



## Oralidade: poder e ação

Ane Costa de Oliveira\*

**Resumo:** Este ensaio pretende observar como a literatura oral, tão discriminada por muitos críticos, pode figurar como um antídoto para o estado anestésico das sociedades modernas. Para tanto, partiremos de um breve resgate teórico que destaca os trabalhos de Benjamin, Ong, Barrento e Lima, por exemplo, e que nos conduz à novela “Uma estória de amor”, de Guimarães Rosa. Nesse texto, a oralidade é apresentada como uma força expressiva que ajuda o protagonista na compreensão da sua própria vida.

**Abstract:** This essay intends to observe how the oral literature, which is so discriminate for many critics, can be a kind of antidote to the anesthetic state of modern societies. Therefore, we will follow from a theoretical revision that emphasizes the works of Benjamin, Ong, Barrento and Lima, for example, leading to the work of art “Uma estória de amor”, by Guimarães Rosa. In this text, orality is presented as an expressive force that helps the main character to comprehend his own life.

**Palavras-chave:** modernidade; literatura oral; **Keywords:** modernity; oral literature; Guimarães Rosa.

Vivemos em sociedades anesthesiadas. Essa é a constatação demonstrada por BARRENTO (2001) em seu ensaio que analisa a relação entre a nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor – espectro a assombrar o mundo moderno<sup>1</sup> - e a incontinência verbal dos últimos tempos que ocasionou a perda da linguagem – “dor da/na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, tal como se perdeu, nesta nossa civilização narcísica do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras” (BARRENTO, 2001, p.70-71). Mais do que qualquer outra, a era da modernidade mergulhou no silêncio: não há fala, nem audição. Como, então, o homem pode encontrar espaço para realizar-se visto que “toda a linguagem se enfraquece quando já não há palavras que sejam ditas para que se diga o indizível [?]” (BARRENTO, 2001, p.71).

Anestesiados, não fazemos o luto das nossas dores – são muitas e bastante rápidas as novidades - e apenas assistimos ao espetáculo de atrocidades causadas pela mediatização, massificação e globalização de nossas mentes. Mais recentemente, enquanto espectadores, é a travestização de toda a experiência (enquanto subjetividade) que se sobressai – não comportamos nem suportamos a dor real e contingente (cf. BARRENTO, 2001, p.77). Logo,

\* Ane Costa de Oliveira é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.  
anesbela@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Apesar de alguns teóricos proclamarem o fim da modernidade, adotamos apenas o adjetivo moderno, pois, de acordo com o texto de Barrento (1996), ainda podemos dizer que vivemos em uma época moderna.

uma reflexão a respeito desse estado inerte em que se encontram as sociedades modernas requer um olhar atento para a exígua região da arte (cf. BARRENTO, 2001, p.72) visto que é nesse espaço – talvez o único – que a dor ainda pode efetivamente se mostrar como condição humana que é.

Não podemos jamais esquecer que a arte é, indubitavelmente, uma das formas mais expressivas de manifestação cultural. É nela e por ela, mesmo que de modo simbólico, que encaramos, por exemplo, nossos medos, angústias e desejos – justamente por isso ela é assustadora para muitos. Cabe, então, lembrar que não foi de forma gratuita que Foucault, refletindo sobre as interdições que podem revelar as ligações do discurso com o desejo e com o poder, alertou que, às palavras do louco<sup>2</sup>, podem-se atribuir estranhos poderes como “o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (FOUCAULT, 2006, p.11). Desse modo, entendemos porque o discurso do artista, muitas vezes, fora da ordem institucional vigente, foi exilado assim como o dos loucos.

Contudo, há artistas que são mais segregados que outros. Postos em uma margem distante, acabam por protagonizar o impasse entre as culturas vistas como superiores e as vistas como inferiores. No entanto, como bem coloca FERNANDES (2006, p.23), tal discussão encobre um delicado paradoxo: ora as culturas subalternas são classificadas como manifestações superiores, ora ocupam uma posição irrisória numa pretensa escala de valores. Ele exemplifica tal contradição através do caso dos bumbás em Parintins e São Luís, que originalmente invadiam as ruas com os seus brincantes, mas hoje estão restritos às áreas de coroação que a eles foram dadas pela indústria de consumo do turismo. Refletindo sobre toda essa situação, não poderíamos interpretá-la também pelo viés “culturas escritas vs. culturas orais?”

