

## O SILENCIAMENTO DA “LITERATURA ORAL” NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Lívia Penedo Jacob

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada  
pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo:** Neste ensaio desenvolvem-se reflexões sobre a literatura oral enquanto expressão pouco explorada pelos estudos literários, buscando-se compreender alguns dos principais aspectos dessa vertente das artes verbais, bem como as causas para essa obliteração. Por um lado, o preconceito inerente às culturas letradas com relação às culturas iletradas justifica o desinteresse generalizado pela literatura oral, que foi tratada, desde finais do século XIX, como categoria folclórica. Por outro lado, existem aporias próprias ao campo de saber em causa, visto que o instrumental teórico – escrito – tenta dar conta de um repertório que lhe é alheio – o das oralidades. A partir de um arcabouço teórico variado, que inclui alguns autores da teoria da literatura – como Wellek e Warren (1976) – e estudiosos de outras disciplinas – como Zumthor (1997), Walter Ong (1998) e Camara Cascudo –, analisaremos os principais conceitos referentes a essa matéria, que exemplificaremos com os estudos de Deífilo Gurgel (2012) sobre os romanceros do Rio Grande do Norte, e com uma análise inédita dos poemas de Sebastião Rodrigues, o Tião Ferreira (2002).

**Palavras-chave:** Oralidade; Literatura oral; Teoria da literatura

**Abstract:** In this essay I reflect on oral literature as an expression rarely explored by literary studies, seeking to understand some of its main aspects, as well as the causes for this obliteration. On the one hand, the prejudice inherent in literate cultures in relation to illiterate cultures justifies the general lack of interest in oral literature, which has been treated, since the end of the 19<sup>th</sup> century, as a folkloric category. On the other hand, there are aporias inherent to the field of knowledge itself, since the theoretical instrument is a written form trying to account for a remote repertoire, the orality. Based on a varied theoretical framework, which includes some authors from the theory of literature – such as Wellek and Warren (1976) – and scholars from other disciplines – such as Zumthor (1997), Walter Ong (1998) and Camara Cascudo –, I try to analyze the main concepts referring to this matter, which I exemplify with the studies of Deífilo Gurgel (2012) on the oral romancers of Rio Grande do Norte (Brazil), and with an unprecedented analysis of the poems of Sebastião Rodrigues (2002), from South Minas Gerais (Brazil).

**Keywords:** Orality; Oral literature; Literary theory.

Quando o músico e compositor Bob Dylan ganhou o Nobel de Literatura em 2016, os principais jornais norte-americanos se posicionaram a respeito, ora defendendo a escolha da Academia Sueca, ora condenando-a. Para Anna North,<sup>1</sup> escritora e jornalista do *The New York Times*, a premiação foi irresponsável, pois tirou a chance de dar visibilidade a escritores desconhecidos do grande público, desvalorizando, dessa maneira, a literatura escrita. O *The Guardian*,<sup>2</sup> por sua vez, se posicionou de modo favorável àquela escolha, lembrando que o acadêmico Christopher Ricks<sup>3</sup> já havia comparado, em 2003, as composições de Dylan à poesia de Keats, em obra intitulada *Dylan's Visions of Sin* (As visões do pecado de Dylan). Já Rob Sheffield, da revista especializada em música *Rolling Stone*, alardeou a conquista, aproximando aquele reconhecimento à deferência dos atuais críticos literários para com a obra de Shakespeare: assim como a música pode ser hoje entendida como uma forma menor de literatura, o bardo inglês fora visto como um mero dramaturgo e ator no século XVI, quando o teatro não gozava de qualquer prestígio na alta cultura.

Esse tipo de debate nos lembra as dificuldades em definir o que venha a ser ou não literatura, uma discussão ainda em curso entre os teóricos e críticos da literatura, estudiosos de um campo do saber cujo objeto não possui uma delimitação precisa. Nomes que no século passado se tornaram notórios por seus estudos a esse respeito, como Compagnon (1999), Eagleton (2003) e Culler (1999), divergem em relação a vários aspectos relacionados à arte que pesquisaram, mas concordam quanto à impossibilidade em defini-la. Se, por um lado, o termo *literatura* soa aplicável a uma vasta gama de produções, a depender das próprias percepções autorais (Compagnon e Eagleton), por outro, sua conceituação está limitada pela visão ocidental sobre o assunto (Culler). Wellek e Warren, porém, vão além, ao mencionar que a palavra *literatura* traz implicações negativas por se restringir à forma impressa, apontando os

---

<sup>1</sup>Ver: [http://www.nytimes.com/2016/10/13/opinion/why-bob-dylan-shouldnt-have-gotten-a-nobel.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/10/13/opinion/why-bob-dylan-shouldnt-have-gotten-a-nobel.html?_r=0).

