas do conhecimento em um roteiro que quase sempre incluía festas religiosas, visitas a comunidades tradicionais e oficinas em escolas das cidades em que o barco aportava. O Campus Flutuante é uma experiência acadêmica incomum que deixa marcas em quem nela embarcou. Jerusa participou por diversas vezes dos encontros do IFNOPAP e contribuiu com o projeto de muitas maneiras, relatando em várias ocasiões suas experiências. Os poemas são uma outra forma de mostrar esse entrelaçamento da vida acadêmica com a pessoal, traduzindo em versos as impressões de seu olhar viajante.

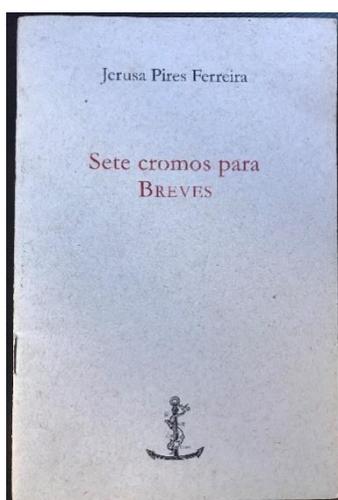
Como a autora mesmo diz na dedicatória do livro, trata-se de um “testemunho poético do amor pelo Pará”. Assim, os sete cromos são também cantos de amor à Amazônia, de modo a nos fazer conectar com os diversos brasis ali representados.

“Ao olhar o rio” fluem sete poemas de amor à Amazônia

A poesia escorre nas páginas de *Sete Cromos para Breves* e vai descortinando o olhar do leitor e o envolvendo em um ambiente amoroso. Isso porque o afeto que se apresenta no singelo livro é fruto de vivências na Amazônia paraense, carregadas de

descobertas e espanto. Nas últimas páginas, em uma breve apresentação do lugar para um leitor forasteiro, é dito: “Houve momentos em que tive presente um *Bye-Bye Brasil* eletrônico e, em outros, a nostalgia dos lugares edênicos, ao olhar o rio” (PIRES FERREIRA, 2010, 25). Essas palavras, síntese de sensações que compartilhamos, prova que a viajante foi tocada pelas imagens do Brasil profundo, dos rios, sertões e encantados. Mas não passa ao largo a cultura popular e massiva, preocupações que a envolveram desde cedo, ainda na Bahia, e que ela carregou ao longo dos anos para sua vasta obra, nos alertando para a complexidade da vida pulsante nas culturas brasileiras. Por isso, entendo a poesia de Jerusa não desconectada de sua obra acadêmica nem tampouco da vida.

Após o último poema, “Breviário”, há a datação “Breves/São Paulo, 20/09/2010”, indicando que a obra foi escrita em trânsito, que começou a ser gestada no Marajó, mas só concluída em São Paulo. Esse trânsito nos diz muito da situação em que foi formulado o livro. Com uma linguagem limpa e fluida, os poemas do livro nos remetem à atmosfera amazônica em sua leveza, sem deixar de nos impactar com as cenas marcadas por diferenças e surpresas.



Capa do livro. Fonte: acervo pessoal

No conjunto dos poemas, imagens recorrentes nos fazem mergulhar na atmosfera amazônica, tanto no ambiente como nos seres que o habitam: rio, águas, rede, bem-te-vis, pedras, canoas, fé e festas. Nos versos, conexões e esgarçamentos, típicos do deslocamento. Cenas de viagem, os cromos são poemas flutuantes nos encaminhando para as leituras da paisagem e das sensações que o ambiente desperta no observador. Lembro-me do turista-aprendiz de Mário de Andrade. A paisagem amazônica congelada pelo olho-lente de sua pequena e potente Kodak, recortada nos pequenos quadrados no álbum de fotografias hoje em parte guardadas no acervo do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros – USP). Mário de Andrade também se espantou nos seus encontros amazônicos, pantaneiros, nordestinos, barroquinos, de um Brasil pouco conhecido de si

mesmo. É esse olhar aprendiz que a poesia de Jerusa revela. A cada leitura um aperto no peito porque o olho que vê e o corpo que sente expressam a pequenez das coisas frente à magnitude da vida e do tempo. São cromos em embate com Cronos.

E assim, com a mesma cadência dos rios, as palavras fluem. O desprezo pela pontuação dá aos versos um ritmo líquido, as pausas são alcançadas pela quebra dos versos que na verdade não se rompem, mas seguem contínuos. Tampouco os poemas, em sua maior parte, são divididos em estrofes. O escorrer das palavras nos carrega junto para desembocar na amplitude, como se o fluxo do rio fosse a principal motriz. A força das águas e da grande natureza contrasta com a fragilidade humana diante do vivido. Falei da ausência de pontuação e quebra das estrofes. Tampouco há rimas ou metrificação. Os versos brancos em uma métrica livre acentua a fluidez incomum dos poemas. Mas não se engane o leitor com a aparente despreensão da linguagem. O texto é burilado para alcançar a simbiose entre palavra e coisa, natureza e cultura não são elementos díspares, se conectam intimamente e se fraturam dolorosamente, nos embates do homem com seu meio.

A imagem da rede, tão cara ao universo amazônico, merece destaque. Símbolo do estilo de vida dos nativos brasileiros, representa a instabilidade, algo suspenso no ar. A rede no barco é algo duplamente instável, flutuando no ar e na água. Como pode se fixar um sujeito dependurado em uma rede sobre as águas?

Delicadamente provocativo, o poema “Rede e Rio” nos coloca frente à instabilidade da vida:

Rede e Rio

Balançam na rede
triângulos de rostos
ângulos de pés
vê-los oscilar
fixando-se
no olho
em vai e vem
traz um ritmo
oferece um arremate

Temer que o laço
a corda se desfaçam ao peso
do corpo
e com ele escorram
a vida e o amor

para o fundo do rio
traz apenas a dor
imobilidade
final
(PIRES FERREIRA,2010, 13.)

O poema retrata o balanço da rede, com seu ritmo próprio, a um só tempo fixado e em movimento. A primeira parte do poema foca na frágil segurança do balanço; a segunda, no temor e insegurança que a situação traz. Mesmo o prazer do balanço ritmado pode ser atravessado pelo temor do rompimento, da corda, do corpo, da vida. Tudo pode ser tragado pelo fundo do rio. Este sim, soberano e constante. Porém, o sujeito poético nos instiga a viver na flutuação, pois é o medo que traz a dor e a morte. O medo das perdas, de não conseguir reter o amor e a vida que escorrem para as outras águas. O medo é o que pesa e força as cordas que sustentam a rede. Temer não deve, portanto, ser uma opção. Ou ao menos não deve ser motivo para deixar de usufruir da leveza e do prazer da vida.

Mas nem só a beleza edênica é captura pelo olhar atento do viajante. Nas expedições à Amazônia paraense os barcos de passageiros são comumente abordados por embarcações menores, a remo. Às vezes, apenas amarram uma corda e pegam carona no barco a motor e seguem até um ponto do rio próximo ao seu destino; outras, em uma espécie de romaria de pedintes, entoam um lamento doído, chamando os passageiros que atiram às canoas mantimentos ou dinheiro. Esse quadro triste reflete uma grave questão social que comove a quem visita as comunidades ribeirinhas da Amazônia e está presente no poema “Canoas”.

Canoas

Bem do fundo do rio
por baixo do grande barco
aportam pequenas criaturas
seu olhar de paciência
obstinação enigma
cresce em nós
um grande medo
de enfrentar
com calma os
que estão sobre o rio
e nem pacote atirado
em plásticos eterno-indestrutível
ou moeda prestes a afundar
poderão garantir
o futuro possível
ao som do remo
daquela menina e seu

irmãozinho de pés sujos
(PIRES FERREIRA, 2010, 21.)

A aproximação de pedintes, muitas vezes crianças, em pequenas e frágeis canoas, é uma cena comum na região. Parecem emergir “do fundo do rio/ por baixo do grande barco”, como que vindo de outro mundo, o mundo das águas e dos encantados. Os visitantes mais habituais já estão acostumados com a procissão triste. O poema retrata esse momento de aproximação. Os passageiros dos barcos atiram mantimentos e roupa envoltos em sacos para serem recolhidos pelos ribeirinhos e essa ajuda provisória acrescenta à floresta outro problema, a poluição do meio ambiente com “plásticos eterno-indestrutível”.

A cena incomoda ainda mais porque se sabe uma ação paliativa que não poderá garantir o futuro das crianças pedintes. O sujeito poético externa sua preocupação fixando o olhar na “menina e seu/ irmãozinho de pés sujos” como tantos outros que habitam as bordas da floresta e dela vivem. Brincam, navegam e sonham. Apesar de abordar um tema pesado, de injustiça social e desigualdade, o poema traz leveza quando evoca a inocência da infância refletida na criança que espera paciente. Retrata também o medo do outro, situação que exige coragem para enfrentar “com calma os/ que estão sobre o rio”.

E assim vai se tecendo um painel das impressões díspares e sensíveis de quem olha o rio, dividido entre a beleza natural majestosa e a grave situação de desordem social e de destruição do paraíso.

De linguagem refinada e elegante, os poemas são ao mesmo tempo cenas independentes e interligadas. Pela linguagem, seu trabalho incessante, a delicadeza e fragilidade prevalece de modo sutil sobre a dor da realidade. Mas o fio que conduz todos eles e que também conduziu essa leitura é a experiência da viagem pelo rio em que vários aspectos são descortinados.

Em “Breviário”, encontramos a questão religiosa. Sant’Ana, também padroeira de sua cidade natal Feira de Santana, é homenageada nesse poema numa referência à imagem da santa que recepciona os visitantes na chegada à cidade de Breves. A imagem em tamanho majestoso é talvez a primeira visão de quem chega ao porto de Breves e também seu cartão-postal.

Breviário

Santana festeja
a vinda
do grande barco
que acaba de
varar o estreito

vencer a morte
clarear a noite
em Breves de Marajó
o giro de um outro
este tão pequeno
no entorno
escreve partes do nome
da cidade santa
Jerusalém
traça um esboço
um destino
homem e mulher sob a lua
jesuítas e índios
negros caboclos e todos
Ao léu dos perigos
tantos barcos a passar
buscavam no escuro
orações-fortes
breves resumos amuletos
por isso a cidade festejada
antigo engenho dos irmãos
e o nome
que a eterniza
em seu aflito
pedido de proteção
que ela sobreviva
aos decibéis
aturdidores
e a tantas cobiças
(PIRES FERREIRA, 2010, 23-24)

A imagem bucólica de floresta e rio é maculada pela urbanização desordenada que assola a paisagem das cidades amazônicas. O barulho, a desordem, a cobiça dos homens destruindo a floresta e arrastando consigo a poluição e os males para a terra outrora sem males, desde os primeiros anos de colonização. A oração encerra o pedido de proteção para a sobrevivência, mas a percepção é de passagem. Evitando o trocadilho vil, faz referência ao breviário como amuleto que em seu nome eterniza o “aflito/ pedido de proteção” para a cidade.

O perigo que cerca a cidade e a Baía do Marajó, fúria de águas que muitas vezes leva embarcações para o fundo do rio, desperta medo e respeito, faz com que os barqueiros tomem o Estreito de Breves como rota segura de navegação. Atravessar o Estreito é também adentrar-se na floresta, pois é um trecho da viagem em que se pode ver as margens enquanto em outros trechos, na Baía por exemplo, mais parece que estamos em pleno mar. Navegar pelo Estreito de Breves é aprofundar-se na floresta, ver mais de perto as casas e os ribeirinhos, quase tocar as folhas das palmeiras de açai. Ao “varar o

estreito”, atravessando os perigos da Baía, o “grande barco” acaba de “vencer a morte” e chega ao porto seguro, à cidade protegida e abençoada por Sant’Ana que atendeu os pedidos dos viajantes. Assim, chega-se em festa à cidade encravada na mata.

Um aspecto que o visitante da Amazônia percebe é a desordem na formação das cidades que parecem invadir a floresta e serem invadidas por elas. Rios que são ruas e ruas que são rios; casas flutuantes e barcos que são habitações; canoas ancoradas em todos os cantos dividem com as motos e bicicletas o espaço dos meios de transporte. Não temos esquinas, temos curvas de rios e tudo isso conduz a formação do espaço urbano em seu (des)ordenamento.

A religiosidade marcadamente católica e popular, ainda que hoje fortemente atingida pelo protestantismo pentecostal, nos oferece um sem número de festas em cores e brilhos, procissões fluviais, romarias terrestres. Tudo isso faz parte dessa cidade santa, como tantas outras de norte a sul do país, homônimas de cidades portuguesas, mas delas distintas em quase tudo. Breves do Marajó é única porque somente nela há a mistura de “jesuítas e índios/negros caboclos e todos”. Mistura essa que faz do Brasil um lugar com tanto a se descobrir. E quanto mais o olhar do viajante descortina e descobre, mais aflitiva é a sensação de um país de identidades fluidas, por vezes confusas também, que se resolvem nas diferentes frentes, nem sempre possíveis de racionalizar. Os “decibéis aturdidores” são a medida da impossibilidade de compreender a pluralidade de sons que são fortes ruídos, não organizados em linguagem, mas traduzidos em arte, imagem e poesia.

Para finalizar a concisa leitura desse livro, que embora se queira breve, é denso, escolhi o poema que o inicia:

Curva do Rio

Aqui de tão longe
parece sumir
na curva do rio
e não mais
aparecer
e de tão perto
você raio de sol
divide a folha da palmeira
em claro e escuro
num leque
de alegria

(PIRES FERREIRA, 2010, 11)

Um dos dois únicos poemas do livro que é dividido em estrofes, “Curva do Rio” propõe uma quebra da cena em dualidades, mas sem esquina, em curva: o longe e o perto; o sumir e o aparecer; o claro e o escuro. A divisão, operada pelo raio de sol na folha,

resulta na abertura em leque, conotando multiplicação, explosão de sentidos. A abertura do livro é uma festa alegre em luz e cores.

A ordem dos poemas pode não alterar o efeito que o livro causa no leitor porque eles formam um conjunto coeso e equilibrado. No entanto, o primeiro texto pode dar a tônica da leitura e encaminhar o leitor em uma direção ou outra, seguindo sempre o fluxo da navegação. A imagem da alegria que fecha esse poema inicial nos anima a uma leitura instigante. Instiga a virar a curva do rio sem saber o que se vai encontrar adiante.

A um viajante pouco atento possa ser que a paisagem amazônica seja repetitiva, rio e floresta, floresta e rio, entremeada de cidades e vilas avistadas ao longe ou casinha e barcos flutuando. No entanto, é nos detalhes que o visitante se encanta e o olhar do turista aprendiz nos prende. É no raio de sol sobre a folha da palmeira, mas não de qualquer uma, aquela cuja mão humana não plantou e que generosamente dá seus frutos ao ribeirão. Aquela cujo brilho castiga o olhar e deixa entrever apenas a silhueta. O rio é cheio de curvas e a cada uma delas há a possibilidade de um repente, um momento de beleza que emudece o expectador. Essa imagem de algo que surge na curva do rio, do perto-longe, céu e rio, raio de sol dividindo a folha da palmeira num leque de alegria me parece uma síntese perfeita para o encontro e a despedida.

Que imagem mais bela e precisa da pessoa a quem homenageamos. A própria movência da vida incorporada nela. Uma vida intensa, que teve momentos de alegria e de dor que ela enfrentou com altivez de rainha. Sabemos que teve momentos de fragilidade. O humano é pleno também no que é frágil.

Por isso, a imagem que guardamos de Jerusa Pires Ferreira, e que reaparece constantemente, é de alegria e vitalidade. O que fica na memória é a coragem e a força de quem podia envergar, mas não quebrar, como uma linda palmeira de açai.

Referências

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Sete cromos para Breves**. São Paulo: Giordanus / Ateliê, 2010

SOBRE O AUTOR:

Edil Silva Costa

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-São Paulo), Professora Titular Plena do Departamento de Linguística, Literatura e Artes e Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da UNEB, Campus de Alagoinhas; integra o Grupo de Pesquisa Núcleo de Tradições Oraís e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA) e do

Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5327-3502>

Recebido: 27/03/2022

Aceito: 27/06/2022

O samba e a oralidade na canção brasileira

*Feliciano José Bezerra Filho
(UESPI)*

Resumo:

O artigo investiga processos evolutivos da canção brasileira, partindo de sua gênese oral e contemplando o samba como gênero musical marcador de identidade brasileira. Aponta também para o desdobramento estilístico alcançado pela bossa nova, em projeção estrutural enquanto índice de modernidade cultural no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: canção brasileira; oralidade; samba; bossa nova.

Introdução

Canção popular é algo próprio em sua junção do código oral com o musical; é uma terceira e única coisa. Ou seja, não se vale somente do conceito substancial da arte e ciência de combinar sons, e nem apenas da manifestação da oralidade. Trata-se do resultado da complementaridade entre esses dois campos, sendo exatamente o que vai fazer a canção estabilizar o seu sentido. É o que a caracteriza dentro do sistema geral da música, um subsistema estético com leis próprias, que ajusta ambiências poéticas verbais a elementos sonoros.

A canção é um elemento gerado a partir de entoações particulares da fala, uma forma de dizer, um modo formatado de discurso, seja ele sentimental, social, confessional, estético ou político. E sua autonomia está justamente na emissão, no gesto específico de cantar, que traz, numa perspectiva histórica, a relação direta da poesia com a melodia, com o fraseamento rítmico que caracteriza o discurso poético.

Lembremos que o sujeito realizador, o operador construtivo desta possibilidade, quem mobiliza as ferramentas textuais e melódicas é o cancionista¹⁸. É ele quem consegue alcançar a expressão, juntar a palavra e o som em busca de sentido.

No Brasil, este acontecimento estético se realiza profusamente, temos a canção como alto índice de alcance qualificativo dentre as séries culturais vigentes e difundidas

¹⁸ Uso aqui este conceito lançado por Luiz Tatit.

entre nós. E dentre os caminhos evolutivos desta o samba aparece enquanto gênero musical, marcador de identificação ao que podemos chamar de cultura brasileira.

A Voz moderna do samba

A compleição da melodia aliada ao poema aparece desde as primeiras ordens literárias deflagradas no Brasil. Caldas Barbosa, por exemplo, mesmo sendo um árcade, produziu poesia cantada que prenunciou a futura canção brasileira, no que esta tem de lirismo e pungência. Suas modinhas e lundus já contêm a emblemática caracterização da canção popular. A razão da existência da canção é justamente o caráter indissociável entre letra e melodia. Então não há como pensar numa separação; o cancionista elabora sua peça já dentro destes dois campos. Nesse sentido, Caldas Barbosa é um compositor de canções, e um dos primeiros a lançar este que talvez tenha sido o primeiro gênero de canção popular no Brasil: a modinha.