Ao longo do curso da história ocidental, notamos o quanto preterimos nossa imanente oralidade em virtude do status adquirido pela escrita que lhe foi, em grande parte, atribuído por causa do pressuposto, seguido cegamente por muitos historiadores, de que as fontes documentais seriam as mais confiáveis. Sabe-se que a palavra escrita surgiu devido à necessidade do homem de marcar suas propriedades, suas posses. Com os gregos e na Idade Média, além desse uso relacionado ao registro da movimentação de bens, ela passou a ser empregada como uma forma de manutenção do poder pela Igreja e pelo Estado.

Um exemplo disso pode ser encontrado no trabalho de GINZBURG (2006), no qual

---

<sup>2</sup> Baseando-se em FOUCAULT (2006), estendemos as idéias apresentadas por ele aos artistas, lendo-se, assim, nesta parte, loucos como artistas.

esse autor, analisando os depoimentos prestados pelo moleiro Menocchio aos inquisidores, aponta como, naquela época, já circulava a idéia da existência de um mundo escrito como um privilégio de poucos, que se sobrepunha a um mundo oral. Entretanto, por mais que se tentasse monopolizar os saberes, estes, inevitavelmente, circulavam pelas duas vias – podemos verificar, direta ou indiretamente, nas idéias do moleiro, um estrato escrito e um oral. Para o autor, Menocchio sabia que “a escritura e a capacidade de dominar e transmitir a cultura escrita eram fontes de poder” (idem, p.105) e por isso sentia a necessidade de conhecer e usar a cultura letrada de seus adversários.

Encarada por muitos como primitiva (no sentido negativo ou depreciativo da palavra), a oralidade chegou a ser bem sufocada, pois era interpretada como um aspecto bárbaro – neste ponto, o debate também engloba o conflito entre barbárie e civilização. Essa última, por sua vez, consagrando ideais iluministas, apresenta a escrita como uma das condições para atingir o progresso, a evolução, a educação e a razão. Mas como não considerar que a palavra é essencialmente um som (cf. ONG,1998, p.89)? Problematizando a questão das palavras não serem signos, ONG (1998) chama a nossa atenção para o fato de que o leitor, em verdade, depara-se com um conjunto de símbolos codificados pelos quais pode evocar em sua consciência palavras reais, num som real e imaginado – “É impossível à escrita ser mais do que marcas em uma superfície, a menos que seja usada por um ser humano consciente como uma pista para palavras soadas, reais ou imaginadas, direta ou indiretamente”(idem, p. 89).

O fato de os povos orais comumente – e muito provavelmente em todo o mundo – julgarem as palavras dotadas de uma potencialidade mágica está estritamente ligado, pelo menos inconscientemente, a sua percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder. Os povos profundamente tipográficos esquecem-se de pensar nas palavras como primariamente orais, como eventos e, logo, necessariamente portadoras de poder: para eles, as palavras tendem antes a ser assimiladas a coisas, “lá”, em uma superfície plana. Essas “coisas” não são tão prontamente associadas à magia, pois não constituem ações, mas num sentido radical, estão mortas, embora passíveis de ressurreição dinâmica (ONG, 1998, p. 43).

Dentre as várias características apontadas por ONG (1998) sobre a oralidade, ressaltamos a de se originar na subjetividade, revelando seres humanos a outros seres humanos como interiores conscientes, e a de poder agrupá-los, diferentemente da escrita que os isola (cf. ONG,1998, p.88). Nessa agregação, todos, intimados, ficam mais próximos do conhecido. É também pela voz, palavra falada, que se dá a troca de experiências destacada por BENJAMIN (1983) como um fato importante, que acontecia com maior plenitude, a seu ver, em um passado ideal. Para ele, muito mais do que uma simples vivência, a experiência transmitida oralmente pelo narrador (contador) levava à sabedoria e ao amadurecimento e, assim, mantinha todos próximos da habilidade de aconselhar. Sabendo que o conselho é

menos uma explicação do que um “ensinamento” com respostas, Benjamin aponta que ele estava se tornando escasso diante da constante diminuição gerada pela imediatez da experiência.