<sup>2</sup> Ver: <https://www.theguardian.com/music/2016/oct/13/bob-dylan-deserves-to-win-nobel-prize-literature>.

<sup>3</sup> A crítica do jornal, aliás, não foi favorável à obra de Ricks, por sua linguagem excessivamente acadêmica e pouco agradável para um público mais amplo. Conforme: <https://www.theguardian.com/theobserver/2003/sep/14/music>.

termos alemão *Wortkunst* (arte verbal) e russo *slovesnost* (obras da criatividade humana expressas em palavras) como mais apropriados.

A percepção de Wellek e Warren nos leva a concluir que a literatura extravasa os limites da escrita, embora sua etimologia remeta às letras (conforme o latim, *litterae*), o que resulta numa aporia, isto é, a definição dessa arte, porque circunscrita a um contexto histórico-cultural, tornou-se limitada em sua própria nomenclatura. A esse respeito, lembremos que a definição de literatura, tal como entendida hoje pelo senso comum, decorre do período romântico, quando *literatura* se torna sinônimo de *escrita artística*, em suas formas variadas: lírica, narrativa, dramática. Um pouco mais tarde, em 1881, Paul Sébillot cunhou a expressão *literatura oral* para se referir a provérbios, parlendas, ditados e cantos populares, definindo, portanto, uma separação entre dois registros, a literatura (escrita criativa) e a literatura oral (definida por ele de maneira obscura), separação que persiste até os nossos dias.

A desvalorização da “literatura oral” em função de formas literárias escritas se relaciona sobretudo com a compreensão ocidental de que haveria uma superioridade das sociedades letradas frente às iletradas. Essa mentalidade tem início durante a expansão mercantilista, tornando-se notável pelo *modus operandi* que marcou a colonização das Américas. Para Stephen Greenblatt, a tomada de posse das terras “descobertas” por Colombo é “sobretudo a execução de um conjunto de atos linguísticos: declarar, testemunhar, registrar” (GREENBLATT, 1996: 81). Ou seja, naquele contexto histórico, os europeus precisavam tornar pública a ocupação dos territórios para garantir o *uti possidetis* (direito à posse das terras), o que era feito por uma vasta documentação, que incluía tratados, diários, cartas e outros registros. Dessa dinâmica, surge a concepção segundo a qual o colonizador também se sobrepõe ao colonizado por meio da escrita e dos atos de fala até então desconhecidos pelos nativos.

Analisando o desenvolvimento sociocultural da América Latina, Angel Rama (1984) observa, no seu *La ciudad letrada*, que, desde o período colonial, privilégios foram sendo outorgados aos indivíduos letrados (espanhóis e portugueses), criando-se, assim, diferenças sociais com base no domínio da escrita. Em *La comarca oral* (1992), Carlos Pacheco, por sua vez, emprega esse conceito para estudar a oralidade nas obras de Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Augusto Roas Bastos, concluindo, por sua análise, que as sociedades latino-americanas são predominantemente mestiças em suas culturas.

O autor aplica esse conceito aos próprios processos literários latino-americanos, especialmente às obras regionalistas, que, para ele, revelam a cultura das regiões mais interioranas, impregnadas por visões de mundo múltiplas e em oposição à ocidentalizada cultura urbana. No dizer do autor, trata-se “de um conjunto de textos que não apenas ficcionalizam, bem como encarnam eles mesmos a interação conflituosa de universos geográfica, social e culturalmente diversos e contrapostos”<sup>4</sup> (PACHECO, 1992: 59; tradução nossa).

Essa percepção seria posteriormente trabalhada por Néstor García Canclini (2008), em *Culturas híbridas*, obra na qual sustenta que uma das contradições latino-americanas foi a ocorrência do modernismo – enquanto movimento artístico intelectual –, sem que tenha havido uma real modernização industrial da região durante o mesmo período. O autor compara o índice de analfabetismo existente na França durante o início do século XX com as mesmas estatísticas referentes ao Brasil, para concluir que, por aqui, a tiragem de um romance não superava a marca dos mil exemplares, devido à ausência de público leitor. Dando continuidade aos estudos de Rama e de Pacheco, Canclini cria o conceito de “hibridismo cultural”, segundo o qual os países latino-americanos seriam “resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas” (GARCÍA CANCLINI, 2008: 73).