O nacionalismo brasileiro, reconfigurado pelos modernistas de 1922, veio capitaneado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, que pensaram a música do país dentro de uma tradição erudito-popular, em que todos os gêneros populares e principalmente folclóricos rurais deveriam ser incorporados num projeto de estabilização da cultura nacional. Este era o pensamento idealizado por eles nos anos de 1920 e 1930. Mas antes dessa tentativa de sistematização da sonoridade brasileira, a música popular corria por todos os ambientes urbanos, principalmente do Rio de Janeiro, consagrando gêneros e firmando-se por entre sincretismos e despojamentos estéticos, sem maiores investimentos retóricos, buscando delimitações do que seria o “nacional”.

O escritor e poeta modernista Mário de Andrade, talvez tenha sido um dos primeiros operadores culturais a tentar sistematizar o fenômeno da canção popular no Brasil. Seus esforços geraram um pensamento e uma idealização para este seguimento cultural, sua pesquisa suscitou realmente uma concepção estética e identitária para a canção popular, ainda que marcada por centralismos e hegemonias na diferenciação entre erudito e popular, as contribuições foram marcantes e, de certa forma, ainda operacionais.

A música popular é um fenômeno aglutinador por excelência, excetuando-se o momento reservado da criação e dos instantes de audição individualizada, a recepção e a prática são sempre multiplicadoras de adesão, resultando em encontros, rodas, danças, shows e espetáculos. No período que compreende as primeiras décadas do século XX existiram no Rio de Janeiro as famosas casas das “tias”; eram ambientes de festejos e rodas de lundu, samba, choro, que provocavam concentração e troca de experiências entre músicos populares e a possibilidade de circulação e reconhecimento que, pela ordem

das dimensões urbanas e populacionais da época, significavam muito. Essas casas eram organizadas por negras senhoras baianas que se estabeleciam no Rio de Janeiro em busca de realização financeira, vendendo quitutes, guloseimas e concentrando as festividades da cultura do candomblé e festas de terreiros nos casarões de muitos cômodos que alugavam. A mais famosa delas foi a casa da Tia Ciata, que hoje já está plenamente configurada no imaginário cultural brasileiro como o espaço onde o samba urbano nasceu, onde todos os músicos importantes da época circularam, como Donga e Pinxiguinha, onde as rodas de choros varavam a noite e os batuques eram a melhor programação cultural da vertente popular. Tia Ciata tornou-se simbologia da nascente moderna música urbana popular brasileira, inclusive dos primeiros entrudos, da gênese do carnaval moderno, que, se pensarmos na experiência comunitária, nos batuques e na efervescência musical protagonizada por estas casas, pode ter saído daí os primeiros cordões, blocos e ranchos carnavalescos.

Esse ambiente era reflexo e, ao mesmo tempo, contraposição aos primeiros passos da industrialização do país. O ambiente de prospecção tecnológica animou as práticas sociais e culturais. Tempos e espaços foram redimensionados, bondes e automóveis circulavam por um novo traçado urbano, a imprensa lançava jornais e revistas cada vez mais arrojados, e para a canção popular surge o rádio como importante aliado. Depois dele, a canção popular projeta-se como uma das grandes típicas da cultura brasileira. No começo, tendo o Rio de Janeiro como epicentro, o rádio ganha territorialmente o país de norte a sul, e com ele toda a indústria de entretenimento monta-se e incrementa-se, tornando possível ouvir dicções diferentes através das ondas sonoras. Aliando-se à já iniciada indústria fonográfica e suas revistas musicais, o rádio também leva aos lares a canção popular e seus ídolos. O crescimento e a valorização do compositor e do cantor popular mostraram o quanto estes artistas foram importantes. A direta aceitação massiva destacou o papel que a canção popular sempre desempenhou na caracterização da “tipologia cultural brasileira”.

O samba já havia despontado como gênero de música urbana mais bem sucedido no cenário popular, e o rádio só veio consolidar essa liderança e reforçar o ambiente propício para defini-lo como símbolo nacional. O que antes era tido como caso de polícia passa a ter a legitimidade de um produto representativo da cultura nacional. E aí se consuma de vez a importância das células negróides no tecido cultural brasileiro. Antônio Risério concorda:

e que ninguém menospreze o desempenho dos artistas nesta sequência transformadora. Formas e práticas culturais populares se tornaram ostensivamente visíveis e inteligíveis. Sim: a legibilidade das transformações culturais não é algo dado ou que deva ser aceito como fato consumado. A vida dos signos é dinâmica. É preciso organizar socialmente sua leitura. E a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil (RISÉRIO, 1993, p. 23).

Ao pensar sobre os aspectos da música popular brasileira, Antônio Risério, em seu *Caymmi: uma Utopia de Lugar* discorre sobre como “nossos compositores souberam ler a confusa e rica vida sociocultural brasileira”. Segundo o autor, com o fim da escravidão “os pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras”, e, nesse momento, as cidades ganham em urbanização, principalmente por causa da expansão do café, que aprimorou o sistema de transporte, a navegação a vapor, a rede ferroviária e todos os equipamentos urbanos, permitindo confortos e diminuindo distâncias. E para que toda a mestiçagem musical euro-africana pudesse se estabelecer foi preciso que a canção se articulasse com o fonógrafo e com o rádio, para que daí as camadas mais pobres finalmente desenvolvessem seus padrões de cultura e sociabilidade (RISÉRIO, 1993, p. 25).

O ambiente no qual surgiu o rádio e consolidou a canção ampliou o debate em torno do processo de construção do nacional, de promoção da identificação do que seria o “brasileiro”. A ideia etnológica da mestiçagem, lançada por Gilberto Freire, tomou corpo e fez reverter uma forte corrente que via na mestiçagem uma degeneração cultural e causa de muitos males nacionais. Agora se punha a mestiçagem como um valor positivo, não sendo mais possível pensar romanticamente em uma raiz pura para a cultura brasileira; a condição mestiça do Brasil passou a ser a marca nacional. Isso ocorreu a ponto de a República pós-revolução de 1930 tornar quase oficial uma política de miscigenação, e curiosamente eleger o samba como o símbolo mestiço, como símbolo nacional (VIANA, 1995, p. 73).

E o samba manteve-se autônomo em relação aos projetos políticos de nacionalismo, sendo ele próprio naturalmente desenvolvido como música popular nacional, sem precisar de reparos e asseverações de instâncias políticas ou intelectuais. Embora o domínio do mercado pelo samba viesse a coincidir com a política econômica nacionalista de Getúlio Vargas, sua legitimidade foi assegurada nas ruas, nos meios de difusão e por conta de seus mentores sambistas, expoentes dessa forma de música popular que se originou dos “batusques de negros” vindos de Angola e que, no final do século XIX, sofreu um processo de urbanização gradual, já aparecendo com marcação binária e ritmo sincopado (SADIE, 1994, p. 817).

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, o samba ganha feição em vias de padronização. Entre a tradicional modinha, que eram poemas cantados, e os batuques, o samba traz a fala cotidiana como possibilidade estética. A entoação dessa fala é aproveitada para a melodia, e a letra deixa de lado as elaborações literalizadas das modinhas e serestas e as letras maliciosas dos lundus.

O samba investe no “princípio entoativo” da canção, que é a capacidade “de dizer” que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no “gesto cancionista”, na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

A nova letra, que só se consolidou nos anos 1920 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004, p. 71).

Essa “flutuação entoativa” é que vai definir o perfil da canção nos anos de 1930, com seu lado mais fecundo realizado pelo samba e suas formas particulares surgidas, como o samba de breque, o samba de partido alto, o samba-canção, o samba-choro. Pois antes a canção tinha como pontos limites os gêneros mais acelerados, como as batucadas e marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior. Quando se queria descrever o amor o samba chegava ao samba-canção, e quanto havia necessidade de algo mais acelerado tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante (TATIT, 2004, p. 154).

Foi por esse caminho que o samba se firmou como a canção por excelência nos anos de 1930 e 1940, embora convivendo com outros gêneros musicais do período, principalmente vindos de fora. Tangos, boleros e rumbas circulavam nessa época, o *boogie-woogie*, o *swing* e o *fox* norte-americanos estavam nos salões de festas, e através do cinema canções e outras paisagens sonoras aportavam no Brasil. O samba tornou-se um gênero tão penetrante que ao instituir-se como o ritmo nacional provocou o deslocamento de outros gêneros para uma caracterização de tipo “regional”, como a moda de viola, o frevo, o baião, o forró, que nunca conseguiram alcançar um caráter nacional definitivo.

E apesar de toda essa ebulição do samba ter se dado especificamente no Rio de Janeiro, a identidade de povo “sambista” serviu para o país inteiro. Os fatores que geraram essa condição evidentemente passaram pelo fato de o Rio de Janeiro ter sido a capital

federal no período. Além disso, também temos que todos os efeitos do fenômeno de modernização apareceram primeiramente naquela cidade, assim como os processos de estabelecimento de uma cultura popular urbana, e, mais ainda, a instalação das novas tecnologias de gravação, os estúdios, as novas emissoras de rádio. Enfim, todos estes equipamentos culturais se concentravam no Rio de Janeiro. Dessa forma, foi inevitável que o desenvolvimento do samba chegasse onde chegou.

Os focos de interesse dos capitais, de ideais políticos e culturais estavam todos ali, e a tarefa de construção de uma identidade nacional estava sendo discutida intensamente àquele momento; por isso o interesse de Getúlio Vargas no fenômeno popular. A tentativa de buscar um símbolo nacional que pudesse representar o Brasil sempre foi comum nesses casos, e normalmente os produtores de símbolos elegem um seguimento cultural de grupos populares, originalmente dominados, talvez para disfarçar melhor esta dominação. Dominados ou não, a movimentação dos sambistas era intensa nesse período da nascente cultura de massa brasileira.

As migrações de artistas do país inteiro em direção ao Rio de Janeiro foram se intensificando. Todos queriam uma chance de se apresentar em programas de rádio, tinham esperança de algum grande cantor gravar suas canções e, quem sabe, ser um ídolo popular. O carnaval era o maior momento de testar essa capacidade. As disputas de sambas para o desfile anual mobilizavam criadores e produtores. Quem emplacasse um sucesso no carnaval estava com seu nome garantido. O desafio era continuar conhecido e emplacar também alguma canção de “meio do ano”, quando não tinha a força de mobilização do carnaval; só assim assegurava-se o nível de profissionalização. Uma canção gravada fora do período carnavalesco tinha outro padrão de exigência, não era a batida e nem as temáticas, cada vez mais específicas, do carnaval e teria que durar o ano inteiro. Essa foi uma das formas que incrementou a sofisticação da canção popular; o apuro dos compositores crescia na medida em que crescia sua popularidade.

No samba, há um aspecto de espontaneidade que perpassa sua feitura, afinal ele veio trazer essa possibilidade de a fala cotidiana ser a expressão necessária para esse tipo de estetização. Os compositores populares se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de grande parte da população. Suas histórias, seus relatos, suas intrigas amorosas, suas vivências, a “voz do morro” era o que as massas populares que se formavam nas cidades queriam ouvir.

Então, ao veicularem sua música, esses cancionistas inscreveram sua voz poética em seu texto de cultura, revelando-a como elemento de sua memória. E aqui recorremos

a Paul Zumthor¹⁹. Em seu estudo *A Letra e a Voz* (1987), o medievalista suíço apresenta profunda reflexão em torno da oralidade, destacando a voz e seus desdobramentos como o grande fator constitutivo de todas as obras poéticas. No capítulo “Memória e Comunidade”, em que sugere a voz poética como responsável pela estabilização de qualquer grupo social, encontramos a afirmação de que:

na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” [...] O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo (ZUMTHOR, 1987, p. 142).

É nesse sentido que a voz dos sambistas mobilizava discursos que estavam na memória coletiva daquelas comunidades populares e que se assentavam como seus intérpretes.

Contudo, não só as camadas populares disseminavam e absorviam tal informação musical, como também havia interesse por parte das elites culturais. A classe média urbana via o samba como algo que legitimava o povo brasileiro. Desde então, intelectuais, médicos, advogados, profissionais liberais, professores partiram para uma adesão profusa, gerando de seu meio grandes compositores, como Ary Barroso e Noel Rosa, para se juntarem aos de “essência” popular, como Sinhô, Lamartine Babo, Atilaf Alves, João de Barro, Ismael Silva, Donga, Herivelto Martins, Assis Valente, Heitor dos Prazeres e lançarem seus sambas nas vozes de outras estrelas como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda.

O que esses compositores e cantores de samba fizeram foi alcançar, em alto grau de realização, a “musicalização da oralidade”. A fala cotidiana foi acompanhada pela evolução dos ritmos e chegou-se a esta solução do samba como tipo de canção mais propensa às formas de dizer. Ao longo dessa evolução de ritmos, os compositores foram encontrando formas mais complexas de tradução daquilo que já se expressava nas conversas mais simples e coloquiais (TATIT, 2004, p. 173). Daí a prevalência do samba em relação a outros ritmos que também circulavam no período, pois os requisitos para se fazer um bom samba desvinculavam-se de pompas artísticas encontradas em outros gêneros, e o samba ficou sendo um dos melhores formatos para a manifestação de anseios estéticos naquele período. Luiz Tatit, numa passagem tocante, expressa essa dimensão alcançada pelo samba:

¹⁹ Um dos autores importantes para o incremento de minhas pesquisas em torno da canção, e que me fiz conhecer por meio das mãos e aulas da professora Jerusa Pires Ferreira, uma das maiores difusoras no Brasil das ideias de Paul Zumthor, inclusive sendo responsável pelas traduções das principais obras do suíço para o português.

nunca o Brasil chegara a uma expressão estética tão representativa de sua tradição e, ao mesmo tempo, tão moderna no sentido de adequação às novas tecnologias e de atendimento às demandas populares. E o samba ainda era capaz de veicular, com a máxima eficácia e em poucos minutos, todos os principais conteúdos humanos, da carência material e afetiva à plenitude eufórica, por meio da simples dilatação ou contração das durações vocálicas. Plasmar a canção em samba representava, portanto, uma solução aparentemente inesgotável para a produção nacional (TATIT, 2004, p. 154).

Mas a dinâmica cultural mostra sempre que as soluções não são inesgotáveis, e este tipo de samba também experimentou processos de esgotamento. A plenitude alcançada não foi suficiente para sua permanência diante dos novos mecanismos da indústria da cultura e do entretenimento, pelo menos enquanto circulação, pois permanece como produto alçado à categoria dos “clássicos” da canção popular brasileira. Neste sentido, e com aquelas características, tornam-se permanentes.

A voz da Bossa Nova

Com a influência cada vez maior dos Estados Unidos da América no Brasil, logo após a Segunda Guerra Mundial, a penetração dos produtos culturais norte-americanos foi mais intensa, dentro do amplo projeto político de expansão dominante ao restante da América implementado por aquele país. O cinema de Hollywood, o *jazz*; e *obebop*, por exemplo, marcaram presença junto à classe média cada vez mais ascendente e apta a consumir produtos diferenciados e mais “sofisticados”. Mesmo que ainda permanecesse sendo, de alguma forma, consumido e mantivesse seu espaço junto às camadas populares, o cultivo aos sambas das décadas anteriores arrefecia diante dessa classe média ávida por novidades. Até porque o fenômeno de consumo de massa cresceu tanto que permitiu a divisão maior de público. Então a classe média quis uma diferenciação e passou a interessar-se pelos gêneros americanos de música popular (TATIT, 2004, p. 48). Na verdade, o samba-canção, tão bem posto nas décadas de 1930 e 1940, vinha arrastando-se por um visível processo de decadência, de gosto por uma passionalidade sem cura, tendendo mais para o bolero e formas arrastadas de dizer, cheias de maneirismos vocálicos. As gravadoras já se mostravam desinteressadas, mantendo com mais regularidade somente os discos anuais de carnaval com as marchinhas e os sambas de enredo das Escolas de Samba.

O foco de consumo musical e de comportamento voltava-se para o modelo vivido pelos norte-americanos. Visto através do cinema começou a produzir vontades de igualar-se no público brasileiro. Todos queriam consumir aqueles produtos apresentados na tela. As canções norte-americanas já tocavam em rádios brasileiras. E uma nova geração de músicos e cantores, tanto de formação popular quanto erudita, também se mostrava interessada naquela música veiculada, a ponto de criarem espécies de fã-clubes de artistas

norte-americanos, como o *Sinatra-Farney Fan club*, ou adotarem seus nomes artísticos a partir dos nomes dos ídolos ou anglicismos, como o compositor Dick Farney, cujo nome de batismo é Farnésio Dutra e Silva, e Jonny Alf, que é certificado como Alfredo José da Silva, tamanha era a vontade de aproximação com as formas daquela música.

A confluência de interesses por esse espírito de modernização também se verificou no plano político com a instalação do governo Juscelino Kubitschek, que veio com um modelo ousado de modernização do país, cuja meta era fazê-lo avançar cinquenta anos em cinco. O país contaminou-se, principalmente a classe média, que em tudo que pensava ou fazia tinha como meta a superação de qualquer tipo de atraso, principalmente em relação aos EUA, a nação que mais crescia e se modernizava no pós-guerra.

Os novos compositores que surgiram nesse período perceberam que o samba-canção entrava em declínio por causa da ênfase nas narrativas lacrimosas. Os jovens artistas buscavam numa nova linguagem, algo mais condizente com o momento de expansão moderna que ansiavam para o Brasil. Afinal, estavam influenciados pelo ambiente tecnológico e exuberante dos EUA, eles, que eram de classe média, mais intelectualizados e com bom padrão de consumo. A aproximação com o *cool jazz* foi reveladora para esse sentimento; encontraram ali uma forma que poderia desbastar os excessos a que tinha chegado o samba-canção. Partiram para seu uso, trazendo para o ambiente do samba o refinamento harmônico com acordes alterados e a sobriedade interpretativa. As letras passaram a ser mais leves e positivas, sem os arroubos de melancolia empregados pelos antigos compositores. Dick Farney, Jonny Alf, e Tom Jobim, por exemplo, eram novos compositores que vinham trabalhando com essas concepções desde 1955, provocando curiosidade no meio musical e gerando alguns conflitos.