Em um mundo capitalista pós I Guerra Mundial, essa capacidade de trocar conhecimentos teria se perdido, pois as pessoas ficaram mudas e surdas depois de terem presenciado tanta estupidez. Sem conseguir dar um sentido plausível a todo aquele horror, tornaram-se “não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável [...]” (BENJAMIN, 1983, p. 57). Não há o que narrar quando não se aprende nada e, desse modo, a fonte acaba secando – “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores” (BENJAMIN, 1983, p.58). É compreensível, então, o isolamento de muitos através do romance – forma de criação literária que encontrou na burguesia os elementos para a sua ascensão e consolidação.

Na Era Moderna, os dois tipos arquetípicos ressaltados no trabalho benjaminiano como exemplos de narradores que melhor desempenhavam essa função de mediadores de conhecimentos – o lavrador sedentário (aquele que, sem sair de sua casa, conhece as histórias e tradições locais) e o marinheiro mercante (aquele que viaja, que vai a terras diferentes e, diretamente em contato com outros povos, aprende novos casos, contos e cantos) – perderam os seus espaços de realização. O coletivo já não seria mais por excelência o meio de uma problemática, visto que, de acordo com BENJAMIN (1983, p.60), o romance – gênero em destaque nessa época – vive na solidão. Mas as palavras desse autor ainda nos apresentam uma outra forma de comunicação que contribui muito mais para o fim da arte de narrar: a informação.

Com o surgimento da imprensa, houve a difusão da informação e com ela a primazia de ser “inteligível por si mesma” (BENJAMIN, 1983, p.61). Logo, a informação exaure-se rapidamente enquanto é nova, sem ser retida e sem possibilitar desdobramentos seculares como os que podem acontecer com a narração.

A narrativa [...] é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (BENJAMIN, 1983, p. 62-63).

Mas a narração teria mesmo acabado? Ou teria sido atropelada pelos passos acelerados da modernidade? Estariam todas as sociedades anestesiadas? É certo que um empobrecimento da experiência, ainda mais desta retratada por BENJAMIN (1993), pode ser averiguado nos tempos modernos, no entanto, torna-se arriscado ou pessimista demais se o tomarmos como

absoluto. Será que no campo literário não encontraríamos meios possíveis para realizar a catarse das nossas dores?

Analisando um conjunto de narrativas orais de uma determinada região do interior brasileiro, LIMA (2003) aponta que há nelas um grande número de imagens mentais e afetivas pelas quais os moradores daquelas localidades interpretam a si mesmos, o universo distante e próximo a eles. Em um emaranhado de crenças religiosas, moralidades, acontecimentos históricos e ficcionais se sobressai uma espécie de poética da vida social construída justamente pelo cruzamento de diversos fios narrativos – a literatura oral. Nesses relatos, há, na maioria das vezes, um riquíssimo material alegórico que potencializa o simbolismo dos mesmos e que contribui para o estabelecimento de imagens-matrizes construídas na e pela linguagem da oralidade, segundo LIMA (2003, p.15).

Através dessas *imagens-matrizes*, percebemos como o real e o imaginário podem fazer parte de um mesmo plano discursivo coletivo, articulando, em um só tempo, as visões de mundo, os valores e as experiências daquele povo em uma *pura mistura*<sup>3</sup>, a qual LIMA (2003, p.16) nomeia de discurso do encantamento. Esse, por sua vez, indica a interpretação de um conjunto de narrativas orais como *mitopraxis*. Ou seja, a *mitopraxis* diz respeito à síntese indissolúvel – totalidade – entre o prático, a vida prática, e o simbólico (cf. LIMA, 2003, p.17). Podemos perceber isso mais nitidamente nas obras de alguns autores mais sensíveis à percepção de que o homem sempre fez da ficção, nas suas diversas formas, uma experiência central em sua vida (cf. VASCONCELOS, 1997, p.127).

Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (ROSA apud VASCONCELOS, 1997, p. 127).

Como observamos a partir do relato acima, Guimarães Rosa é definitivamente um desses autores. Ao longo de toda a sua produção literária verificamos a constante presença do universo da oralidade - seja através da linguagem cuidadosamente trabalhada, ou, da temática abordada. Resgatando e dando vida nova à velha tradição de narrar histórias, às cantigas de infância, aos ditados populares e a outras formas orais, Rosa, com admirável maestria, articula nas suas ficções elementos orais e escritos que, respectivamente, podem ser interpretados como metonímias de um mundo mais rural ou mais moderno, urbano.