É possível que, em alguma medida, os estudos de Rama, Canclini e Pacheco expliquem, de maneira análoga, a situação pós-colonial de outras regiões do Sul Global como um todo, visto que também na África e em parte da Ásia há uma predominância das expressões orais, frente às escritas. Nesse sentido, são interessantes os relatos da socióloga marroquina Fátima Mernissi, nascida em um dos últimos haréns familiares de Fez, onde, segundo testemunha, foi criada pelas mulheres da sua família, de maioria iletrada. Nessa realidade, a escritora só entrou em contato com as versões escritas dos contos de Scherazade durante a fase escolar, quando percebeu que muitas histórias registradas no livro eram idênticas às aquelas narradas por suas parentas. Na obra *Sonhos de Transgressão*, Mernissi (1994) defende que, por meio do bordado marroquino, as

---

<sup>4</sup> No original: “Se trata pues de un conjunto de textos que no solo ficcionalizan, sino que encarnan ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos”.

mulheres locais – a quem por muito tempo foi negada educação formal – memorizaram histórias tradicionais, já que os padrões gráficos que bordavam simbolizavam narrativas ancestrais.

A ideia de que certos padrões gráficos, presentes em tatuagens, cerâmicas, roupas e rochas, se aproximam da escrita é desenvolvida por Louis-Jean Calvet (2011), em seu estudo *Tradição Oral e Tradição Escrita*. Segundo o referido autor, a partir de análise que fez sobre os grafismos do povo ma (antiga Indochina), seria possível estabelecer verdadeiros “inventários”; isto é, as imagens trazem consigo histórias e memórias. Sem dúvida, essa percepção pode ser expandida para outras comunidades, inclusive indígenas originárias do território brasileiro. Para o escritor tapuia Kaká Werá, por exemplo,<sup>5</sup> haveria uma escrita indígena anterior à colonização, expressa através dos grafismos, cestarias, pinturas corporais e outros simbolismos. Ainda segundo Werá, essa escrita estaria em conformidade com a visão de mundo de seu povo, que não secciona o tempo em passado, presente e futuro.

Esse tipo de testemunho comprova o distanciamento cultural existente entre as sociedades letradas e as iletradas, revelando, por tabela, um problema epistemológico referente ao estudo da oralidade: as formas poéticas e narrativas orais são independentes da escrita e comportam características que lhes são próprias; no entanto, a fim de estudá-las, lançamos mão do instrumental de que dispomos, a teoria literária. Esta, por sua vez, é disciplina formalizada visando atender à dinâmica da literatura escrita. Talvez devido a esse obstáculo intransponível, os estudos literários pouco se ocuparam em estudar as expressividades orais da literatura, relegando-as à linguística e à antropologia. Essa obliteração também pode ter ocorrido pelos próprios preconceitos inerentes às culturas letradas com relação às culturas iletradas, pois, conforme Paul Zunthor, “até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda a literatura não europeia era relegada ao folclore” (ZUNTHOR, 1997: 25).

A folclorização das literaturas orais, a qual Paul Zunthor se refere, ganha maior apelo durante o século XX, quando críticos e teóricos modernistas passam a se interessar por mitos antigos e contos populares, a exemplo das pesquisas de Hector Munro Chadiwick (Inglaterra), Andrés Pardo Tovar (Colômbia) e Luís da Câmara Cascudo

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://istoe.com.br/32803\\_500+ANOS+DE+DESENCONTROS](https://istoe.com.br/32803_500+ANOS+DE+DESENCONTROS)>. Acesso: 27 nov. 2020.

(Brasil). Muitos desses estudos tiveram por inspiração a visão trazida por *Morfologia do Conto Maravilhoso*, do russo Vladimir Propp (1928), que entendia por “folclore” qualquer arte produzida pelos estratos sociais mais baixos de todos os povos, independente da fase do seu desenvolvimento. No ensaio “A natureza do folclore” (1946), Propp argumenta que, entre povos desconhecedores de classes sociais, o folclore perderia seu *status* de inferioridade, passando a denominar qualquer arte produzida e tornando-se propriedade nacional. Ora, por essa explicação fica claro que o autor entendia por *folclore* toda produção artística popular, não contemplada pela estética burguesa. Não distinguia, assim, a literatura oral da literatura escrita, necessariamente, ignorando as distinções de dois suportes díspares: a fala e a escrita. Nesse sentido, não estranhamos que tenha aproximado o que chama de *folclore* da literatura, considerando-as artes verbais, igualmente dotadas de uma poética e passíveis de serem subdivididas em gêneros. No mesmo ensaio, Propp chega a sugerir que o instrumental disponibilizado pela teoria literária seja usado para analisar as produções de cunho popular, mas ressalta que, por esse método, seria possível descobrir o fenômeno e as leis da poética do folclore, sem, contudo, explicá-lo.