A culminação dessa prática musical se deu em 1959, com o lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, compositor e cantor que já fazia parte da jovem turma de artistas reunidos em torno de uma nova tomada de posição em relação à música popular brasileira. A bossa nova estava lançada, como movimento que passou a mobilizar novos sentidos e novas técnicas para a canção, deslocando o grau de inflexão da forma de cantar e de compor. As temáticas passaram a ter um eixo de interesse em torno de emoções mais deleitáveis, com leveza de abordagens dos sentimentos, em linguagem simples, coloquial e direta.

João Gilberto é o intérprete mais bem realizado de todo o movimento; sua sutileza, discrição e rigor trariam novas marcas para a canção. Todo o requinte da bossa nova está no jeito de cantar e tocar de João. O recolhimento e a depuração foram elementos básicos

da nova estética musical que ele utilizou com profundidade. Foi o responsável pelo afastamento dos exageros na potência das vozes dos antigos intérpretes, diminuiu o efeito pesado da batucada de samba, optando sempre por arranjos econômicos para sua música mínima – e aqui aparece a figura do compositor Tom Jobim, responsável pelos arranjos do disco *Chega de Saudade* –, um canto-falado que valoriza a pausa, o silêncio, em favor unicamente da decantação da canção, de extrair todo e qualquer excesso, seja de construção ou de interpretação.

A bossa nova constitui-se numa música que, ao mesmo tempo, é sofisticada e enxuta, com harmonias apuradas e melodias funcionais. É como se a canção se recolhesse para o quarto, para um ambiente de intimidade, onde a luz é branda, o espaço é silencioso, e as palavras e sensações são emitidas quase em sussurro, e todos os toques são sutis.

Ao se ouvir a simplicidade de uma composição como *Bim Bom* (João Gilberto) tem-se a impressão de que tudo que se define como canção está dito ali: o texto que fala da própria canção e que diz que “é só isso”, que “não tem mais nada não”. A melodia também acompanha esse dito e só entoa o suficiente, a interpretação chega mostrando que tudo se resume naquilo, naquela pequena célula de expressão, que não necessita de outro tipo de adereço ou qualquer investimento externo, que se basta por si só. Ao cantá-la, João Gilberto quer que a canção chegue ao ouvinte livre de qualquer interferência. É uma tentativa de atingir diretamente a sensibilidade sem apelar para nenhum recurso que não a própria canção. Daí o precioso depuramento, a escassez de brilhos que possam ofuscar a única intenção de comunicação direta.

A canção *Bim Bom* é exemplo de um tipo de recurso frequente na bossa nova: a metalinguagem, vista aqui na acepção dada por Roman Jakobson, da linguagem que fala da linguagem ela mesma, de quando o discurso focaliza seu próprio código (JAKOBSON, 1999, 127). Canções que falam de canções e do ato de cantar são encontradas no momento da bossa nova “intensa”, assim como no da bossa nova “extensa”²⁰. As canções “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, (Tom Jobim e Newton Mendonça) utilizam-se desse recurso.

Em “Desafinado”, o narrador conduz seu diálogo com a pretendente em torno do aspecto musical da desafinação. Reconhece a interlocutora como representante do conhecimento padrão do que seria a afinação, o ouvido absoluto que só poucos possuem – “só privilegiados têm ouvido igual ao seu” – que põe em julgamento a forma do seu cantar. Mas mesmo reconhecendo tal incapacidade, argumenta sobre o que traz como

²⁰As expressões “intensa” e “extensa”, aqui adotadas, são empregadas por Luiz Tatit e servem para delimitar a investigação dos fenômenos em seus momentos de eclosão e em seus desdobramentos.

novo conceito, nova ideia para a música, para a canção, e que a noção de afinação foi deslocada, porque agora se trata de bossa nova, lançando sutilmente, nesse momento, a nomenclatura do movimento, de forma serena, sem estardalhaço, como foi toda a aparição da bossa nova. Dizendo ter comportamento antimusical e “que isso é muito natural”, o narrador assume o confronto entre o padrão anterior de canção e o novo formato lançado, já com uma das bases indicadas do naturalismo bossanovista.

Em “Samba de uma nota só”, tem-se uma realização explicitamente metalinguística – o texto comenta a canção e a canção se auto comenta – num inteligente cruzamento de códigos, no qual o código musical se refere a si mesmo e o código verbal dispõe a situação vivida pelo código musical. A melodia da canção é montada exatamente de acordo com o que é dito. Nos versos “eis aqui este sambinha feito de uma nota só/ outras notas vão entrar/ mas a base é uma só”, há apenas uma nota sendo percutida. E quando o verso seguinte aparece e diz, que “esta outra é consequência do que acabo de dizer”, cumpre exatamente o anunciado e a melodia entra em outra nota. Na segunda estrofe, a melodia percorre uma escala de notas e o texto verbal encarrega-se de mostrar, dizendo “já me utilizei de toda a escala”. A terceira estrofe repete a linha melódica da primeira e o texto comenta a volta para aquela mesma nota, concluindo que não adianta ter todas as notas, pois sempre se fica numa nota só. O paralelo que o narrador faz entre sua confissão amorosa e a estrutura da melodia é também muito interessante. Ele declara que gosta tanto dela (da mulher amada) que pode passar por várias outras, mas sempre retornará para ela, e a melodia também pode passar por várias notas, mas sempre retornará àquela que está na base do samba, e declara que não adianta tentar conquistar outras, pois quem age assim pode ficar sem nenhuma... nota ou amada. A relação com a musa, nesta canção, recebe dupla conotação: a musa como objeto amoroso e a musa como sendo a própria canção. Os dois casos se assemelham enquanto desejos a serem conquistados; um o da fidelidade amorosa, o outro o da busca de como seria o novo tipo de samba, por mais que se busque soluções em outros campos. Não é por menos que esta canção é tida como um dos manifestos do movimento, pois todo o discurso apresentado nada mais é do que uma proposição levada a cabo pela bossa nova, da economia e da informalidade de dizer.

Com todo esse seu novo modo de dizer, a bossa nova enfrentou o impacto de como ser alçada à categoria de música de consumo. O desafio estava em procurar o fio de equilíbrio entre os valores estéticos adquiridos num plano considerado de sofisticação e a necessidade de difusão nos meios de massa. Por surgir de um ambiente de classe média, num meio favorável ao consumo diferenciado e mais elaborado, a bossa nova contou com

uma arazoada legitimação para enfrentar o consumo, e ainda por cima o momento vivido pelo Brasil também foi favorável para que o novo estilo fosse bem aceito e até mesmo utilizado como valor positivo em outros campos, como o jeito bossa nova de ser. Juscelino Kubitschek recebeu o apelido de “presidente bossa nova”²¹; qualquer atitude ou produto da época que quisesse trazer um sentido de moderno e atual recebia o epíteto de bossa nova.

O circuito da música popular também começava a ser intenso no meio universitário. Uma camada considerável de jovens já se dispunha a consumir os produtos com alguma informação a mais que pudesse elevar o padrão cultural, e a bossa nova passou a ser um deles.

Mas a aceitação não foi tão simples quanto parece. Desde seu surgimento, a bossa nova enfrentou as mais variadas formas de contestação, desde os músicos e compositores expoentes das décadas anteriores, chamados então de “velha guarda”, aos agentes e produtores culturais da linha nacionalista, que viam na bossa nova um produto de imitação do *jazz* norte-americano e que negava a tradição do samba de raiz, que, segundo eles, deveria ser sempre lembrado como valor da cultura brasileira. Os músicos da velha guarda questionavam aquele tipo de música, duvidavam se João Gilberto era realmente um cantor, parecia desafinado, cantava muito baixo, não acentuava o tempo forte do samba. Os mais ligados à concepção politizada de cultura, que neste momento já se manifestava com alguma frequência, consideravam a bossa nova música alienada, que não discutia os problemas brasileiros e que só demandava aspirações líricas da classe média abastada de Copacabana e Ipanema do Rio de Janeiro. Para alguns setores de toda essa demanda de ouvintes incomodados, foi preciso que a bossa nova fosse buscar um crédito fora do país, para assim ser aceita. Então, só depois do festival de bossa nova, em 1962, no Carnegie Hall, de Nova Iorque, EUA, é que houve maior aprovação, pois agora tinha-se no Brasil um produto cultural de sucesso internacional e isso valorizou a bossa nova para muitos consumidores.

O ponto crítico da discussão estava no fato de que a bossa nova mediu-se como gênero de canção na categoria de obra de produtores, ou seja, no campo estrito da produção em que as obras têm caráter mais individualizado e inaugural de elaboração e invenção, em que o nível de informação nova é muito grande e a taxa de redundância, de

²¹ Uma importante observação sobre o sentido de bossa nova é feita por Marcos Napolitano: “não tomei a bossa nova como ‘reflexo’ do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpretação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação perante a cultura ocidental” (NAPOLITANO, 2001).

previsibilidade é menor. O estranhamento causado veio do fato de a bossa nova ter fugido do padrão de canção existente na época. Para essa nova informação requintada e diferente tornar-se apta ao consumo teve que enfrentar esses embates.

Contudo, a bossa nova tornou-se produto de consumo plenamente inscrito no repertório cultural brasileiro. Suas inovações em novo formato de canção foram incorporadas como alto padrão de qualidade. E em sua extensão a bossa nova permanece presente em quase todos os momentos que se seguiram à sua eclosão, tornando-se um dos paradigmas para a composição de canção popular no Brasil.

Como extensão do samba ou como seu subgênero, a bossa nova revela-se como variante poética de construção dos valores de linguagem do samba, abrindo espaço e ampliando a ideia de que o samba é mesmo um forte marco identitário da cultura brasileira.

Referências

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento e Indústria Cultural (1959-1969)*. São Paulo: Anablume, 2001.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*. São Paulo: livraria duas cidades, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOBRE O AUTOR:

Feliciano Bezerra

Graduado em Letras (UFPI), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), é professor adjunto de Literatura, na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Publicou o

livro *A Escritura de Torquato Neto* (2004), dentre outros ensaios e artigos científicos. É também músico e compositor.

ORCID: 0000-0001-5666-9721

Recebido: 21/04/2022

Aceito: 28/06/2022

Jerusa Pires Ferreira: De iluminações e poéticas da luz

Maria Inês Amarante

Resumo

Busquei neste artigo trazer reflexões sobre o ensaio autoral de Jerusa Pires Ferreira *Os trabalhos da luz*, publicado sob forma de livreto pela Fundação Memorial da América Latina, em 2006. Tal texto revela a extensão dos conhecimentos de sua autora sobre as artes e que tão bem ilustram as observações que faz. Após uma leitura minuciosa, à qual agrego outras produções em que trata de memória, cultura e artes, particularmente a pintura, procurei mostrar as múltiplas dimensões do tema “luz” trazidas por ela e que se projetam no campo artístico e histórico da cultura, tanto da América Latina como da Europa. Os saberes semiológicos de Jerusa descortinam vanguardas plenas de “iluminações” num percurso erudito e denso pelo universo pictórico e das diferentes linguagens que evocam a temática, como a literatura e o cinema, conectando sentidos que se apoiam nos modos de ressignificar os fundamentos dessa luz que sua memória prodigiosa retém.

Palavras-chave: Jerusa Pires Ferreira; Poética da Luz; Artes; Cultura

O legado de Jerusa Pires Ferreira, a quem chamo carinhosamente de “minha mentora”, para além de aulas, palestras e orientações, é também a memória de alegres e afetuosos encontros em sua residência, sempre regados a um chá convivial com seu companheiro de vida, o querido professor Boris Schnaiderman, e quem mais estivesse ao redor da mesa. Ali tomava conhecimento de inúmeras obras, textos e reflexões que ela registrou sobre os mais diversos assuntos. “Era um espaço de afeto sem afetações”, nas palavras do saudoso colega Valdir Baptista (2020, 105), cuja presença ali merece ser também registrada.

Foi num desses encontros que ela me ofereceu um livreto muito singelo que havia sido publicado pela Fundação Memorial da América Latina. Trata-se de *Os trabalhos da luz*, ensaio brilhante que escreveu registrando grande parte de seu conhecimento das artes

em geral! Nele, a querida mestra traz o que Arnaldo Antunes (2019)²² chamou de “uma junção da erudição com a sabedoria”, num jogo de ir e vir inspirado, o que se admira em seus escritos, alguns dedicados à pintura, imagens e ilustrações.

Refiro-me especialmente ao artigo “Comparando o comparável: Amelia Peláez & Genaro de Carvalho” (2013) e outros textos que publicou sobre arte desde os anos 1980, com destaque para os trabalhos de Regina Silveira, ou o pequeno volume escrito a respeito do livro de Jorge Amado, *Tereza Batista, texto e imagem: um livro de exemplos* (2006b), nos quais trata de pinturas murais, ilustrações e arte na América Latina.

Um tapete de flores azuis e brancas pintado por Amelia Peláez na fachada do hotel Habana Libre, visto em sua primeira visita à Cuba, em 2006, traz à memória da autora as obras do pintor e também muralista baiano Genaro de Carvalho, mestre em retratar a cultura negra da Bahia, como observa: “com sua luz tropical parece buscar muitas inserções no ambiente e temporalidade artística, nas operações construtivistas, e assim, por exemplo, as muitas tonalidades de vermelho” (PIRES FERREIRA, 2013, p. 97).

Comparar os dois artistas para ela “é sobretudo estar consciente da necessidade de manter viva toda uma memória que se projeta no campo das artes, da história da cultura, na América Latina”, tema que já havia abordado em 1992, quando se comemoravam os ditos “500 anos” da descoberta de nosso Continente. Os dois pintores evocados, devido a tantas afinidades e um colorismo típico de países iluminados do sul, diz ela: “nos legam possibilidades pictóricas afins, visualidades singulares, cuja presença nos garante uma forte integração em nós mesmos, e em nossa história.” (PIRES FERREIRA, 2013, p. 101), retomando a ideia do nosso processo civilizatório, de tudo o que ele comporta como violência em meio à evolução tecnológica e de que modo os artistas vão representá-lo.

Sobre a obra *Tereza Batista*, de Jorge Amado, Jerusa considera as ilustrações feitas pelo gravurista Calasans Neto um “trabalho plástico de composição visual que acompanha e enriquece o texto verbal”. Esta mesma concepção se faz presente nas imagens ilustrativas primorosas que povoam muitos de seus livros e escritos (PIRES FERREIRA, 2006b, p. 12).

É a partir dessas evocações que desejo iniciar este texto sobre *Os trabalhos da luz* de sua autoria, lembrando minha apresentação em evento dedicado à primorosa obra que nos deixou, os *Arquivos da Memória*: “Jerusa passou como um cometa no firmamento

22 Em 13/8/2019, no Tucarena, aconteceu o encontro “Jerusa em Presença”, uma homenagem póstuma à professora Jerusa Pires Ferreira, organizado pelo professor Amálio Pinheiro, parceiro de Jerusa em obras e pesquisas e, como ela, professor da Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. O evento contou com integrantes do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem coordenado por Pinheiro e registrou a presença de inúmeros convidados, entre os quais Arnaldo Antunes.

terrestre deixando rastros de luz e brilho de uma prodigiosa memória guardiã de seus saberes do mundo” (AMARANTE, 2020, p.132). Estes saberes transitam pelas vanguardas artísticas plenas de “iluminações” em *Os trabalhos da luz* (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 6) em obras artísticas conectadas com textos de cultura que se apoiam nos modos de descobrir e ressignificar os fundamentos da luz que a memória da autora traz!

Inspirada em uma exposição dedicada a James Ensor que visitou no Museu Real de Arte Moderna de Bruxelas, no ano 2000, nossa homenageada começa seu ensaio versando sobre o tema da luz, cores e trevas na pintura, instalações artísticas, cinema, tradução e também na literatura!

Fico a imaginar a visita que fez àquela construção de fachada antiga, situada no coração do “Mont des Arts” – local elevado do centro da cidade por onde transitei em tempos idos –, surpresa e admirada a percorrer os oito andares subterrâneos que foram ali concebidos, em época mais moderna, para abrigar as obras de artistas desde o século XVIII até os mais contemporâneos. Ensor, pintor belga do final do século XIX, considerado um expoente do expressionismo, produziu até o início dos anos 1900. Sua arte reuniu uma rica variedade de tendências pictóricas e, no entender de Rizzo (2013, p. 32), ele “será o principal responsável pela manutenção da vertente satírica e grotesca das imagens do Inferno no final do século XIX e início do século XX”. O artista também realizou trabalhos como gravurista e se notabilizou por seus desenhos e pinturas de máscaras e multidões que utilizou como crítica social, o que chamou a atenção de Jerusa. Um gênio transgressor para sua época que imagina cenas antigas em contextos modernos – como o Cristo que chega a Bruxelas –, uma de suas obras mais polêmicas, pintada em 1888. Até a “enciclopédia livre”²³ registra o impacto dessa tela monumental na qual ele representa, de forma carnavalesca, o que seria uma procissão da chegada do Cristo numa capital monárquica do século XIX, em atmosfera festiva em meio a protestos de personagens que levantam placas como “Fanfarras Doutrinárias. Sempre Vencedoras”, “Vive la sociale!” ou “Viva Jesus, rei de Bruxelas!” A autora admira as obras do pintor e considera que elas são “um canto à luz”, uma vez que a luz ali aparece como princípio construtivo. Como tantos gênios, segundo ela, ele “pinta com a luz” (2006a, 9).