---

<sup>3</sup> Referência à expressão que Guimarães Rosa utilizou em uma entrevista cedida a Paulo Dantas citada por VASCONCELOS (1997, p.106).

Assim, por vezes, temos esses dois aparentes extremos em contato nos textos rosianos. O discurso de Zé Bebelo – chefe jagunço de *Grande Sertão: Veredas* que deseja modernizar o sertão introduzindo nesse os avanços da cidade – pode ser apontado como um exemplo dessa articulação. Em verdade, podemos até colocar que a utilização de alguns recursos que ajudam no enriquecimento da trama acaba mais por acentuar o predomínio da cultura oral vigente na região do sertão - espaço privilegiado por Rosa em sua obra. Esse é o caso, por exemplo, do episódio da carta enviada por Federico Freyre a Manuelzão na novela “Uma estória de amor”. Quando Manuelzão pede para que algum dos seus convidados leia a “carta de setenta vezes se ler” (ROSA, 2001, p.220), ele acaba criando uma situação embaraçosa que evidencia a dificuldade daqueles homens em lidar com as letras escritas.

No entanto, não pretendemos nos prolongar em uma análise que busque caracterizar os elementos ficcionais das obras de Rosa como sendo mais rurais ou modernos, visto que nosso interesse, neste momento, recai sobre a oralidade urdida na novela “Uma estória de amor” (2001) que compõe, juntamente com “Campo Geral,” o livro *Corpo de Baile*. Nesse texto, a prática oral é apresentada como uma força expressiva que pauta as ações das personagens ao longo de toda a narrativa.

Na região ficcionalmente chamada por ROSA (2001) de Samarra, percebemos nitidamente a poética da vida social assim definida por LIMA (2003). Os moradores daquelas terras vivem em meio a crenças, moralidades e acontecimentos que são contados, dançados ou cantados, que aparecem em aforismos, provérbios ou frases rimadas – “A música repartia a tristeza por todos, cada um seu quinhão” (ROSA, 2001, p.239) / “Mas da banda dos do lundú, era sempre aquela alegria forte, cantando e dansando os assuntos de tristeza” (ROSA 2001, p.241).

Logo no início, os preparativos da festa de consagração da capelinha construída em homenagem a Nossa Senhora já nos preparam para um mergulho nesse universo em que há convidados como seo Vevelho que, já ao chegar, dava “testemunha” (ROSA, 2001, p.173) dos feitos do vaqueiro Uapa que de fama tão aclamada já estava quase virando lenda no sertão. E há os como Chico Bràabóz – “Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as dansas, as cantigas” (ROSA, 201, p.178). Também vieram para a festa pessoas como o Pruxe, “o maior violeiro”, e o Maçarico, seu sobrinho, “o maior dansador” que “dansava” as seriedades (ROSA, 2001, p.210-211). Mas ainda há “alguns, tão estranhos, que antes de apeiar do cavalo invocavam em voz alta o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral” (ROSA, 2001, p.157).

O certo é que ninguém chegava de mãos vazias, pois fiéis à devoção, “todos traziam, sorrateiros, o que devia ser de Deus” (ROSA, 2001, p.155), um mimo para oferecerem a Nossa Senhora da capela. Ovos de gavião, orquídeas molhadas ainda no mato, balaios com musgos, pedras, um boné, um patacão, uma grande concha, o couro sem serventia e agourento de um tamanduá inteiro, um jarro de estanho, machados de gentio, peças de sílex, um frango-d’água sonolento, figuravam entre outras tantas “estúrdias alfaias” (ROSA, 2001, p.156) que eles talvez pensassem preciosas só para Nosso Senhor e a Virgem (cf. ROSA 2001, p.155-156).

A festa se tornara o grande evento que, por alguns dias, impulsionou a vida daquelas pessoas, em especial a de Manuelzão, nosso protagonista, que vai se [re]descobrir em uma “espantante” (ROSA, 2001, p.155) travessia, na qual “tudo virava outro” (ROSA, 2001,p.201). A vida que não teve (fazenda, amor, família, terra, gado), porque talvez tivesse cessado de correr, assim como o riachinho que banhava as proximidades da sua casa, vai sendo revelada a ele à medida que se desenrolam as conversas, cantigas e histórias que recheiam aquele tempo de celebração no qual até os cachorros zangados latiam, quando se interrompia a comemoração (cf. ROSA, 2001, p.179).