As propostas do formalista russo assemelham-se às que encontramos nos estudos dos autores supracitados, dentre os quais destacamos, no contexto brasileiro, Luís da Câmara Cascudo (1952) e seu *Literatura Oral no Brasil*. Na obra, o autor define a literatura oral com base em inúmeros preconceitos de seu tempo, afirmando, por exemplo, que, no Brasil, ela “se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual” (CASCUDO, 2008: 27). Assim, Câmara Cascudo defende a existência de duas fontes desse tipo de literatura: 1) as histórias, cantos populares, danças e outras manifestações folclóricas e 2) a reimpressão de antigas folhas volantes da Península Ibérica. Vemos, pois, que o autor confundia literatura oral com manifestação folclórica, incorrendo, ainda, no erro de limitar esse tipo de literatura à sua gênese primitiva, como se não houvesse renovação possível para essa modalidade de produção:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua *antiguidade*, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da *criação primitiva*, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua rumorosa e *eterna*, ignorada e teimosa, como rio na solidão da cachoeira no meio do mato (CASCUDO, 2008: 25; grifos nossos).

Ora, não há dúvida de que a literatura, enquanto arte verbal, surge primeiramente em seu registro oral, visto que todas as sociedades prescindiram, em algum momento, da escrita. Contudo, essas manifestações continuam sendo produzidas de maneira criativa na contemporaneidade, tanto por sujeitos letrados como por aqueles que, apesar de letrados, pertencem a culturas de predomínio oral. Não cabe, pois, abordar a literatura oral tão somente como sinônimo de “antiguidade”, “primitivismo” e “perenidade”.

Outro estudioso que se dedicou ao tema, mas não conseguiu romper com esse tipo de estereótipo, foi Walter Ong (1981), autor de *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra* (1982). Padre de formação jesuítica, Ong abordou a questão sob o viés de um educador que via a escrita como uma tecnologia capaz de reestruturar a consciência humana. Assim, não deixa de ser contraditório que sua obra, *a priori* focada no estudo das culturas orais, traga embutida a crença de “estágios superiores” da mente humana, que seriam expressos pelas culturas letradas. Os problemas do estudo de Walter Ong também são de ordem teórica: refratário à expressão *literatura oral*, o autor não consegue substituí-la por nenhuma outra nomenclatura, criando, assim, um obstáculo epistemológico intransponível. Chega a sugerir uma adaptação da terminologia criada por Northrop Frye (1957) em *Anatomia da Crítica*, acreditando que a noção de *epos* poderia abranger toda arte oral. Mas, em seguida, se contradiz, ao se dar conta da proximidade entre os conceitos de *epos* e de *epopeia*, abandonando sua própria ideia. Passa, então, a recorrer a perífrases explicativas ao longo de seus ensaios, do tipo “formas artísticas puramente orais” ou “formas artísticas verbais”. Essa solução, diga-se de passagem, longe de resolver o problema taxinômico por ele proposto, ainda dificulta a vida do leitor.

Paul Zumthor (1999: 31), por sua vez, também rejeita a expressão *literatura oral*, preferindo *literaturas da voz* e reconhecendo que “concretamente não há a oralidade em si mesma, mas múltiplas estruturas de manifestações simultâneas, que, cada uma na ordem que lhe é própria, chegaram a graus muito desiguais de desenvolvimento”.

Walter Ong, porém, é que apresenta uma possível solução para o problema, ao distinguir oralidade secundária de oralidade primária, sendo esta própria de comunidades que nunca conheceram nenhum processo de escrita, e aquela própria de

comunidades hibridizadas. Conforme bem observado pelo autor, os estudos sobre o tema devem levar em consideração as características tanto da sociedade (letradas, iletradas, híbridas) em causa, como as dos sujeitos aos quais se atribui algum grau de autoria artística.