Num país plano e tão cinzento como a Bélgica, a claridade é um convite ao encantamento na direção oposta da solidão depressiva que convida ao suicídio, metaforicamente evocado na canção de Jacques Brel²⁴, um de seus artistas

23 https://pt.wikipedia.org/wiki/James_Ensor

24 Na canção “Le plat pays”, Brel dramatiza a tristeza do país plano e cinzento como é a Bélgica ao descrever seu céu e seus canais: “Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu; Avec un ciel si bas qu'il fait

mais representativos! Com Ensor a natureza sombria se transforma e deixa antever um outro lado, mais festivo, como descreve Jerusa: “flores são um fogo de artifício” (2006a), numa mescla de cores e alegrias sonoras que remetem a festas e comemorações! Mergulhada no que qualifica de “frenesi visual”, ela vê o desenho e a conquista da luz do artista como atos desmesurados, uma saudação ao sol ou aos sóis que emanam de sua pintura, “convite a outros olhares sobre o social” (2006a, 10). Na tela “O castigo dos anjos rebeldes”, ela enfatiza o combate do artista entre “luz e trevas” e afirma que a poética de Ensor é um convite a perceber, do riso às lágrimas, do grotesco ao sublime, as aproximações entre luz, crítica e cultura! (2006a). Estudiosa do medievo europeu e das novelas de cavalaria, tempo de domínio católico de obscurantismos, ela traz à tona a metáfora do conhecimento e da cultura opondo os significados da luz (salvação, felicidade...) e das trevas (perdição, castigo e morte...). Na história da cultura, os avanços da ciência do Iluminismo foram expressos pela iluminação em movimentos que envolveram arte e ciência – qualidade racional do conhecimento, do progresso, levando às conquistas da chamada Modernidade – num combate à escuridão²⁵. Daí compreendermos a inquietude de jovens pintores do Renascimento, como Raphaelo Sanzio, de Urbino²⁶, discípulo e contemporâneo de grandes mestres como Michelângelo e Da Vinci, na busca pela claridade. Ele inova pintando muita luz nos cenários onde situa suas personagens, sobretudo nos retratos que produzia, sendo que seu grande sucesso serão as madonas²⁷. Assim, traz o que é vivo e real para seus quadros, mostrando uma vivacidade de espírito que tem na claridade a peça fundamental desta busca.

Rizzo também faz considerações sobre esta mesma tela de Ensor, denominada por ele *A destruição dos anjos rebeldes*, de 1889, na qual o artista rompe toda referência à iconografia das figuras que compõem as cenas: “na massa plástica dos espatulados, nas espessas e enérgicas pinceladas e na intensa luminosidade” (RIZZO, 2013, p. 32). Para o autor, Ensor, “que se considerava ateu, aborda esses temas bíblicos sem o menor sentido de religiosidade, e se escolhe esses temas é porque eles lhe davam ensejo de encenar as

l'humilité; Avec un ciel si gris qu'un canal s'est perdu; Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner (...)”. “Com um céu tão baixo que um canal se perdeu; Com um céu tão baixo que é humilhante; Com um céu tão cinza que um canal se enforcou; Com um céu tão cinza que ele deve ser perdoado...” (tradução livre da autora)

25 Até mesmo em países africanos, como Cabo Verde, o Movimento iniciador de uma literatura insular autônoma, surgido na década de 1930, que rompe com o estilo imposto pelo colonizador português, foi chamado de “Claridoso”, evocando uma luz revolucionária nas artes do século XX – tal como reivindicavam nossos Modernistas há 100 anos!

26 Na mesma cidade italiana, coincidentemente, Jerusa frequentou, entre 1975-76, o Curso Intensivo de Semiótica, ou Seminários de Semiótica, especializando-se em análise mitológica e folclore, orientada por Mihail Popp, Boris Ogibenin e Eliséo Veron, local onde também conheceu Umberto Eco (PIRES FERREIRA, 1988, p. 44).

27 Emissão Especial sobre Artes na TV-5 francesa.

vicissitudes da sua existência de uma forma que reputava mais interessante” (RIZZO, 2013, p.33). Na *Tentação*, usa figuras grotescas e estranhas e esse impulso abstrato “é levado adiante, quase abolindo as figuras de vez, na dissolução das formas de *A destruição dos anjos rebeldes*. A pintura vai mostrar um Ensor “rendido ao expressionismo mais extremo. As formas das personagens e dos objetos surgem quase dissolvidas numa infernal explosão de cor” (RIZZO, 2013).

Mesmo diante de toda a luz que emana dessas obras, Jerusa não deixa de enfatizar a necessidade de um “descanso visual” nos tempos modernos aproximando-se de dois autores que trazem esta ideia: Robert Kurz para quem “o tempo da escuridão seria o do descanso”, necessário para se criar, ler e pensar – e Jesús Martín-Barbero que, apesar de ver o conhecimento como uma iluminação, problematiza esta concepção, uma vez que o excesso de informação não nos deixa tempo para processar ou selecionar aquilo que a memória guarda. Daí o descarte, o esquecimento de fatos importantes que não podemos reter pelo excesso (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 5)!

O desafio da luz é *trabalho*, a sistematização de situações concretas. Dessa forma, Jerusa traz para a vida cotidiana este conhecimento, analisando, refletindo sobre as artes que despertam o saber, uma “luminância”! Para ela este é “um desafio”, “uma selva a vencer com tantas clareiras a abrir” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 6). A luz então se nos apresenta como poética, uma “organização de signos no processo da cultura”. No jogo de contrastes entre luz e sombras, em meio a metáforas e metonímias, ela transita seu conhecimento direcionando a atenção do leitor para as iluminações trazidas pela cultura oral, ilustrando a ideia de que cultura é memória!

Vale aqui destacar o artigo de sua autoria, “Cultura é memória”, publicado entre 1994-95, dedicado ao pensamento de Iúri Lotman e seu papel na escola de Tartú-Moscou. Ela discorre sobre um duplo objetivo: por um lado, oferecer uma visão geral da semiótica como uma ciência social emergente da década de 1960 – que contribui para os debates e investigações sobre a inter-relação entre comunicação, arte e sociedade em termos analíticos –, e por outro, conectar essas contribuições em torno da concepção de cultura como um campo que se entrelaça com os sistemas de codificação e transmissão, questão que nos ajuda a compreender o seu elo com a noção de memória. Lotman foi uma figura importante no desenvolvimento da semiótica como forma de pesquisa e área de conhecimento, principalmente resgatando sua análise em termos de semiótica da cultura.

É também com um olhar semiológico que a autora evoca a instalação de Júlio Plaza que visitou em São Paulo, na qual o artista homenageia Kazímir Malévitch por meio do uso da geometria para expressar a dimensão mística da luz, em um jogo de

posições opostas de luzes e cruzeiros iluminadas. Numa exposição posterior, ele iluminaria cifras numéricas que evocam a presença mercantil do dinheiro (o ouro, a magia-luz) nas artes e na vida, como ela observa (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 11).

Arte e tecnologia também se manifestam na instalação do artista argentino Julio Le Parc, onde a luz é matéria-prima, movimento e experimentação de reflexos que a autora traduz como “luzes pulsantes, projeções, objetos e ambientações” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 12-13). Em exposição mais recente que pude visitar no Instituto Tomie Ohtake²⁸, o artista traz ao público um espaço aberto às sensações e descobertas. Na instalação de um túnel iluminado, composto por trama de lâminas verticais, dentro do qual os visitantes podem passar, ele cria formas suscitando a experiência de uma “surpresa visual”, como a impressão de espectros atravessando um túnel do tempo em câmara lenta... Jerusa chamaria estas criações artísticas de “semântica ilimitada”!

Já sobre a obra de Regina da Silveira, com quem a autora mantinha amistoso diálogo intelectual e artístico, ela evoca as semânticas complexas, uma vez que há nos trabalhos da artista “uma busca da luz como motivo” que leva a “esclarecimentos integradores” e a um confronto entre luz e sombras que evocam um “Iluminismo Tropical”. Na exposição *Luminâncias*, ela lida com a ideia de luz presa nos cofres do banco que abrigou a mostra... (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 14). No texto “Cartas para Regina Silveira” (1989), a obra instigante da destinatária, cujo título é *Anamorfose*, é admirada por comportar transgressões contínuas que vão “desinstalar as coisas da sua rotina, retirando as cascas do hábito”, como afirma (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 9). Regina, para Jerusa, tem esta proposta de uma busca artística exploratória das possibilidades infinitas de criação, uso e disposição de objetos.

Ao discorrer sobre a luz no cinema, Jerusa nos traz uma análise sobre as impressões da luz no filme *Maborosi, A Luz da Ilusão* do cineasta japonês Hirokasu Kore Eda, de 1995. Para ela, a luz dá sustentação à proposta poética do diretor de retratar a vida cotidiana com sensibilidade (PIRES FERREIRA, 2006a, p.15) com o uso da metalinguagem. A vida de uma mulher suburbana, que enviúva após o suicídio do marido, se casa novamente e vai viver perto do mar, comporta um projeto de discussão da luz em várias dimensões e espaços que aparece entre frestas, aberturas geométricas e outros recursos usados como um enfrentamento da sombra. Ganhar a luz seria um modo de vencer o desespero, a solidão, a morte e a dor... A metáfora da morte é a sombra da mulher e o escuro de sua vida se ilumina pouco a pouco, do interior para a saída, como a autora

²⁸Exposição do artista argentino *Julio Le Parc: Da forma à ação*, sob curadoria de Estrellita B. Brodsky, 2017.

expõe, realçando uma série de “diuturnidades” luminosas, como as feiras, os alimentos coloridos, a luz do dia, o maçarico, o fogo do cozimento, em contraste com a chuva melancólica e seus desenhos luminosos que traduzem a tristeza da mulher quando enfrentara a perda. Junto ao mar, a pulsão de vida aflora, o que transparece nas janelas iluminadas numa operação de luz e sombras que revelam “uma tênue mas insistente esperança, a da luz vindoura” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 19).

As observações de Secchiaroli, fotógrafo italiano que trabalhou com Fellini, tema da exposição *Tazio Secchiaroli: o cinema no olhar* (2007)²⁹, vêm ao encontro desta magia do cinema e das possibilidades do trabalho da luz evocado pela autora, lembrado como “um desdobramento da fotografia”. Para Frederico Fellini, citado pelo fotógrafo, “o filme é escrito com a luz, o estilo se exprime com a luz”, pois ela “glorifica uma paisagem, a inventa do nada, dá magia a um fundo”, além de “desenhar a elegância de uma figura...”

A luz também preencheria um vazio, pois “cria expressão onde não existe, doa inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância”. E o diretor complementa com a ideia de que:

A luz é o primeiro efeito especial, entendido como truque, como encantamento, como engano, loja de alquimia, máquina do maravilhoso... Acendendo-se apenas um refletor, e dando-se uma contraluz, eis que todo sentido de angústia se dissolve e tudo se torna sereno, familiar, seguro... A luz é o sal alucinatório que, queimando, irradia as visões e o que vive sobre a película, vive pela luz (FELLINI, apud SECCHIAROLI, 2007).

Para ilustrar suas ideias sobre a luz na literatura – Jerusa traz nos parágrafos dedicados à “Liturgias – Corpo e Luz” (2006a, p. 19), o relatório “Liturgia como síntese das artes”, do monge Pável Florênski, semiótico e matemático, por meio do qual ele trata de ícones russos e sua recepção numa profusão de considerações sobre luz e iluminação. Ao abordar o ícone na cultura russa, o religioso afirma que a iluminação da obra a ser vista deve reproduzir a mesma condição luminosa em que foi pintada para revelar sua luz e vida, i.e., a luz de uma cela, da lamparina etc., do contrário serão destacados detalhes de forma inadequada ou distorcida. Em sua poética, enfatiza que o dourado parecerá, à luz do dia, bárbaro, pesado (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 20) e a luz contínua e forte das salas de um museu não revela a obra, mas sua caricatura (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 21), uma vez que a luz elétrica, enfatiza o autor: “mata a cor e rompe o equilíbrio das massas de cor” (PIRES FERREIRA, 2006a). Assim ele sugere que, para se apreciar uma obra de arte, canto ou artes plásticas, deve-se avaliar o conjunto, tanto o perfume, o vestuário, a forma de leitura, com seus segredos de fabricação, ou a

²⁹ Exposição havida no salão da Caixa Econômica no Conjunto Nacional.

arte da coreografia, os movimentos durante a “liturgia”, inclusive nos lábios que leem a nossa história e cultura, referindo-se à cultura russa.

Jerusa lembra o pensamento de Goethe exposto na obra *Teoria das Cores* quando o autor fala da luz como matéria indivisível e contínua, aliando luz e trevas como forma de apreciar as cores e o equilíbrio das luzes sobre elas e evoca que, na concepção religiosa, a luz é algo “que não guarda a treva, que é vencida pela eternidade”. E é do combate entre luz e trevas que se contempla a Glória de Deus, que é luz! “A luz branca seria a plenitude, ausência de impureza. Está também em jogo a revelação de sabedoria e do conhecimento: Sophia!” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 23).

Por ironia do destino, o monge foi rejeitado e enviado como prisioneiro à Sibéria, para depois ser fuzilado pelo stalinismo, tendo sido revalorizado por V.V. Ivanov por sua contribuição à ciência-arte e cultura (PIRES FERREIRA, 2006a).

A luz também está presente na tradução, que para ela é um “ato luminoso” ao lembrar a teoria de Haroldo de Campos, que envolve “luz e rebeldia”, numa referência fáustica a um processo que é iluminado e, ao mesmo tempo, consiste em um “ato demoníaco”. Traduzir seria fazer a luz aparecer no esplendor de cada fragmento, iluminando o texto! (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 24).

Desse modo, a autora nota que “o impulso pictórico leva o poeta à relação e tradução de outras linguagens...” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 25), e afirma que a obra de Haroldo vai ao encontro das concepções de Goethe, que pode advir das trevas em direção às Galáxias de luz... Esta transmutação também se faz presente no “universo pluri-sensorial” barroco, lembra, trazido por Amálio Pinheiro ao tratar da novelística tropical de Lezama Lima e suas séries de frutas e luz, nas quais se apoia a cultura barroco-americana.

Jerusa faz apelo à sua memória prodigiosa para iniciar um percurso por luzes contraditórias que oscilam entre as deslumbrantes luzes da mídia na festa dos “500 anos” do Brasil e a falta de luz elétrica em comunidades do Norte e Nordeste! Apenas candeeiros iluminam o trabalho de mulheres que trançam cestos de palha de buriti, iluminando a noite das cidades onde se vende e se explora este trabalho feito à margem da luz (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 27).

Ao evocar a luz da guerra, a autora envereda pelas trilhas da marginalidade social das cidades, lembrando um texto de Carlos Heitor Cony em que uma travesti, perdida na noite, vê as luzes da lagoa Rodrigo de Freitas. Jerusa compara esta cena com o silêncio de Bagdá à espera do bombardeio, espetáculo tecnológico luminoso, desumano e assassino que se retém na memória humana. Para ela, as performances com pólvora que

ilustram a violência das guerras (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 29) igualmente presentes no trabalho artístico “Conspiração da Pólvora” que o chinês Cai-Qiang expôs na 26ª. Bienal de São Paulo trazem esta mesma ideia de destruição.

Em todo esse percurso pelo universo da luz e pelas diferentes linguagens que traduzem o tema, Jerusa circula pelos fenômenos culturais, metafísicos e físicos, mas lamenta não contemplar todas as significações, como a iluminação teatral “que cria e reforça personagens e movimentos” (PIRES FERREIRA, 2006a, p. 30). A autora lembra que as elaborações da luz nos levaram às tecnologias, aos meios digitais e à visualidade de uma rede de sentidos que desafiam a arte e a ciência vencendo “as ideias de opressão” e da morte como fato presente e imediato que pensamos em retardar...

Um poema de Casimiro de Brito finaliza estes *Trabalhos da luz*, evocando luz e sombras que remetem à memória do que se fez e ao esquecimento enquanto silêncio na sombra das palavras.

Referências

AMARANTE, M. Inês. “Uma memória prodigiosa”. In: **Cultura de bordas: do passado ao presente** [recurso eletrônico] / org. Santaella L.; colab. Sonia Montone. São Paulo: Educ, 2020, p.121-134.

ANTUNES, Arnaldo. Homenagem a Jerusa Pires Ferreira. Org. PINHEIRO, Amálio, coordenador do GP Barroco e Mestiçagem e CEO – Centro de Estudos da Oralidade, São Paulo: PUC (Tucarena), 13/08/2019.

BATISTA, Valdir. “Jerusa, Cinema, Bordas”. In: **Cultura de bordas: do passado ao presente** [recurso eletrônico] / org. Santaella L.; colab. Sonia Montone. São Paulo: Educ, 2020, p.103-114.

LE PARC, Julio. In: “Julio Le Parc: Da forma à ação”, Folder da Exposição. Curadoria de Estrellita B. Brodsky. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

PIRES FERREIRA, Jerusa. “Comparando o comparável. Amelia Peláez & Genaro de Carvalho”. São Paulo: **Revista USP**, n. 98, p. 96-101, jun/jul/ago, 2013.

_____. **Os Trabalhos da Luz**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2006a. Coleção Memo (Ensaio/Ficção).

_____. **Tereza Batista, texto e imagem: um livro de exemplos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2006b. (Casa de Palavras).

_____. “Cultura é Memória”. São Paulo: **Revista USP**, n.24, p. 114-120, dez / fev, 1994-1995.

_____. “A outra descoberta, artistas e América”. São Paulo: **Revista USP**, n.12, p. 110-115, 1992.

_____. “Carta para Regina Silveira”. **Revista Exu**, Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, n. 12, p. 9-11, nov./dez. 1989.

_____. Memorial de Atividades Científicas, Didáticas, Culturais e Profissionais. São Paulo: ECA-USP, 1988, 73 p.

RIZZO, Sérgio. “O Inferno na arte: a paisagem”. Brasília: **Revista de Estética e Semiótica**, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013, p. 01-38.

SECCHIAROLI, Tazio. In: “Tazio Secchiaroli. O Cinema no Olhar”, Postais da Exposição. Curadoria de Antonio Cava. São Paulo: Caixa Cultural SP, 2007.

SOBRE A AUTORA:

Maria Inês Amarante.

Doutora em Comunicação e Semiótica com Pós-doutorado em Ciências Sociais (Antropologia) pela PUC-SP. Especialista e Mestre em Comunicação Social - UMESP e Licenciada em Letras pela Université Libre de Bruxelles, na Bélgica. Publicou *Rádio Comunitária na Escola: adolescentes, dramaturgia e participação cidadã* (2012); *Guerrilheiras da Palavra: Rádio, Mulheres e Resistências* (2021), fruto da tese orientada pela Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira; capítulos de livros, artigos científicos e socioculturais em periódicos nacionais e internacionais. Co-organizou a obra *África: múltiplos olhares sobre a comunicação* (2013). E-mail: inesamarante@gmail.com.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5826-8964>

Recebido: 02/05/2022

Aceito: 17/06/2022

Comunicação Móvel: o olhar europeu e a circulação de cartões-postais no Brasil³⁰

Caroline Paschoal Sotilo

Resumo: A proposta do artigo parte da minha pesquisa de doutorado intitulada *O postal em seus movimentos: comunicação e memória* sob orientação da professora Jerusa Pires Ferreira. Trata-se do ambiente cultural e visual que antecede a vinda dos cartões-postais europeus ao Brasil, bem como a sua circulação massiva no início do século XX. Um tipo especial de memória em nossa cultura (pública e privada, um arquivo vivo e circulante) que remete à memória impressa e ao tempo industrial, à sua relação com a cidade, às suas representações e repertórios. Registro de uma dada época, de planos sociais, construção de ideologias e formação de imaginários. O cartão-postal em sua comunicação massiva e popular encontra-se com Jerusa e seu interesse pelas culturas das bordas.