Mas, na novela de Rosa, são as histórias transmitidas oralmente, principalmente as que são contadas pelos personagens Joana Xaviel (“Destemida e a vaca Cumbuquinha”) e velho Camilo (“Décima do Boi e do Cavalo”), numa espécie de narrativa em moldura, que ganham o maior destaque justamente por serem, respectivamente, uma espécie de ponto de partida e de chegada da reflexão de Manuelzão. Histórias que os narradores aprenderam em qualquer parte - “Aqui e ali, [pegaram] essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas volta do mundo, essas [guardaram], mas com tolas notícias” (ROSA, 2001, p.181). Pensando em velho Camilo, Manuelzão nos explica:

O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho. Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo. – ‘*O bicho que tem no mato, o melhor é pass’ o-preto: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito...*’ As quadras viviam em redor da gente, suas pessôas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma estória (ROSA, 2001, p.182).

Podemos colocar ainda que essas narrações apresentam imagens-matrizes essenciais para o entendimento da vida do personagem principal - matéria vertente de Manuelzão. Conforme VASCONCELOS (1997), vaqueiros, mulheres, bois, patrão, riacho, fazenda e cavalos são figuras que desfilam perante seus olhos

entrelaçando o imaginário do protagonista com o imaginário das velhas histórias orais. Dessa

forma, essas [figuras] se apresentam para Manuelzão como uma sucessão de imagens que evocam imagens de sua própria vida. Ele é o vaqueiro das histórias e vê refletidas nelas muitas das questões que o inquietam – a relação com o patrão, com as mulheres, com o filho, com a terra, com os bois (VASCONCELOS, 1997, p. 132).

Notamos que uma festa como a que ocorre na Samarra é, então, privilegiadamente, um espaço que propicia a realização de diferentes elementos orais. Assim, as múltiplas intervenções da oralidade nesse texto (histórias, quadras, provérbios, cantos, missa, procissão) fazem reviver parte do mundo perdido sentido por BENJAMIN (1983)<sup>4</sup>, pois se tratam de manifestações que correspondem ao modo de vida dos seus participantes, os levando, como no caso de Manuelzão, a um tipo de epifania que os fazem restabelecer a sua ordem pelo simbólico. É interessante notar que em nenhum momento temos explicações nessas práticas e, talvez, por isso mesmo, elas perdurem. Há, então, o conhecimento, adquirido pela experiência, que se reatualiza, renovando-se quando repassado de geração em geração.

Através das descrições das cenas em que Joana Xaviel toma a palavra, vemos como um narrador pode se transformar e nos transformar, pois quando ela “garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando de beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura” (ROSA, 2001, p.189),

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam (ROSA, 2001, p.183).

Todos acabam seduzidos pelas narrativas, apesar do “torto encanto” (ROSA, 2001, p.189) que causam – a mãe de Manuelzão achava que Joana Xaviel tinha a boca abençoada; já Manuelzão achava que era mel, mas de marimbondo (cf. ROSA, 2001, p.187). O momento da contação torna-se algo sublime que dá espaço à palavra mágica. Atentos, os ouvintes estabelecem uma harmonia com os narradores: há apenas a voz que agrega e que tem o poder de transformar. Cada um retira o seu proveito, a sua lição ou o seu choro, como no final do

---

<sup>4</sup> É certo que BENJAMIN (1983) se refere a uma oralidade primária, muito remota e, por isso, nostálgica para ele. Entretanto, é interessante destacar que a representação da oralidade proposta por Rosa em “Uma estória de amor” aproxima-se da concepção benjaminiana, pois diz respeito a um mundo com pouquíssimo contato com a escrita – como já citamos, no episódio da leitura da carta de Federico Freyre, por exemplo, dentre os vários convidados, apenas um se dispôs a lê-la, os demais mostraram um acentuado desconforto com a situação.



episódio “A Décima do Boi e do Cavalo”, e assim se transita de uma esfera coletiva para uma individual. Também entendemos, a partir da observação das ações e reflexões do protagonista, que o povo apropria-se do imaginário real das narrativas – discurso do encantamento<sup>5</sup> – para fazer valer a sua própria *mitopraxis*. Não foi depois de ouvir as histórias de Joana Xaviel e do Velho Camilo que Manuelzão se reconciliou consigo? “- Espera aí, seo Camilo... - Manuelzão, que é que há? - Está clareando agora, está resumindo... - Uai, é dúvida? - Nem não. A boiada vai sair. Somos que vamos. – A boiada vai sair!” (ROSA, 2001, p. 263).