A questão da autoria nas literaturas de expressão oral merece especial atenção, pois, afinal, comumente entendemos por “autor” de um texto um único sujeito ou um número limitado deles, cujo nome ou cujos nomes aparecem na capa de um livro. No entanto, quando pensamos em narrativas orais, essa classificação não parece fazer muito sentido, o que justifica a ideia de que a questão da autoria não se coloca para a literatura oral, conforme proposto por Propp (1976) e por Kellog (1973: 57), para os quais a obra oral “existe somente à medida que toma corpo na *performance*, cria-se de novo a cada vez que é ouvida, e, portanto, não tem ‘autor’”.<sup>6</sup> Ora, de fato a história oral é sempre viva e coletiva, isto é, nasce da memória do grupo; é produzida pela coletividade e para ela se destina. Mas, para além dessa autoria coletiva, podemos também pensar nos papéis desempenhados pelos sujeitos para a manutenção dessa memória, bem como para a impressão de suas próprias interpretações. Assim, o papel de um contador de histórias não é apenas o de mero reproduzidor, mas de cocriador.

A fim de melhor exemplificar os conceitos expostos até aqui, analisaremos duas expressões distintas de literatura oral brasileira da contemporaneidade: os romanceiros de Maria José do Oiteiro, conhecida como Militana Salustina, reunidos por Deífilo Gurgel (2012) na obra *Romanceiro Potiguar*, e os poemas compostos pelo poeta “analfabeto” mineiro Sebastião Rodrigues, conhecido em sua região como Tião Ferreira (2002), e publicados na pequena coletânea *Desenho*. Temos, nos dois casos, obras de literatura oral produzidas por sujeitos que poderiam ser classificados, pelos critérios de Walter Ong, como pertencentes ao mundo da oralidade primária, isto é, ambos não sabiam escrever ou ler e compunham sua literatura de memória. Cada um se dedicou a um gênero diverso: os romances cantados por Militana trazem a lembrança dos poemas criados entre os séculos X e XII na Península Ibérica e difundidos por via oral no Brasil desde o século XVI. Os poemas de Tião Ferreira, por sua vez, são composições mais

---

<sup>6</sup>No original: “... the work exists only as it is embodied in performance, is created anew each time it is heard, and therefore has no author”.

espontâneas, que espelham as tradições locais do Sul de Minas Gerais, como a Folia de Reis, a criação do gado de subsistência e a vida na roça.

Pesquisador que se destacou por recolher romances no Nordeste do país em tempos recentes, Deífilo Gurgel não tinha formação na área de letras, tendo-se dedicado à causa por verdadeira paixão. Livre pesquisador depois vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Gurgel legou-nos um trabalho de grande profundidade e competência, apresentando, inclusive, uma taxonomia convincente relacionada aos romances que reuniu, subdividindo-os, quanto à origem, em ibéricos e brasileiros, e, quanto aos gêneros, em romances palacianos, religiosos, plebeus, de pecuária, marítimos, do cangaço e burlescos. Ao longo de dez anos de pesquisas, Gurgel conseguiu reunir, entre os cantores do Rio Grande do Norte, duzentos e sete romances de origem ibérica e oitenta e oito romances brasileiros, totalizando mais de trezentas e trinta versões.

A pesquisa comprovou que, apesar de o romance ser um gênero de origem europeia, contou com uma criação própria em solo nacional, tratando de temáticas mais próximas à contemporaneidade e alheias ao contexto internacional, a exemplo dos romances de cangaço. Na introdução de sua obra, Deífilo Gurgel lembra de seu encontro com dona Militana Salustino, hoje considerada a maior romanceira da história do país: “Não foi à toa que, no dia 09 de novembro de 2005, dona Militana recebeu no Palácio do Planalto, das mãos do presidente Lula, a Comenda do Mérito Cultural Brasileiro. Ela sabia tudo, em matéria de romances” (GURGEL, 2012: 32).

Quando comparamos as versões recolhidas por Deífilo Gurgel cantadas por Militana com aquelas cantadas por outros romanceiros, notamos algumas divergências. Por exemplo, o *Romance de Paulina e D. João*, recolhido por Gurgel e narrado por Francisco Araújo, conta a história de Paulina, filha de um nobre que teria se casado escondida do pai com seu amado, Dom João, em Milão. Ao descobrir a desonra da filha, o pai arma uma emboscada, convidando o genro para parabenizá-lo em seu palácio, mas o mata quando de sua chegada. A filha se vinga do pai atirando-lhe uma bomba e herdando o reino sozinha. A versão cantada por dona Militana no Cd *Cantares* traz a mesma história, com a mesma versificação e as mesmas rimas, porém com outro desenvolvimento e final. Na versão da romanceira, Paulina se vinga do pai, mas, em

seguida, se mata, sendo enterrada ao lado de seu amado, enquanto o perverso rei Afonso acaba comido pelos urubus.