Palavras-chave: Jerusa Pires Ferreira; Cartão-postal; Fotografia e Memória cultural.

Introdução

A proposta deste artigo é compartilhar parte da minha pesquisa de doutorado, realizada sob a orientação da professora Jerusa Pires Ferreira. O cartão-postal, além de representar um apelo comunicativo, síntese de um período no qual os meios de massa e a rapidez da informação tornam-se essenciais na vida cotidiana, representa também uma rica fonte de memória iconográfica. Os postais que, segundo Gilberto Freire (1978, 146) são considerados por muitos tão “frívolos, quanto insignificantes”, acabariam levando o próprio autor a ser um dos primeiros a utilizá-los como fonte de estudo. Encontrado em Lisboa na Feira da Ladra, Freire reconstituiu, a partir desses postais, o momento histórico do ciclo da borracha em Manaus, no início do século XX, utilizando para tanto, além da análise iconográfica, as próprias mensagens verbais.

30 Uma versão preliminar foi apresentada durante o III Coloquio Internacional “Francia y Latinoamerica en el imaginario de escritores, cronistas y cineastas”. Instituto Riva-Aguero, Escuela de Altos Estudios de la Pontificia Universidad Católica del Peru, Lima, em 20 de Julho de 2016.

Que revelam os postais, que consegui reunir, de reações de portugueses ao meio amazônico de há setenta ou sessenta anos? É o que, nessa comunicação, se procurará indicar, como exemplo de que não há matéria, por mais aparentemente inócua, que não guarde em si alguma coisa de susceptível de ser útil a um pesquisador de coisas sociais, interessado em captar significados de interesse humano, escondidos em insignificâncias, em trivialidades e nos desdenhosamente denominados pequenos nada. (FREIRE, 1978, 148)

Esses “pequenos nada” têm grande valor, assim como a fotografia, que no decorrer de sua história, de seus desdobramentos e discussões, tornou-se um suporte extremamente rico para o pesquisador, sendo utilizada nas mais diversas formas e áreas de pesquisa. E se num dado momento ela foi considerada uma “arte menor” ou, então, pouco valorizado por seu aspecto iconográfico no que se refere à fonte de pesquisa, hoje a encontramos em vários setores públicos e privados³¹, demonstrando a sua importância para a construção e recuperação dos textos da cultura. Nas palavras do pesquisador Marcos Antônio de Moraes: “a principal contribuição do estudo (Gilberto Freire) é reabilitar documentos de certo modo marginalizados” (1993, XII). Essa dimensão do que é proscrito e ao mesmo tempo se faz como textos de cultura é recorrente nos trabalhos de Jerusa, que se interessava por tudo aquilo que implicava uma “visualidade” da cultura.

A circulação massiva dos postais, a construção imagética e popular, é atravessada pela ideia de cultura das bordas, pensada e vivenciada por Jerusa: “e assim o que entendo? Constatei a diversidade, a partir da observação de relações e da circulação que acontece entre camadas de produção imaginária, consumos, especificidades de viver e de poder expressar, fora dos sistemas centrais” (PIRES FERREIRA, 2010, p. 12).

Por sua vez, o cartão-postal foi, durante anos, excluído deste tipo de arquivo, sendo considerado um suporte menos “nobre” em relação à fotografia. Tal realidade também vem se alterando nos últimos anos com as inúmeras exposições realizadas nas diversas capitais do Brasil, bem como com os lançamentos de livros reproduzindo antigos cartões, demonstrando assim uma preocupação com a diversidade de imagens proporcionadas por tal material, acrescentando o próprio texto junto à imagem³².

31Podemos observar tal presença (além das bibliotecas, instituições, etc), por exemplo, em supermercados e farmácias, que com grande frequência, vem utilizando antigas fotografias (em painéis, pôsteres) como registro da memória do comércio, sua proximidade e, conseqüentemente, o estreitamento dos laços afetivos com os seus consumidores / clientes. Isso também ocorre em grandes empresas que buscam “recuperar” sua memória, utilizando-se tanto de fotografias como da história oral, com depoimentos dos funcionários etc.

32 Além desses aspectos, podemos observar a retomada da publicidade no cartão, expostos em bares, ou então, transformados em convites para exposições, são resquíscios desta memória e sua atualização.

Ao se atentar para a riqueza informativa do cartão, inúmeras instituições e bibliotecas vêm a reorganizar os seus arquivos com as imagens de postais, contando com a colaboração de colecionadores e familiares³³.

O cartão compõe um texto cultural, interligando-o a inúmeros subtextos, proporcionando assim uma riqueza de dados informacionais, reconstituída a partir de fragmentos de memória. Tais fragmentos são os elos, a coesão necessária que proporciona o dinamismo e a sua atualização na cultura.

Pensar o cartão-postal e suas extensões visuais nos leva a vislumbrar sua contribuição nos circuitos de comunicação mais ampla incluindo certa comunicação de massa, sua relação com a fotografia e as tecnologias de impressão, seu papel no mercado editorial e gráfico, contribuindo para um novo conceito e olhar sobre a imagem e o espaço.

O fascínio e o imaginário envolvem o postal, tornando-o uma “febre” no início do século XX e ainda hoje desperta, apesar de tantos outros mecanismos, a saudade, o “estive por aqui e lembrei-me de você”, uma lembrança, a proximidade com o lugar visitado e o olhar “narcisístico” da imagem selecionada. Eles permanecem nas bancas de jornal, nas papelarias e livrarias, ramificam para os bares, restaurantes e casas noturnas, sendo utilizados como forma de propaganda, correspondência ou colecionismo.

Fonte de memória visual, o cartão-postal vem a contribuir para a construção do imaginário coletivo e individual, num período que vai do final do século XIX ao início do XX. Retrata assim, a cidade em movimento, em suas múltiplas facetas, demolindo e reconstruindo para implantar novos projetos, para reforçar certos imaginários, criando outros por vezes. Fragmento visual da modernidade, o cartão-postal foi alimentado pelos sonhos e desejos, de uma sociedade ávida por informação e por se autorrepresentar, constituindo uma rede simbólica e móvel, de trocas e correspondências.

Os postais em seus usos e funções representam o tempo industrial, em que a rapidez, a necessidade informacional e a relação com outras culturas incorporam o surgimento recente do século XX e o projeto que envolve tal momento.

Contudo, focarei nessa apresentação o ambiente visual e cultural antes do cartão-postal chegar ao Brasil. Privilegia-se aqui a ideia de texto de cultura, seu dinamismo e seus aspectos semióticos associados ao funcionamento da memória, sendo assim suas marcas textuais impressas no cartão-postal com o registro dos viajantes e dos fotógrafos paisagistas em que certas marcas se repetem e se atualizam, a cultura como memória na elaboração em que a própria Jerusa ambienta Lotman à paisagem brasileira.

33 Apesar da iniciativa, ainda falta uma organização mais efetiva de todo esse material iconográfico, sobretudo os postais.

Ambiente Visual e Cultural: antes do cartão-postal

Com a vinda do rei de Portugal D. João VI para o Brasil a vida cultural da então colônia veio a se modificar consideravelmente, sobretudo no que tange sua representatividade visual, fortalecendo uma tendência que viria a ser amplificada no século XX com a expansão econômica e cultural.

Contudo, antes da vinda do rei, era proibida a entrada de estrangeiros no Brasil. “Viajar, particularmente para forasteiros, dentro dos domínios portugueses do Novo Mundo, foi virtualmente proibido pelas autoridades no século XVIII” (MANTHORME, 1996, p. 60), isso mudou quando a família real, fugindo do exército de Napoleão, se refugiou em terras brasileiras e tal proibição foi suspensa. Em decorrência dessa vinda, D. João abriu os portos às “nações amigas” e com isso à troca cultural:

especialmente após a independência, chegam ao país artistas profissionais, diletantes com domínio do desenho. Ancoram no Rio de Janeiro passageiros de viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar paisagens características. (BELLUZZO, 1996, p. 18)

Tal visão descrita por Belluzzo vem a ser constituída ao longo da história propiciada pela necessidade de explorar novos mundos, “civilizá-los” e reforçar certos imaginários. Isso pode ser identificado, por exemplo, no que tange à imaginação europeia com Americo Vespucci, Cristóbal Colón, e bem mais tarde com a carta de Caminha, sendo esta somente em 1817 publicada:

As primeiras imagens sobre a América circulam, no início do século XVI, através das gravuras que acompanham as cartas de Americo Vespucci, difundidas em forma de folhetim. O interesse despertado pelas notícias é reconfirmado pelo aparecimento de várias edições das cartas em diferentes cidades europeias. Cada nova versão, enriquecida pelos editores, alarga o universo de sentido. O imaginário visual nasce da transcrição dos textos para o mundo das figuras, trabalhadas para avivar notícias de viagem, à maneira artística local. (p. 10-11)

Nesse sentido, o texto, através de crônicas, cartas, relatos, descreve, detalha; e a imagem reforça, potencializa tal representação, envolta de um simbolismo demarcado pelo desejo, a princípio, do exótico, para depois constituir sua autoimagem. Podemos assim, identificar o imaginário que envolve as imagens no período do descobrimento, constituindo esse texto cultural, que elabora e reelabora tais imagens e seus imaginários na memória coletiva. Construção esta de imagens do Brasil e da América por artistas, cronistas e cientistas estrangeiros que percorreram o continente desde o século XVI.

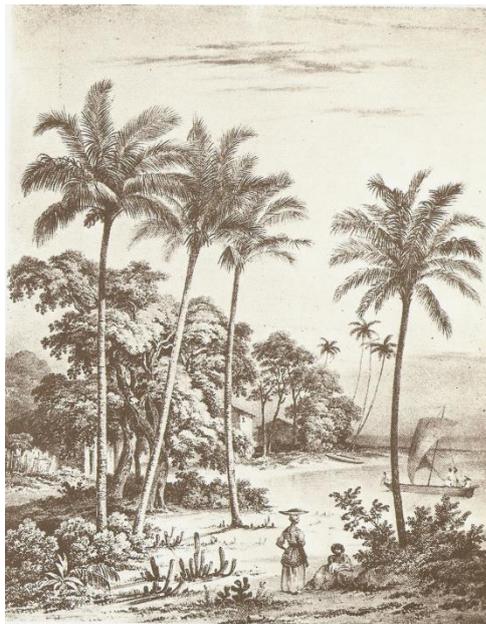


Imagem 1 - Desenho. Rugendas. Vista tomada na costa da Bahia. O registro das palmeiras será mais tarde reproduzido nos postais tornando-se símbolo de nossa cultura.

São descrições dos povos, desenhos de paisagens e vistas, florestas, animais, a botânica, registros de terras distantes, atrativos de uma dada cultura, traços que se reforçam nas diversas formas de registro, sendo esta parte integrante da “cultura de viagem” que constitui o “imaginário visual no formato de quadros, fotografias, ou ilustrações produzidos pelo crescente número de artistas que se movimentavam por todos os cantos na busca de material promissor” (MANTHORME, 1996, p. 60).

Modifica-se então o olhar, o que antes se imaginava a partir de relatos dos cronistas, posteriormente reproduz-se pelas mãos do artista, passa-se a ter uma observação direta do mesmo, aproximando de certo realismo, sem, no entanto, perder o caráter ideológico, cultural, social. Característica que virá depois compor a fotografia.

Por muito tempo a tradição europeia contentou-se com ilustrações imaginadas com base nos textos dos cronistas. (...) Os índios musculosos de De Bry estão mais próximos das figuras esculturais de Michelangelo e dos gravadores da Itália maneirista que dos habitantes do Novo Mundo (GRUZINSKI, 2001, p. 183)³⁴

Óleos, gravuras em metal, aquarelas e desenhos, até se transferir mais tarde das pranchas desenhadas e aquareladas para a litografia³⁵, técnica muito utilizada nas

34 As imagens vão adquirir ora uma dimensão clássica e neoclássica inspirados nos ideais greco-romana, ora num gosto romântico idealizando certo heroísmo, como por exemplo, nas cenas históricas ou então com as personagens da nossa literatura (Iracema, Peri etc) e ainda o realismo que será assimilado pela fotografia.

35 Segundo definição da Enciclopédia Itaú Cultural: “A litografia (de *lithos*, “pedra” e *graphein*, “escrever”) é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771 - 1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra

primeiras décadas do século XIX, procedimento que possibilitou reproduzir e difundir eventos e paisagens. Já na segunda metade do mesmo século outro mecanismo colaborará para divulgação de tais imagens: a fotografia.

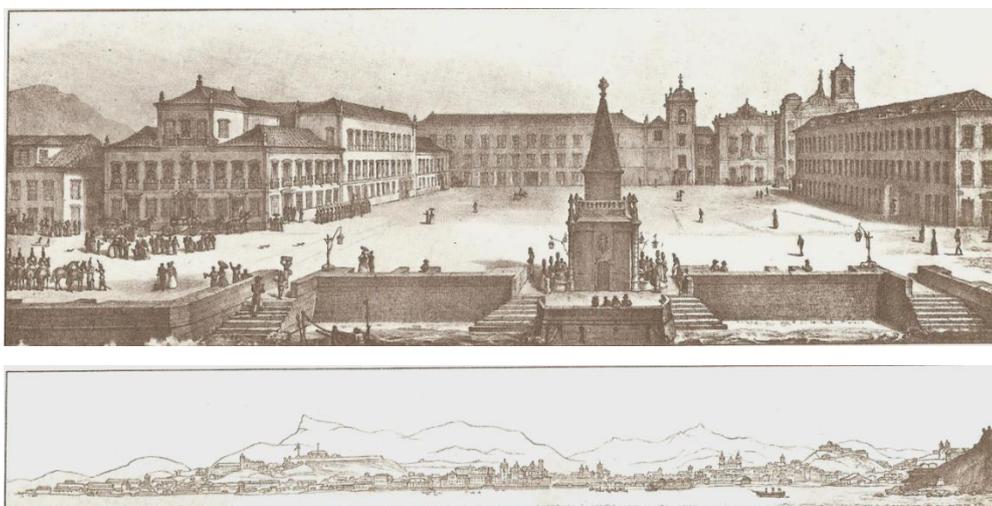


Imagem 2 e 3 - Desenho. Debret. Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro e Vista Geral da Cidade do lado do Mar. Vistas das incipientes cidades que depois será reproduzido pelos fotógrafos, nos álbuns de vistas e depois para os postais.

Diante disso, qual imagem e autoimagem podemos identificar no Brasil? Não podemos esquecer que a nossa história é um emaranhado de relações: o olhar do estrangeiro, do local, de textos culturais diversos, segundo Serge Gruzinski, um pensamento mestiço, dinâmico, que manifesta “comportamentos flutuantes” (GRUZINSKI, 2001, p. 59), ou seja, oscilações dentro deste sistema cultural, ora regular, ora irregular, móvel e imprevisível, constituindo assim não um único olhar, mas vários ao pensar a construção da imagem e do imaginário brasileiro.

Motivada pela cultura europeia o Brasil buscará tal ideal para se autorrepresentar, neste sentido, encontraremos a “europeização” no comportamento, nas cidades, em suas arquiteturas, no imaginário exótico do país com as florestas, índios e negros. A proximidade tanto cultural quanto econômica entre o Brasil e a França, diminuindo assim a referência britânica, veio a fortalecer esse espírito europeu, além da formação de uma

litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos”.

sociedade culta e ilustrada ao redor da nova corte, despertando a antiga colônia para uma modernização segundo padrões europeus.

Independente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem. (MAUAD, 1998, p. 184)

Tal “espírito” é constituído ao longo da história do Brasil colônia, com os cronistas, viajantes, na literatura romântica, com a política do império e posteriormente com a república, passando das imagens a tinta a óleo à fotografia, sendo esta fortalecida com os cartões-postais.

Podemos perceber já nos relatos e posteriormente nas imagens reproduzidas nos desenhos e nas telas de pesquisadores, viajantes e artistas, ícones que viriam a constituir os nossos postais, atraindo ainda mais o olhar do estrangeiro e demarcando o que viria a ser o nosso turismo.

No entanto, isso se dá, de maneira mais intensa, no momento em que se abrem os portos brasileiros e inúmeras expedições rumam à então colônia, sendo a principal a Missão Artística Francesa (1816), liderada por Joachinn Lebreton, representada por artistas como Taunay, Debret, Rugendas entre outros.

O papel da Missão Artística é preponderante no que tange à representação visual do Brasil e seus desdobramentos entre os artistas locais, que na figura de Lebreton, secretário da seção de Belas-Artes do Instituto de França, organiza tal Missão em entendimento com o governo português.

Na circunstância, a Missão Francesa distingue-se da viagem dos sábios e artistas da expedição francesa ao Egito (1789-1801), incorporada a uma vasta operação de conquista militar. Mas a Missão no Rio de Janeiro deve também ser diferenciada do itinerário de cientistas-exploradores, como o prussiano Humboldt, ou de artistas-viajantes, como Rugendas, que transitam por vários países americanos em jornadas mais ou menos solitárias. Efetivamente, em sua empresa pacífica e coletiva, Joachim Lebreton e seus companheiros chegam ao Brasil como convidados e hóspedes do rei de Portugal para ficar, criar uma Academia de Belas-Artes e desenvolver atividades culturais contínuas, destinadas a formar artistas e especialistas, deixando uma influência duradoura no novo império (ALENCASTRO, 2001, p.140)

A Missão fará parte da política do império em “civilizar” o Brasil culturalmente e construir sua imagem ao longo da história. Assim, os artistas desembarcam na baía de Guanabara, local onde sediava a Corte portuguesa havia seis anos e que se transformou, com a vinda da família real, na “capital das terras europeias, africanas e asiáticas do Império português” (ALENCASTRO, 2001, p. 140).

Diante de tal contexto, o registro oficial do artista francês teve um papel decisivo na representação da imagem neste “novo mundo”. A Missão Artística chega justamente no momento de grandes mudanças, morre a rainha de Portugal e D. João VI, primeiro

herdeiro de um trono europeu, é proclamado rei, com isso a necessidade de se fazer registrar³⁶.