Tendo como horizonte o universo da experiência individual e saber comunitários, as histórias de Joana Xaviel e de Camilo se configuram como momentos-chave do enredo, uma vez que lançam luz sobre aspectos essenciais, metaforizando a situação e o destino de seu personagem principal (VASCONCELOS, 1997, p. 104).

Apresentando uma afirmação de Barbara Myerhoff, LIMA (2003) explica que um dos modos mais recorrentes das pessoas entenderem a si próprias é se mostrando, enquanto narradores ou ouvintes, como ocorre na contação de histórias. Pelas palavras de PATRINI (2005, p.105), ilustramos melhor essa situação: “narrar é colher os fatos da própria existência transformando-os em experiência para os ouvintes, o ato de narrar significa também o encontro com os mistérios que envolvem o homem e a vida nos diversos momentos de sua existência”. Desse modo, entendemos que ao se descobrir, Manuelzão associa fatos da sua vida e do seu povo às imagens usadas pelos contadores e faz, assim, a catarse das suas dores.

A palavra proferida como poder e ação (ONG, 1998, p.41) – oralidade – é encontrada na vasta obra rosiana e na de todos aqueles que se despem de estigmatizações - conceitos imobilizadores para os artistas. Depois da leitura de Rosa, não ficaria mais clara a compreensão de que o oral pode ser caracterizado como a memória da escrita? ROSA (2001) não teria, então, mostrado uma possibilidade diferente daquela focalizada por BARRENTO (2001)?

Lembrando Rosa em seu discurso de agradecimento ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras pelo seu livro *Magma* – “arte e vida são planos não superpostos mas interpenetrados, como o ar entranhado nas massas de água, indispensável ao peixe – neste caso ao homem, que vive a vida e que respira a arte” (ROSA apud CORONEL, 2006, p. 56) – ficam as perguntas: Não teríamos nós um pouco de Manuelzão, Joana Xaviel

---

<sup>5</sup> A leitura detalhada da novela em questão torna muito mais clara a aproximação feita entre o conceito de *discurso do encantamento* e a linguagem rosiana haja vista que concilia em um mesmo plano figuras e atividades do cotidiano sertanejo (bois, cavalos, fazendas, etc) com acontecimentos históricos e míticos, natural e sobrenatural (reis, guerreiros, donzelas, etc).

ou velho Camilo? Não seria na oralidade que reconheceríamos, primeiramente, o corpo vivo e a sangrar das palavras, mencionado por BARRENTO (2001)? A literatura oral, em toda a sua pluralidade, não seria um antídoto para o estado anestésico da modernidade se estendida a essa sem marginalizações? A recuperação da linguagem ou o fim do silêncio - catarse?

## **Referências**

- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *A Espiral Vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p.69-82.
- BARRENTO, João. A razão transversal: Réquiem pelo pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *A Palavra Transversal: literatura e idéias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996. p.53-64.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: GRÜNNEWALD, José Lino [et al.]. (Trad.) *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno: textos escolhidos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74.
- CORONEL, Luiz. *Dicionário João Guimarães Rosa: uma odisséia brasileira*. Porto Alegre: Mecenaz Editora, 2006.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Da unidade do homem às culturas populares. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Rotas do Mito: Estudos e Pesquisas em literatura, oralidade e cultura*. 21 ed. Belém: UFPA/NUMA, 2006. p.15-25.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 14 ed. São Paulo: Loyola: 2006.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.
- ONG, Walter. Sobre a psicodinâmica da oralidade. In: \_\_\_\_\_. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998. p.41-83.
- ROSA, Guimarães. Uma estória de amor. In: *Manuelzão e Miguilim*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.153-263.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto*. São Paulo: Cortez, 2005.