Contudo, a atração que a América exerce entre intelectuais e artistas não se restringe ao século XIX, é um fenômeno mais antigo. “Os mitos do Novo Mundo, suas riquezas fabulosas e suas populações sempre fascinaram os habitantes da Europa Ocidental” (ALENCASTRO, 2001, p. 176) o que veio a atrair para o Brasil não apenas os portugueses, a exemplo, o alemão Hans Staden.

Fonte de exotismo, o Brasil atrai pela sua fauna, sua flora, seus indígenas, incitando o imaginário de viajantes ávidos por aventuras, riquezas, descobertas. No entanto, poucos viajantes estrangeiros a percorreram, foi preciso esperar as expedições científicas da época do iluminismo, e, em especial, a do barão Alexandre von Humboldt, no início do século XIX.

Segundo Katherine E. Manthorne, professora da Universidade de Illinois, um dos primeiros escritores de língua inglesa que se beneficia com a abertura dos portos e a política expansionista portuguesa, é o mineralogista John Mawe (1764-1829), que teve permissão em 1809 para viajar a regiões de mineração no interior do país. Resultado dessa nova política é a publicação de seu livro em 1812, intitulado *Viagens no interior do Brasil*, em que relata a rápida expansão do diamante e do ouro na cidade de Ouro Preto e que viria dar seqüência a outro trabalho de dois viajantes bávaros Johann Baptist von Spix e C. F. von Martius, com o *Travels in Brazil in the Years 1817-1820*, com enfoque geográfico sobre suas experiências no Rio de Janeiro e penetração no interior pelos rios da Amazônia. Mais importante deste trabalho será o enfoque dado à fauna e à flora, explorando a potencialidade amazônica.

o Brasil veio a ser definido em termos de seu meio ambiente, de suas matas tropicais e florestas. [...] Martius foi o primeiro botânico a explorar a Amazônia, que era a região mais rica de palmeiras do mundo. Depois de seu retorno, ele incluiu as palmeiras no pensamento botânico contemporâneo. A palmeira, como se sabe, tornou-se uma constante na iconografia da paisagem brasileira. (ALENCASTRO, 2001, p. 61)

A palmeira viria a ser posteriormente registrada e divulgada ao público pelos fotógrafos, tornando-se o símbolo de representação brasileira e explorada ainda hoje como potencial turístico. Tais registros estabelecem não apenas um roteiro dos lugares a serem visitados, mas como eles deveriam ser vistos.

36 Segundo Alencastro, “enquanto em Paris o modelo era a austeridade cívica de Atenas, Esparta e Roma, no Rio de Janeiro se pretendia imitar a pompa do Antigo Regime das cortes de Versalhes, do Escorial e de Mafra”. (p. 143) Neste sentido, a pintura oficial de Debret, por exemplo, busca representar a continuidade “dos ritos da realeza lusitana transladada para o Brasil”.

Para tanto, podemos observar, por exemplo, imagens constituídas a partir da observação de artistas como Taunay, Rugendas, Florence, sendo reproduzidas do desenho para a fotografia e, posteriormente, divulgada em postais, sendo elas: vistas das incipientes cidades, paisagens, a Cascatinha da Tijuca, as Araucárias, entre tantas outras. Ou então, os ofícios já registrados por Rugendas como os carregadores de água, e que no México se designava como “pintor de costumbres” e que mais adiante será reproduzido pelo fotógrafo Marc Ferrez, com o doceiro, o açougueiro ambulante, o peixeiro, o vendedor de bolas, numa série posteriormente publicada em postais intitulada “costumes”:

Amadores e profissionais (...) podem ser influenciados – consciente ou inconscientemente – por suas lembranças de outras fotografias ou mesmo de quadros, seja na escolha de temas e de ângulos. Por exemplo, já se cogitou que as fotografias do século XIX dos engenhos do Recife são reminiscentes dos quadros de Frans Post (1612-1680), enquanto as imagens da vida rural na Inglaterra do século XIX foram influenciadas por pinturas holandesas do século XVII, muito populares entre a classe média vitoriana. (BURKE, 2001, p.14)

São marcas evocadas ao longo dessa memória cultural, e que reforçam certo olhar, recortes que foram se repetindo, construindo assim a nossa autoimagem, fortalecendo certos imaginários, guiando-nos iconograficamente.



Imagem 4 - Desenho. Debret. Vendedor de Flores à porta de uma igreja. O registro dos costumes torna-se uma prática comum, teremos o vendedor de arruda, barbeiros ambulantes, vendedores de capim e leite. Os costumes portugueses com a malha de milho, mulher fazendo meia, Angola quitandeira.



Imagem 5 - Fotografia. Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1889). Vassoureiro. Passamos dos ofícios da colônia para os da cidade, onde teremos os carregadores, doceiro, entre outros. Essa mesma imagem será reproduzida nos postais, que irá registrar a mudança nas profissões, se adequando aos planos e projetos da época.



Imagem 6 – Cartão-postal de ofícios. Col. Elysio de Oliveira Belchior.

Tais marcas, podemos assim dizer, compõem a memória dos postais, constituindo dessa forma “camadas” de textos remotos. Apropriando-nos do conceito de Jerusa Pires Ferreira, seriam as “matrizes impressas” da imagem ao observar certas tendências, isto é a “presença de determinados componentes, que se repetem, e que se fazem, portanto invariantes no rol de possibilidades de um texto...” (PIRES FERREIRA, 1993, p. 1 e 2).

Certos “componentes” se repetem ao analisarmos os postais, que adquirem uma linguagem própria atualizando alguns elementos constantes nessa trama textual, com os traços imagéticos dos cronistas, dos viajantes e, posteriormente dos fotógrafos, migrando do texto, para os desenhos, pinturas e fotografias.

Segundo Iúri Lotman tal dinâmica atualizadora é regida pelas “leis da memória” que é seletiva, possibilitando certa mobilidade na cultura.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse. (LOTMAN, 1996, p.153)

Nesse sentido, “cada texto é a precipitação de muitos outros” (LOTMAN, 1996, 16), compondo nesta análise, a memória icônica, imagética dos postais que potencializam marcas deixadas nos registros dos artistas viajantes e mais, de todo um imaginário constituído ao longo da história cultural brasileira na construção de sua autoimagem, mesclando e compondo vários olhares e que ainda hoje permanecem na memória da cultura.

Traçando um paralelo com o pensamento de Tzvetan Todorov em *A Gramática do Decameron*, no qual o autor analisa as estruturas da narração:

(...) nenhuma história é, nem pode ser, uma invenção totalmente original. Toda narrativa remete a uma narrativa precedente; a narrativa é, sempre, um eco de narrativas. A originalidade de um texto literário não pode consistir na ausência de remissões a outros textos anteriores. (TODOROV, 1982, p. 12)

O ecoar de outros textos é observado neste pequeno suporte, o cartão-postal, que se tornou tão popular e divulgador de imagens que muitas vezes se repetem, outras agregam novos valores, ou ainda se apropriam de inúmeras linguagens sejam elas da pintura, do desenho, da fotografia, etc., reproduzindo e multiplicando esse universo imaginário.

Paisagens sob diferentes olhares

Os primeiros fotógrafos paisagistas, como Klumb, Sthal, iniciam suas atividades no Brasil por volta de 1855, período em que a produção de paisagem entre nós contava com um público reduzido. No entanto, inicia-se uma tendência que viria a se intensificar com os postais já que a produção de paisagens viria a atender em parte os viajantes e imigrantes aqui residentes, que enviavam imagens do país onde viviam aos amigos e parentes.

A ampla reprodutibilidade permitida pelo colódio possibilitava a venda de cópias avulsas de vistas em livrarias, nas próprias galerias dos estúdios, permitia sua adaptação à forma estereoscópica, além da publicação de álbuns ilustrados com reproduções fotográficas ou a partir delas em versões de litogravuras. (CARVALHO, 1991, p. 204)

Segundo a autora, os principais “clientes” que tinham interesse em divulgar no exterior as imagens de um país atraente eram as instituições oficiais e empresas de construção ferroviária.

No entanto, o gênero fotógrafo-paisagista era menos lucrativo do que os retratos, contudo, percebe-se a procura por esse tipo de material principalmente por viajantes e estrangeiros, chegando a constar na maioria dessas vistas dizeres explicativos, geralmente em francês e poucos em inglês.

As paisagens antes delineadas pelo pintor passam a ser também observadas pelo fotógrafo que a princípio se voltava mais ao retrato, pois às paisagens reproduzidas nos daguerreótipos ainda eram caras e peças únicas. Isso se modifica com o aparecimento das técnicas com vidro e papel, possibilitando assim a reprodução a partir do negativo, ampliando o mercado fotográfico.

Eram vistas das densas florestas, praias, morros, cenas que mesclam cidades e natureza até aquelas encomendadas por fazendeiros, com registros das fazendas, casarões, plantações e que depois vieram a ser muito utilizados nos postais para atraírem imigrantes e divulgar o potencial econômico do Brasil.

Diante disso, os fotógrafos-paisagistas contribuíram para fortalecer e ampliar a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas:

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas. Daí as chapas de grande formato aparecerem como as mais adequadas a esse tipo de fotografia: produziam um resultado próximo ao das vistas e dos panoramas pintados. (MAUAD, 2001, p. 190)³⁷

Torna-se relevante pensarmos o registro desta paisagem por meio de desenhos, pinturas, aquarelas e gravuras, feitas por artistas que visitaram o país ou aqui viveram neste período do século XIX e a preocupação em tudo registrar de forma mais fiel possível, sem obviamente perder o caráter ideológico inerente ao registro, preconizando o que viria a ser o papel da fotografia. Neste sentido, certos recursos constituem a construção dessa paisagem, tais como: os desenhos de campo formam uma espécie de catálogo que serviria como um repertório de imagens ao qual o artista combinaria para compor a obra final; a câmera escura, instrumento ótico capaz de favorecer a observação, capta e compõe rapidamente elementos de uma paisagem (princípio da fotografia),

37 O fotógrafo brasileiro Marc Ferrez especializou-se em vistas, chegando a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Barandon, próprio para as vistas panorâmicas. Os postais dos mais variados tipos também cedeu espaço para as fotos panorâmicas, com as mais diversas dobraduras.

evidencia a necessidade de tudo registrar e demarca um período em que os artistas empreenderam viagens por diferentes localidades em busca da melhor imagem, alimentando a necessidade de informação que começa a se delinear neste momento, e mais, traços do que viria a ser o turismo. Além disso, teremos as próprias pinturas e aquarelas que combinadas com as anotações do desenho, com a câmera escura, e os códigos de representação ensinados nas Academias de Arte, constituem outra linguagem.

Contudo, em resposta à vida urbana com o crescimento das cidades industriais na Europa, a natureza passou a ser encarada como um refúgio, de tom bucólico, idealizada, evocando certa sentimentalidade, chegando a ponto de transformar-se em belos papéis de parede, sendo possível mais uma vez a viagem virtual:

Aos ricos europeus forrarem as paredes de cômodos de suas casas com cenas de paisagens, o que iniciou a produção em série de papéis de parede panorâmicos. Este papel de parede – feito em série por meio da técnica de gravura em madeira – permitia aos compradores fruírem de um repouso em uma paisagem paradisíaca, diversa da européia, sem sair de sua casa (Vistas do Brasil, 2003-2004) ³⁸

E por fim os panoramas, diferentemente do papel de parede, que era composta pela soma de fragmentos, teremos nesta representação a busca por uma visão do todo, de representar a totalidade da paisagem e que a fotografia incorporou em sua linguagem.

Compomos assim a representação da imagem nos diversos suportes até chegar a sua comercialização e reprodução com a fotografia, para mais adiante se multiplicar / popularizar com os cartões-postais que consagraram alguns pontos de vista como melhores do que outros para a observação da paisagem criando ícones, como é o caso do Pão de Açúcar para o Rio de Janeiro, e posteriormente a Avenida Paulista para São Paulo, o Pelourinho para Salvador e assim por diante.



Imagem 7 – Lembrança de... O narciso da cidade.

38 O artista Jean Julien Deltail, para elaborar os elementos e cenas integrantes do papel de parede “Vistas do Brasil”, utilizou gravuras que ilustram o livro “Viagem pitoresca através do Brasil”, de Rugendas, publicado na mesma época.

Ao refletir sobre o papel da pintura e da fotografia em relação à reprodução da natureza a pesquisadora Vânia Carneiro de Carvalho traz dados interessantes sobre os temas retratados por ambas, criando uma espécie de “tipologias da natureza”, para tanto as classificou em porcentagens da seguinte forma: paisagem urbana representada na pintura: 18,5% e na fotografia: 39,7%; paisagem urbana bucolizada na pintura: 13,1 (70,8 de 18,5)% e na fotografia: 6,6 (16,6 de 39,7)%; jardins, praças e passeios públicos na pintura: 2,7% e na fotografia: 14%; paisagem portuária na pintura: 37,8% e na fotografia: 12,9%; paisagem de produção na pintura: 17% e na fotografia: 28,8%; produção agrária na pintura: 17% e na fotografia: 12,5 (48,3 de 25,8)%; indústria, transporte, extração e abastecimento na pintura: não consta e na fotografia: 13,4 (51,7 de 25,8)%; paisagem selvagem na pintura: 24% e na fotografia: 6,1%.³⁹

Diante de tais dados é interessante observar o quanto a fotografia vai privilegiar o caráter urbano, de produção enquanto a pintura tende a trabalhar a natureza romântica, uma sintetiza o “tempo industrial” e a outra o “tempo remoto”. E o cartão-postal vai se apropriar de todas essas temáticas, principalmente a de caráter urbano, contudo, o seu papel será o de reforçar tantos os ícones preconizados na pintura quanto na fotografia, sendo o cartão a sua extensão e expansão.

Os modos de ver e registrar vão se modificando conforme a necessidade e as mudanças acarretadas pelo processo de industrialização, e com isso as representações tendem a cumprir o mesmo ritmo. Teremos na fotografia a representação de um país compatível com o universo capitalista, associada à produtividade, modernidade, onde a tendência é “monumentalizar” tais motivos. Do olhar do pintor que registra uma natureza mais bucólica, do viajante que propõe o olhar de fora ao fotógrafo que acrescenta um olhar “urbano”, “cosmopolita”, “modernizante”.

Em termos mais amplos, podemos pensar num redimensionamento de valores, que tende a abandonar os ícones típicos de uma economia local para fixar-se em símbolos de integração no mercado internacional – a ferrovia, o trabalho nas fazendas de café, a agitação dos portos. (CARVALHO, 1991, p. 224)

A fotografia irá reproduzir e divulgar a idealização da vida moderna, redimensionando certos valores.

Enfim, a capacidade de reprodução, os avanços técnicos na área, o crescimento dos ateliês fotográficos, a necessidade do público em adquirir imagens, informação e

³⁹ Segundo a autora, “foram utilizados catálogos de pintura, publicações de cunho biográfico com reproduções de boa qualidade, álbuns fotográficos de época e coletâneas organizadas posteriormente”. O total de imagem analisadas foram 259 pinturas e 801 fotografias.

novidades, fazem com que uma nova fase se inicie em que o tempo tende a fluir por entre as representações, a velocidade e os futuros meios de comunicação de massa.

Referências

- BELUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos viajantes. *Revista USP*, n. 30, 1996. Dossiê Brasil dos Viajantes.
- BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev 2001.
- CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. Organização de Patrick Straumann. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FREIRE, Gilberto. *Alhos & Bugalhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. As Novas Imagens da América. IN: STRAUMANN, Patrick (org). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro. *Fotografia e cidade*. Campinas: Mercado de Letras / São Paulo: Fapesp, 1997.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia; estudo de caso II. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I e II*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MANTHORME, Katherine. O imaginário brasileiro par o público norte-americano do século XIX. *Revista USP*, n. 30, 1996. Dossiê Brasil dos Viajantes.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. IN: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil, v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pena e o pincel. IN: STRAUMANN, Patrick (org). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: Nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Marco A. de (org). *“Tudo está tão bom, tão gostoso...” postais a Mario de Andrade*. São Paulo: Nobel, 1983.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da Memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VISTAS do Brasil: coleção brasileira fundação estudar na pinacoteca do estado, 2003-2004 (Catálogo da Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado.

SOBRE A AURORA:

Caroline Paschoal Sotilo

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Suas pesquisas tratam das relações entre fotografia, memória, oralidade e semiótica da cultura. Participa do grupo de Estudo Memória, Comunicação e Consumo – MNEMON (CNPQ/ESPM), na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM/SP).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4998-0663>

Recebido: 12/05/2022

Aceito: 22/06/2022

Poética do Traduzir, a Voz Repercutida⁴⁰

Adriano Carvalho Araújo e Sousa

Resumo

Estabeleço relações entre o pensamento de Jerusa Pires Ferreira e o de Henri Meschonnic, a partir de dois pontos que os aproximam: o projeto de uma tradução como poética; e a presença da oralidade. Faço aqui uma abordagem teórica e epistemológica, não sem antes localizar decorrências de uma dimensão artística de Pires Ferreira em sua obra. Trago exemplos observados nas reflexões de ambos, bem como remeto a artistas, escritores e pesquisadores que permitem pensar “razões antropológicas” inerentes aos projetos e interseções existentes entre os dois autores. Acrescentarei ainda breve comentário sobre o cinema de Júlio Bressane, quando a poética tradutória mira a voz repercutida, o gesto e a interação com outras artes como a pintura.

Palavras-chave: Jerusa Pires Ferreira; Henri Meschonnic; Poética do Traduzir; Oralidade;

Trajetória

O texto que vai abrindo caminhos aqui foi a primeira de uma série de homenagens à professora, pesquisadora, ensaísta e tradutora Jerusa Pires Ferreira, levada adiante por este autor e, sem dúvida, não será a última. Para início de conversa, é muito difícil falar de Jerusa, por uma série de motivos, por exemplo: a diversidade de temas, ensaios e conceitos criados como o de cultura das bordas, forjado em 1989, mas também sua imensa erudição (PIRES FERREIRA, 2010a).

Na ocasião do evento que originou este artigo, redigi um texto para ser lido, porque de outra forma, poderia me perder, sem a destreza que a própria Jerusa possuía para retomar o caminho, fato sobre o qual ela sempre fazia uma anedota, porque era algo que acontecia frequentemente com seu orientador, Ruy Coelho, famoso por esse tipo de

⁴⁰ Uma versão preliminar foi apresentada sob a forma de palestra, dia 27 de maio de 2019 na Casa Guilherme de Almeida em São Paulo. Aproveito aqui para agradecer de público a Simone Homem de Mello que me fez o convite para a palestra e a Gita Guinsburg que sugeriu meu nome.

episódio em que perdia e retomava o fio da meada, e isso tem seus motivos. Eram professores com muita bagagem, informação e reflexões a propor, intelectuais como não se vê mais hoje, figuras de uma exuberância ligada ao próprio ato do saber. Jerusa vivia em função do conhecimento. Mesmo nos últimos anos, enfrentando problemas de saúde, havia sempre a possibilidade de encantar-se ao descobrir um escritor, um artista plástico ou um cineasta mais lancinante, mais vivo, ou quando concluía a produção de um texto com liberdade e alegria.

Um artigo, cujo tema gira em torno do amplo alcance teórico de Jerusa, de sua visada sempre inovadora das relações entre comunicação, artes e cultura é, para dizer o mínimo, um desafio enorme. Como se dizia à época, Jerusa se tornou signo e, portanto, intraduzível. Trata-se de uma abordagem um tanto heterodoxa de minha parte, porque não estou fazendo uma semiótica tradicional ou propriamente dita. Embora haja pontos de contato com essa e outras disciplinas, signo aqui pretende ser uma reverberação mais ampla na cultura. Adiante, explicarei isso colocando como aproximado esses dois teóricos, Jerusa e Henri Meschonnic, a oralidade e a poética do traduzir, em minha própria pesquisa sobre *São Jerônimo* de Júlio Bressane e o projeto que o cineasta leva adiante de realizar traduções para o cinema.

A trajetória inicial, a formação de Jerusa, inclui um período em que seguiu cursos no Instituto de Alta Cultura em Portugal, momento em que teve mestres, tais como Maria de Lourdes Belchior Pontes (1923-1998) e Hernâni Cidade (1887-1975), os quais volta e meia viria mencionar em seus artigos e palestras (por exemplo, PIRES FERREIRA, 2007). Passou ainda por um período de formação na Itália, quando frequentou os famosos seminários de semiótica em Urbino, tendo acompanhado cursos de Umberto Eco, Boris Uspênski, Jean-François Lyotard e Charles Grivel.

Muda-se para São Paulo e inicia pesquisas abordando nichos usualmente enquadrados na noção, a meu ver, totalmente ultrapassada, de cultura de massas, que talvez por isso mesmo ela procura pensar a partir de uma semiótica da cultura que tem suas “razões antropológicas”, como gostava de dizer nos seus cursos. Em outras palavras, leva em conta especificidades ou melhor uma dimensão material da cultura presente nisso que ainda chamamos Brasil. Ao utilizar essa noção trabalhada por Gumbrecht, podemos afirmar que Jerusa se perguntava o que fazem as manifestações da cultura brasileira nas edições populares examinadas, segundo uma perspectiva de presentificar uma “materialidade da cultura” (GUMBRECHT, 2003), levando-se em conta o surgimento de

novas tecnologias, à época, face à fruição em série desses impressos. Para continuar com o parêntese, veja-se que Gumbrecht (2003, 178) se pergunta sobre possibilidades de abordar o letramento em meio a aplicativos de mensagem eletrônica e emails, fenômenos intermediários num cenário latino-americano, por exemplo. A dimensão contemporânea de Jerusa se faz, portanto, também como prenunciadora de todas essas discussões em torno de intermedialidade, fenômenos culturais e letramento digital ou não, que ficaram mais evidentes em nossos dias.

De certo, há um outro fator que lhe permitiu seguir conjugando várias linguagens e cultura, o que entendo serem decorrências de uma dimensão artística em sua obra. Em publicação destinada ao “Dossiê Jerusa Pires Ferreira”, organizado primorosamente por Hudson Moura na revista *Intermédias*, pude auxiliar Jacó Guinsburg na redação de depoimento em que ressalta o aspecto de alguém que pensa a cultura brasileira e foi grande responsável por elaborar nas palavras dele, uma “síntese”, pensada a partir dessas manifestações do popular e sua contraposição ao erudito. Antes de toda aquela trajetória intelectual mencionada, Jerusa teve formação em música, que Jacó observa acertadamente na qualidade de uma vocação. Podia-se pressupor que teria sido uma musicista formidável, independentemente de voltar-se à erudita ou à popular. Cantava bem e muito afinada. Era profunda apreciadora de pintura, literatura de ficção e poesia. Seu olhar crítico estabelecia de imediato conexões com movimentos artísticos e intelectuais, mitos, autores, temas etc.

Apreciava o trabalho de artistas, poetas populares ou não: um músico popular como Edvaldo Santana ou as experimentações em outras artes feitas por Arnaldo Antunes; agradava-lhe o piano de sotaque cubano de João Donato assim como os concertos da grande pianista Yara Bernette; em mais de um momento, manifestou-se sobre diálogos com o medieval na obra de Elomar Figueira de Melo; escreveu sobre o poeta Haroldo de Campos e traduziu o *québécois* de Robert Melançon. Adorava os artistas plásticos, a vibração, a exuberância das cores e texturas presentes na obra de José Roberto Aguilar, bem como, no quadro *Borborema* de Raul Córdoba ou o arrojo nos objetos e grafismos de Guto Lacaz. Ressalte-se que além de Jerusa ser essa grande leitora, em sua atividade intelectual se reunia o vasto conhecimento de literatura, ciências sociais, semiótica, entre outras áreas do saber de forma *rigorosa*, como o observa Jacó Guinsburg em seu depoimento, sempre com uma propensão musical em tudo.

O primeiro livro de Jerusa, *Cavalaria em Cordel*, é um texto fundante, resulta desse trânsito entre uma semiótica que procura elaborar uma tipologia da cultura e a interpretação do Cordel como ressignificação da literatura carolíngia e demais temas do

medieval. Trata-se de uma plataforma de ações em que analisa o trabalho poético feito por esses artistas, poetas populares, de um modo geral, a partir dos mecanismos colocados em jogo como algo mais que um arquétipo junguiano, por exemplo: o “reino do vai não torna”, o sobrenatural e o sebastianismo. Porém, todos os elementos que compunham essa verdadeira rede de remissões com o texto medieval eram sempre observados como permanente recriação e, ao mesmo tempo, propiciavam à sua reflexão dar outros ares à semiótica russa, colocando-a na atmosfera de um Brasil extra-brasileiro, de um medieval extra-brasileiro. O mito arturiano (e não a narrativa!), as demandas do santo Graal, os combates, demais componentes da máquina carolíngia, tudo isso acaba transformado em outra coisa que Jerusa investiga sempre procurando adaptar, manipular, converter o instrumental teórico europeu em algo que acaba por causar estranheza, liberdade que a semiótica advinda da Rússia já colocava. Lembremos que se em dado momento, em meio ao choque causado nos debates, Michel Foucault afirma que a reviravolta epistemológica do estruturalismo veio através dos formalistas russos, através de Roman Jakobson (ERIBON, 2011, p. 289), Jerusa, por sua vez, vai servir-se de Iúri Lotman ambientando o russo e cidadão de São Petersburgo com “razões antropológicas” brasileiras⁴¹. A matriz vira tradução, conjura-se o original, como aliás, nos dá a entender o exposto por Amálio Pinheiro (2019, p. 59) em texto recente.

Depois de a cavalaria chegar, Jerusa criou e coordenou com Plínio Martins a coleção “Editando o Editor”, que dedicou números a profissionais de extrações diversas tais como Jacó Guinsburg da editora Perspectiva [Figura 1] ou Arlindo Pinto de Souza da editora Luzeiro, esta última responsável por enormes tiragens e títulos de ninguém menos que Rubens Lucchetti. De um lado, as editoras de catálogo como a Perspectiva, a Zahar, a Civilização Brasileira; de outro, editoras populares como a Luzeiro, a Vecchi e a editora Quaresma. Se as primeiras tinham o papel fundamental e inovador de publicar ensaios da produção universitária e literária, as segundas recriavam literatura, como é o caso das versões de Alexandre Dumas analisadas com muita propriedade por Rosângela Oliveira, ex-orientanda de Jerusa, em seu *Todos Por Um*, publicado pela Edusp e que respalda o argumento acima sobre questões relacionadas ao letramento, à intermedialidade e à presença da cultura.

⁴¹ Jakobson esteve na UFBA em 1968, ocasião em que Jerusa teve contato e diálogos muito ricos com ele. Devo também a lembrança de que Lotman era de São Petersburgo a Gutemberg Medeiros. Cabe fazer tais observações posto que localizam de um lado a cena múltipla que era a Bahia naquele momento e também a semiosfera específica de Lotman e o ambiente cultural de Petersburgo à sua época.



Figura 1: Jacó Guinsburg dá a palestra “Editando Diderot”, ao Centro de Estudos da Oralidade em 2013. Fotografia de A.C.A. e Sousa. Acervo do autor.

O contato empírico com essa produção vertiginosa de edições populares tem seus efeitos no pensamento da própria Jerusa: é a partir de Rubens Lucchetti que ela elabora um conceito fundamental como o de “cultura das bordas”. Lucchetti é o autor dos heterônimos, ele se metamorfoseia em outros tantos escritores que são os responsáveis por versões de Faustos e seus correlatos, tais como vampiros, o judeu errante (ou Ahasverus), e o Livro de São Cipriano. Cultura das bordas é o conceito que conjuga isso que nomeei acima de uma cultura em meio urbano que se faz como algo extra-brasileiro, uma recriação de um arquétipo que lhe é anterior, mas em nova perspectiva, sempre se movendo em séries culturais.

Quando se fala em Cordel, especificamente, isso implica de imediato um texto para ser lido, para ser performado. Aqui entra a concepção de oralidade que a leva a um diálogo instigante com Paul Zumthor, o qual viria atestar o aspecto inovador de *Cavalaria em Cordel* em texto publicado na revista *Critique* (Paris, Março de 1980): “As questões de toda ordem, colocadas pelo livro de Jerusa Pires Ferreira, ultrapassam o quadro da etnografia e importam para a definição funcional das tradições poéticas orais e sua complexa e movente relação com a escritura” (PIRES FERREIRA, 1993, XIV; 2016, 21-22, tradução da autora).

A produção nordestina dava a Jerusa a ocasião de conhecer poéticas orais num viés único, mas também convidava a apreciar aspectos culturais presentes em realizações de poetas e contadores de histórias em outros lugares do país. Gostava de dizer em tom espirituoso que iria fazer um seminário sobre “os secos e molhados”, o sertão e a Amazônia. Invariavelmente, voltar-se para as águas ou à amplitude de mitos presentes na região amazônica, no Pará, por exemplo, mas também no Pantanal, a levavam ao tema da memória. Observa-se mais uma vez a presença da semiótica russa, via Iúri Lotman, tendo

por testemunhas a Amazônia de Milton Hatoum e o Pará das populações movimentando-se nos barcos. Desenvolveu também uma pesquisa sobre a memória referente à Barra Funda, bairro de São Paulo. Orientou pesquisa de Caroline Sotilo sobre fotografia e memória de populações ribeirinhas, vítimas das enchentes do Rio Piracicaba. Voltando à música, destaco o livreto de poesias que resultou de uma dessas memoráveis visitas ao Pará, à cidade de Breves que fica na ilha de Marajó, trata-se de *Seis Cromos Para Breves*, cujo poema “Breviário” foi musicado pela cantora portuguesa Lula Pena.

Do sertão para o mundo, Jerusa proporcionou várias parcerias institucionais, por exemplo, na França: em Limoges, via Jacques Migozzi; mas também com Charles Grivel, que ela trouxe para atuar na PUC-SP como professor visitante. Tinha colaborações na Rússia com Igor Schaitánov, mas também com Eleazar Meletínski, que também conseguiu trazer para o Brasil. É divulgadora entre nós de Aron Gurévitch, publicado pela editora Perspectiva. Entre os eslavos destaca-se ainda a colaboração na Universidade Jagellônica de Cracóvia com o professor Jerzy Brzozowski e depois com Natalia Klidzio, da Universidade Maria Curie-Skłodowska, que ao render-lhe um texto de homenagem em um *blog* recupera algo que eu também ouvi de Jerusa, o seu encantamento com a leitura de Isaac Bashevis Singer, em particular de *O Mago de Lublin*; Joséf Kwaterko da Universidade de Varsóvia também era colaborador próximo, nome cuja recordação vem de um dado curioso ocorrido durante o preparo da palestra que gerou este artigo. Encontrei um guardanapo da rede de cafeterias Frans Café com anotações minhas, quando Jerusa presenciou meu gesto de utilizá-lo para notas, imediatamente lembrou-se de que uma vez havia começado um ensaio num saquinho da LOT, empresa aérea polonesa. Brinquei que começávamos o *Livro dos Guardanapos*, evidentemente, porque Jerusa parecia ter livros a publicar sobre tudo: o *Como Orientar e Desorientar Teses*; o *Livro de Viagens* ou *Viagem à Ilha de Malta* entre outros tantos projetos que estavam em seu HD. Para retomar minha recensão de interlocuções e parcerias internacionais, destaco ainda Wladimir Krysinski, da Universidade de Montreal, laureado por uma pesquisa sobre o poeta Roa Bastos; Antoni Rossell da Universidade de Barcelona; e figuras da América Latina, tais como, o pesquisador Eduardo Huarag, do Peru, a professora Emília Gallego e o grande tradutor Desiderio Navarro, ambos de Cuba.

Além da interlocução, a atividade acadêmica de Jerusa nunca foi algo frio, da aplicação pura e simples do conceito, se você ia falar de Dorival Caymmi não fazia sentido que o texto não desse ideia ao leitor do que seria o balançar da rede, o tempo que corria em outra lógica, observação que Edil Silva Costa fez a mim enquanto concluía sua

pesquisa de doutoramento. Quanto às teses, Jerusa deixava os alunos bem à vontade, não prognosticava nenhum manual, nenhum cabresto. Recomendava em seus cursos para escrever com fúria e liberdade, com desmesura, no formato ensaio, caso o orientando se dispusesse. Comum no meio universitário, a palavra “problema” se transformava sempre numa versão etimológica: algo que se abre diante de si.

Para desenvolver leitura a partir de um presente de Andrea Mascarenhas, as miniaturas decorativas de um soldado e sua bailarina, direi que em *Tradução Ato Desmedido*, belíssimo livro das memórias de um tradutor, Boris Schnaiderman dialoga desde o título com um ensaio de Jerusa publicado na *Revista Projeto História* da PUC-SP. Boris era um homem clássico, elegante, o militar aristocrata, dono de um humor refinado, intelectual com uma precisão de balística, e ao mesmo tempo, admirava profundamente movimentos de vanguarda. Em suma, Boris era um intelectual clássico com sensibilidade para as formas, o que nem sempre se conjuga com a tradição. Isso permite avançar e dizer que o grande tradutor do russo se encantava com o *arrojo* intelectual de Jerusa, sua música, fazendo eco mais uma vez à percepção de Jacó Guinsburg.

Em seu artigo, que versa sobre o Alto e o Baixo corporal, Jerusa se utiliza de Mikhail Bakhtin para falar de um corpo que é sempre desmesura, o corpo disso que se convencionou chamar o popular, dando como exemplo os bloquinhos de carnaval de outrora e seus falos alados. Essa mesma revista viria a ser elogiada por Jerusa quando publica em sua capa a *Madalena em Êxtase* de Caravaggio [Figura 2] em um número consagrado à religiosidade! (PROJETO HISTÓRIA, 2008) Estava sempre movimentando-se em direção à *hybris*, à desmesura, ao gesto, a um “gaio saber”, como gostava de afirmar.



Figura 2: Caravaggio, *Madalena em Êxtase*

A poética tradutória encontra seu duplo nesse processo de mapeamento de séries culturais. Assim, o tema do Fausto para Jerusa se fazia como um “tecido fáustico”, de um tecido que se reproduz ao infinito, sob as mais diversas formas e suportes. Para mim, o integrante do Centro de Estudos da Oralidade mais competente para falar do assunto foi o saudoso Valdir Baptista, de quem recebi muitas sugestões sobre o tema em meu pós-doutorado, quando pesquisei versões de Peter Schlemihl, um correlato fáustico, para o audiovisual (ver SOUSA, 2020).

Na pioneira e vasta pesquisa de Jerusa sobre o doutor pactário, destaca-se uma reverberação para além do *Fausto* de Goethe, pois ele próprio faz parte, junto com outros, por exemplo, o escrito por Christopher Marlowe, de uma rede textual de grande extensão e alcance, que vai se espalhando, estendendo-se à maneira de um “tecido fáustico”, conceito que Jerusa desenvolve em seu *Fausto no Horizonte*, entre outros (PIRES FERREIRA, 1996).

Para avivar aqui, cito artigo seu:

Penetrando na floresta textual batizada por mim de tecido fáustico e pensando na emergência deste contínuo, que funciona à maneira de hipertexto, virtualidade sempre pronta a novas articulações de diversos tipos, muitas e diferentes espécies de textos vieram a se oferecer. Como se lê na introdução de meu livro *Fausto no Horizonte*, procurei apontar para a transmissão que se apoia na vitalidade dos grandes textos Fáusticos, como o de Marlowe – um Fausto de danação, o de Goethe – da salvação. Seguir várias traduções acompanhando procedimentos verbais e visuais, verificando a composição de toda uma iconografia a ser desvendada, tão rica e múltipla quanto o tema, é apontar também para a memória de variada cena teatral. Em etapa anterior, portanto, procurei acompanhar razões mitopoéticas, narrativas ancestrais que se relacionam diretamente à construção do Fausto, prototipado na Alemanha, fortificado também na Inglaterra e em outras partes, num percurso interminável. Há um conjunto lendário que conduz histórias do doutor pactário ou a ele associadas. (PIRES FERREIRA, 2010b, p, 213)

E já que estamos falando em duplos demoníacos e conjuntos lendários, cabe recordar que ainda no prefácio de *Cavalaria em Cordel*, Jerusa remete à noção de tradução intersemiótica, que anos depois iria explorar também em sua reflexão sobre a ideia de tradução cultural (presente sem dúvida desde esse livro). Assim, volto a enfatizar, seus temas de pesquisa nos levam também ao trânsito por outras mídias e suportes, o que se deve obviamente à sensibilidade de Jerusa com variadas manifestações do mundo musical e artístico.

Há nesse duplo trânsito da tradução (línguas e culturas diferentes) um movimento semelhante ao da oralidade em Paul Zumthor: quanto mais se aprofunda e se utiliza dela para a investigação, mais a dimensão antropológica aparece (sem se constituir na ciência social aplicada). Para parafrasear Derrida (1999), seria pensar uma dimensão da cultura brasileira em que *felizmente* a escrita não moldou a fala, lembrando

que o filósofo franco-argelino tem como objetivo a desconstrução do *lógos*, o qual para ele representava um projeto eurocêntrico. De certo, volta e meia também nos lembra Amálio Pinheiro, que a forma não moldou o conteúdo em nossa sociedade (fazendo eco à reflexão de Zumthor). Talvez possamos afirmar que havia algo semelhante em Lyotard (2011) quando este debate o quadro das ciências humanas naquele período em que elabora a noção de pós-moderno e propõe como alternativa um exercício de paralogia.

São questões que nos legou o desenvolvimento da semiótica da cultura até o pós-estruturalismo. Autores diversos encontram caminhos próprios, como é o caso de Meschonnic, que levou adiante um projeto de esgotar reflexões e estudos sobre o problema da tradução de modo bem singular.

Meschonnic: Poética Oral e Antropologia Histórica da Linguagem

É sabido que Roman Jakobson situa em um texto curto o problema da impossível tradução de textos poéticos na perspectiva moderna de uma tradução intersemiótica ou transmutação, termo que designa o processo de transformar o cobre em ouro na literatura alquimista. O linguista russo volta-se para a dificuldade que a ordenação dos signos em poesia, portanto, o seu trabalho com a linguagem, impõe. Conclui afirmando a necessidade de pensar uma transposição inventiva e ao mesmo tempo problematizar a tradução entre outras artes:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto [...] em suma, todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico [...] a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual de uma forma poética a outra, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Por sua vez, Haroldo de Campos elabora o conceito de transcrição, reunindo exemplos e desenvolvendo procedimentos teóricos e práticos mais detalhados para, assim como Jakobson, opor-se à atividade tradutória como um gesto mimético e conteudista. Ou seja, remete não à língua do original, mas ao seu trabalho com a *linguagem*, à sua poética. Afirma Haroldo:

Então, pra nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Campos analisa soluções de outros tradutores e estudiosos do tema, por exemplo, ao expor a noção de tom e ritmo do original via Ezra Pound. Reiteradas vezes, o crítico paulistano afirma que se trata de um processo de “traduzir a forma” (ver por exemplo, CAMPOS, 1977a, 98 e, sobretudo, 101) no momento em que analisa a tradução do ludovicense Odorico Mendes. Nesse sentido, a transcrição se dá como transposição criativa de uma linguagem a outra, apoiando-se em uma “leitura privilegiada” como diz o autor das *Galáxias*, em um estudo aprofundado do texto original, no sentido de compreender sua poética, que elementos são colocados em jogo, provenientes de uma exploração da linguagem (literatura, por exemplo) ou advindos da própria cultura em que se inserem.

Haroldo traz ainda em seu comentário um autor recuperado por Walter Benjamin, trata-se de Pannwitz e seu célebre adágio que afirma:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglizá-lo. Têm muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira [...]. O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao *impulso violento* que vem da língua estrangeira. (CAMPOS, 1977b, p. 99, grifo meu)

Campos figura como um crítico e poeta que articula muito bem o campo estético e o da poética, a teoria e a prática, conseguindo resultados muito instigantes em que além de implementar, ou melhor, colocar em ação o adágio de Pannwitz o faz numa proposta absolutamente contemporânea, porque, a nosso ver, ultrapassa o debate sobre a forma, algo que desenvolvi em outro lugar (SOUSA, 2015). Por sua vez, Meschonnic também é um dos autores que melhor examinam o problema da impossível tradução, dentro de uma perspectiva teórica que entrevê aquele “impulso violento” que vem de fora, de um contato muito necessário em nossos dias: a alteridade.

Meschonnic pensa a linguagem a partir da teoria da literatura. Procura assentar uma antropologia histórica da linguagem, como chega a nomear de forma mais ampla um projeto que se volta contra o apagamento da tradução e com ele o da alteridade.

Essa reflexão está presente em, entre outros, *Poética do Traduzir*, vertido por Jerusa e Suely Fenerich para o português, em que pude auxiliar no cotejo. O livro traz uma revisão profunda das principais teorias sobre o tema da tradução, através de conceitos como poética do traduzir, crítica do ritmo, os quais permeiam a obra de Meschonnic como um todo. Houve uma preocupação em dar soluções que estivessem ligadas à presença da oralidade inclusive, tais como “o alvejador” (de fonte e alvo, dicotomia na tradução) ou mesmo ao tentar manter a pontuação do original francês o máximo possível, porque nos pareceu que ele faz daquele modo em função de sua ascendência judaico-eslava, o que torna sempre difícil traduzi-lo para o português. Dou como exemplo o uso em *Spinoza: Poème de la pensée* até de expressões que não são exatamente as idiomáticas como logo no início um “un autre temps que nous”, uma construção sem “ne” (de negação em francês, um *ne... que*, um não... senão) que só pode ter o sentido de “para além”, portanto uma possibilidade coerente é traduzir por “um outro tempo além de nós”. Sem falar nos tantos trocadilhos com a própria palavra “tempo”, que fazem parte do prefácio.

A poética do traduzir se faz sempre de uma linguagem a outra, a partir de uma compreensão daquela poética que leva em conta o ritmo como organização do movimento na palavra, um ritmo que não é redutível a uma métrica formalizadora. Isso vale para a literatura, mas também para textos filosóficos, porque Meschonnic entende que têm um trabalho específico com a linguagem, uma poética do filósofo, que o tradutor deve visar. Novamente no livro dedicado ao pensador dos afetos, num capítulo sugestivamente nomeado “Poética do Pensamento: O Latim de Spinoza” destaco:

Isso, para dissociar radicalmente a noção que propus –, o ritmo como organização do movimento da palavra na linguagem, a escuta de uma oralidade que é uma subjetivação do discurso e do contínuo que é uma semântica prosódica – de uma noção formal do estilo, a qual não é senão um produto do signo. Porque a única possibilidade de continuar a tomá-los um pelo outro está na manutenção eclética e negada da noção tradicional e formal de ritmo. (MESCHONNIC, 2002, 253, tradução minha)

Meschonnic refere-se aqui à noção de crítica do ritmo que não se reduz ao signo, nem à forma, nem ao estilo. Isso coloca também em jogo algo para além da eufonia ou se quisermos, alternativas a formas consagradas de pensar. A tradução é sempre de uma linguagem a outra e implica pensar o que faz o corpo, lembrando que é Meschonnic (1995) quem diz que não se pode falar da relação entre o corpo e a linguagem sem falar em teoria da literatura.

Num texto que não foi incluído na tradução brasileira, Meschonnic oferece comentário sobre a tradução dos silêncios e repetições que, em Tchekhov (por exemplo, MESCHONNIC, 1999, 395 e 405, tradução minha), desempenham papel fundamental

para a análise das traduções francesas de *Tchaika* (A Gaivota) e em especial daquela realizada por Antoine Vitez, o qual impregnou sua versão com percepções do fazer teatral.

Meschonnic confronta o texto transposto pelo dramaturgo sobretudo com a versão de Elsa Triolet e ressalta o quanto a tradução está intimamente ligada à atividade de Vitez. Seu estudo nos envia diretamente ao cotejo, afinal, Vitez traduziu Tchêkhov direto do russo para o francês, pensando o teatro, a *mise en scène*, os silêncios, as repetições, as pausas tão características do autor russo, mas também o fato de trabalhar lugares-comuns, no sentido de *topói* shakespearianos, por exemplo, a figura de Ofélia: “A gaivota morta, morta por Treplev e levada por ele aos pés de Nina, é o sinal de seu suicídio futuro” (MESCHONNIC, 1999, 398, tradução minha).

Nessa revisão da teoria, Meschonnic segue elaborando e diz ser preciso investigar o que *realiza* a literatura (1999, 69, por exemplo). Em sua crítica do ritmo, entende a oralidade como uma contra-histeria, ou seja, como o que insere o corpo na linguagem (1993, 104). Ele propõe então pensar o papel da oralidade na tradução a partir de um “efeito de linguagem sobre o corpo”, como se fosse uma inversão de noções pertencentes à psicanálise, a qual, por sua vez extrai uma linguagem do corpo, cito aqui artigo num livro sobre antropologia histórica da linguagem:

A oralidade intervém como uma contra-histeria, uma forma de histeria que insere o corpo na linguagem. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo [...]

A oralidade seria não uma descarga, mas uma carga pulsional máxima. Não uma patologia, como a histeria, mas seu inverso. A mesma força, mas voltada do corpo na direção da linguagem em vez de ser voltada da linguagem em direção ao corpo. E assim, seria a eficácia máxima da linguagem. (MESCHONNIC, 1993, p. 104).

Entendo que não se trata de ser contra a psicanálise, mas situar uma alternativa. Se eu puder resumir em outros termos, a inversão de sua proposta insere o corpo na linguagem e não extrai uma linguagem do corpo. A força de Meschonnic, para mim, consiste em seu aspecto detalhista, mais do que fazer uma crítica do signo não tão radical quanto seus contemporâneos pós-estruturalistas, diga-se, reside na dimensão antropológica que confere à oralidade, algo que compartilha com Jerusa. Novamente, a questão toda vai para além da eufonia, lembrando o relato de Boris em *Tradução Ato Desmedido* sobre o que Haroldo de Campos alcançou com a poesia, quando conseguiu “fazer o português cantar com sotaque russo, a ponto de um russo como Jakobson encontrar no texto traduzido o som de sua língua-mãe” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 140).

Toda essa teorização e prática tradutória que vem de Haroldo, Meschonnic e Jerusa, ousou dizer, convida a pensar um traduzir que já se situa como alternativa e um

para além de dicotomias clássicas e modernas, tais como sentido *versus* forma, conteúdo *versus* abstração etc. Trata-se de algo que para mim também ocorre mesmo em Haroldo de Campos que lança o “traduzir a forma” num dado momento, mas que se dirige posteriormente à dimensão demoníaca da aventura do artista em seu comentário sobre Dante. O tradutor se torna seu próprio duplo: momento das transluciferações (CAMPOS, 1977b). A presença da voz e da oralidade na tradução oferecem um caminho crítico para pensar o quanto esses autores se colocavam problemas de ordem epistemológica inclusive para além de seu tempo.

Poética do Traduzir, A Voz Repercutida

O título “A Voz Repercutida” advém de um texto publicado por Jerusa como prefácio ao livro de Claude Filteau sobre seu conterrâneo canadense, o grande poeta *québécois* Gaston Miron. O texto introdutório, na linha de Zumthor, aborda a voz como epifania. A voz está em todo o lugar, observada a partir da mistura de línguas e culturas, mas também da paisagem.

Filteau “trabalha a oralidade na poética mironiana, reinventando o movimento telúrico da voz poética” (PIRES FERREIRA, 2005, p. 10, tradução minha). A dimensão dos silêncios, os ventos e a vastidão de neve levam Jerusa imediatamente a associações com o sertão e a Amazônia. A poesia de Miron se insurge com voz forte, em que pesam os movimentos de descolonização e o encontro com a natureza. [Figura 3].



Figura 3: Jerusa Pires Ferreira, *still* de depoimento sobre obra de Aguilar dedicada à Amazônia, filmado por Adriano C.A. e Sousa. Acervo do autor.

A voz não fica ao redor, seria a figura que repercute. Depois do livro *Poética de Júlio Bressane*, sobre a transcrição pensada no cinema do diretor carioca, tenho publicado artigos em revistas internacionais, por exemplo, um ensaio sobre *Sermões: A História de Antônio Vieira* (1989) na revista *Studia Iberystyczne*, da Universidade Jagellônica, cujo título inicial era “Sermões de Júlio Bressane: A vertigem barroca, a Voz repercutida”, filme que nos convida o tempo inteiro para a escuta seja de música, seja da poesia, sempre convidando o espectador ao contato com a vibração barroca.

Em seus textos, Bressane menciona o desejo de ouvir a voz de uma pintura. Espírito que orienta a abordagem dessa tradução audiovisual de Vieira pensando o Barroco entendido como, para usar expressão de Jerusa em seus cursos, “um traço espraiado na cultura latino-americana”. Num certo eco ao mencionado prefácio, procura-se então analisar a presença de elementos como a voz e o silêncio, o cheio e o vazio.

A imagem de grande força é a do *mise en abîme*, a construção em abismo, e em vez de tratar como uma figura de intertextualidade, aqui refiro ao sentido da velha heráldica medieval, arte de brasões, que no filme é realizada com o efeito de dois espelhos um em frente ao outro, por exemplo, durante a performance de Alberto Marsicano e Haroldo de Campos recitando *Galáxias*, logo no início do filme. Destaco o jogo com sons dobrados que transforma o som em imagem, quando Bressane imbrica uma fala que termina por “fomos pó...”, com o início do que vem a ser um trecho de “As Lágrimas de Heráclito”, de Vieira: “Quem conhece chora, quem conhece mais ri. Se a pequena dor é a causa do choro, por que a grande dor não há de ser a causa do riso? Se a pequena dor solta lágrimas, a grande dor as congela e seca. Dor que pode sair pelos olhos não é grande dor.”

Alguns anos depois, *São Jerônimo* (1999) viria a ser o filme que levaria Bressane ao que talvez tenha sido a melhor elaboração desse processo todo. Na época, o cineasta nomeava o projeto como traduzir o “signo Jerônimo” (BRESSANE, 2001), que é algo muito maior do que simplesmente uma obra (ou uma narrativa sobre), trata-se da repercussão na cultura dessa figura ambivalente, tradutor da *Bíblia*, responsável pela criação de um mundo a partir do passado greco-latino.

Nesse filme, o silêncio dá o ritmo entremeado pelo som do vento e das sinetas, já não sabemos se estamos no deserto ou no sertão, o que orienta a presença de músicas que vão do *Carnaval dos Animais* até a peça “Mon Cœur s’ouvre à ta voix” (Meu Coração se Abre à tua Voz) da ópera *Sansão e Dalila*, ambos de Camille Sans-Saens, mas também à versão instrumental de “Último Pau-de-Arara”, canção muito conhecida do nordeste brasileiro.

Meu livro *Poética de Júlio Bressane* aproxima a teoria da tradução e o estudo sobre cinema do francês Gilles Deleuze, um autor que não tem absolutamente nada relacionado à atividade de tradução. Contudo, Jerusa gostava do autor de *Imagem-Tempo*, que em seu livro sobre Spinoza solta frases poéticas como “seguir a linha de fuga do voo da bruxa”, mas também o tom de um alegre pensar, o inverter jogos de linguagem, a ideia de um corpo que se multiplica em tantos outros, também presente no texto da homenagem sobre o Alto e o Baixo. Por sua vez, Meschonnic, no seu bem-vindo e habitual fervor hieronímico, fazia suas ressalvas, questionava a tradução de Spinoza que Deleuze usou.

Talvez o ponto em comum e que agradasse ambos os autores quanto ao entendimento de arte presente em Deleuze, fosse exatamente a dimensão que consta em *Lógica do Sentido* de “não ser indigno ao que nos acontece”. Jerusa se norteou por isso que a meu ver é próprio ao artista de um modo geral, o oposto do ressentimento: a alegria, o corpo em sua plenitude, uma voz que não cessa de repercutir.

Referências

- BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- CAMPOS, Haroldo de. “Luz: A Escrita Paradisiaca”. In: ALIGHIERI, Dante. *6 Cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Fontana / São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1977b.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ERIBON, Didier. *Foucault*. Édition revue et enrichie. Paris: Flammarion, 2011.
- GUINSBURG, J. [2008]. Sobre Jerusa Pires Ferreira. Depoimento a Adriano C.A. e Sousa. IN: MOURA, Hudson. *Dossiê Jerusa Pires Ferreira*. Disponível em: <https://securereservercdn.net/198.71.233.82/sgi.f3e.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Dossie-Jerusa_SobreJerusa_Jguinsburg.pdf>. Acesso em: 13 out. 2022.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Why Intermediality – if at all? *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 2, 2003.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. *Spinoza, Poème de la pensée*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. *Propos Seriels: Le Corps et le langage*. Entretien avec Jean-Paul Desgoutte, 1995. Disponível em: <<https://youtu.be/jy2g0mFzkQc>>. Acesso em: 19 out 2022.
- MESCHONNIC, Henri. “L’Oralité, poétique de la voix”. IN: REY-HULMAN, D. (org.), *Pour une anthropologie des voix*. Paris: Centre de Recherche sur l’oralité / Harmattan, 1993.
- OLIVEIRA, Rosângela. *Todos Por Um*. São Paulo: Edusp, 2016.
- PINHEIRO, Amálio. “Jerusa: a senhora barroca”. *Galáxia*, n. 42, set.-dez./2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532019344603>>. Acesso em: 13 out 2022.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Sermão, Vieira, Performance”. *Asas da Palavra: Revista de Letras*, 10 (23), 2007.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. 3ed. São Paulo: Edusp, 2016.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010a.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Fausto no Horizonte Latino-Americano. IN: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2010b.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Sete cromos para Breves*. São Paulo: Giordanus / Ateliê, 2010c.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Visages du vent et échos de la voix”. IN: FILTEAU, Claude. *L’Espace poétique de Gaston Miron*. Limoges: Pulim, 2005.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Alto”/“Baixo”: o grotesco corporal e a medida do corpo. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História PUC-SP, n. 25, dez. 2002.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em Cordel*. 2ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PROJETO História*, v. 37, ago. dez. 2008, História e Religiões.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução Ato Desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SOUSA, Adriano C.A. e. “Peter Schlemihl: Pacto Fáustico em Séries Culturais”. *Revista Usp*, n. 126, 2020.
- SOUSA, Adriano C.A. e. Saint Jérôme de Júlio Bressane: La traduction comme chemin critique. *Doletiana (Universidad Autonoma de Barcelona)*, v.5/6, p.1 - 19, 2016.
- SOUSA, Adriano C.A. e. *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Permanência da Voz. *O Correio*, a. 13, n. 10, out. 1985.

SOBRE O AUTOR:

Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é autor de *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcrição* (EDUC / FAPESP: 2015) em que discute as interações de literatura, pintura e cinema na filmografia do cineasta tomando como embasamento teórico o conceito elaborado por Haroldo de Campos. Em 2015, concluiu pesquisa de pós-doutorado sobre Fausto no cinema e na animação, junto ao Programa de Educação, Arte e História da Cultura do Mackenzie-SP. Em 2022, concluiu novo estágio de pós-doutorado, desta vez, junto ao Programa de Estudos de Literatura da UFSCar.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9180-2409>

Recebido: 11/05/2022

Aceito: 22/06/2022