A respeito desse belo romance, Deífilo Gurgel nota que toda a temática nos leva a crer tratar-se de matéria importada de Portugal: a princesa cristã, Paulina, filha de Afonso, o turco, e pretendida pelo primo Fidélis, acaba se apaixonando por João, um mouro. Contudo, a versão de Militana apresenta traços de oralidade típicos da literatura de cordel nordestina. Além disso, os únicos registros do romance, feitos cem anos antes por Hélió Galvão, também se deram no Nordeste brasileiro, não havendo sinais dessa narrativa no cancionário lusitano. De todo modo, as variantes revelam que a composição, claro, é de autoria desconhecida, possivelmente coletiva, mas, como toda obra da literatura oral, comporta acréscimos e supressões, interpretações próprias que, de modo consciente ou não, vão-se sobrepondo ao tema original.

Apesar das diferenças narrativas trazidas por cada cantador, sem falar, claro, do talento performático de cada um, que inclui também os atributos vocais, os romances recolhidos pelo pesquisador são convergentes enquanto gênero literário. As narrativas são sempre transmitidas entre gerações através de cantos, contam histórias com começo-meio-fim, em versos decassílabos ou heptassílabos, seguindo *topoi* fixos, de inspiração amorosa ou bélica. Também são mais comuns os finais trágicos e a estrutura dramática, na qual a narrativa tende a ser interpolada por diálogos curtos entre as personagens, mesmo quando há, no enredo, inclinação lírica ou épica.

Ao lado dos romances recolhidos por Deífilo Gurgel, também nos ajudam a entender a literatura oral certas produções isoladas, legadas por poetas brasileiros “analfabetos” oriundos do interior do país. Nesse caso, embora exista uma autoria mais individualizada, com a identificação precisa do “versejador”, trata-se, claro, de uma poesia também ligada a uma tradição local, não necessariamente cantada, mas sempre rimada e cadenciada, recursos por um lado estéticos, mas também empregados como recursos mnemônicos, dado que, em princípio sem fixação na escrita, as composições são guardadas na memória.

Inserir-se nessa preciosa vertente das artes verbais brasileiras o poeta Sebastião Rodrigues, natural de Aiuruoca, Sul de Minas Gerais, onde era conhecido como Tião Ferreira. Sem qualquer diploma ou estudo, seu Tião compunha uma série de poemas “de memória”, muitas vezes declamando-os aos turistas que por ali passavam. Em uma

dessas suas *performances*, estiveram presentes alguns moradores da cidade de São Paulo, que decidiram registrar seu talento, dando origem a dois livros: *Desenhos e Inspiração*. O trabalho de coleta, feito de maneira improvisada e sem os merecidos recursos, não traz muitas informações sobre o poeta, não sendo assim possível saber quais as marcas de oralidade conservadas na transcrição, e que outras teriam sido eventualmente apagadas no processo.

Apesar dessas limitações, a leitura da obra de Tião Ferreira nos permite perceber a repetição de três principais temáticas: a amorosa, a sertaneja e a social. Nos poemas amorosos, o eu lírico fala de suas conquistas e fracassos, conforme os trechos abaixo.

Meu destino me enganou  
Não esperava ser assim  
Meu amor me abandonou  
Já não gosta mais de mim  
(RODRIGUES, 2002: 16)

Quando eu entro no forró  
Não preciso chamar dama  
Com meu olhar atraente  
As menina é que me chama  
(RODRIGUES, 2002: 24)

Na lírica sertaneja, o poeta fala de sua terra, o Sul de Minas, bem como apresenta ao ouvinte uma descrição da dura lida na roça e da bela natureza local. Quando toca em temas sociais, por sua vez, Tião Ferreira assume um tom mais parecido com o da literatura de cordel, muitas vezes criticando os novos costumes e o avanço da civilização:

A mocidade de hoje  
Tão tudo modalizado  
Quem acompanha moda nova  
Vai ficar enfernizado  
(RODRIGUES, 2002:44)

Em suma, tendo em vista que os *topoi* escolhidos por Tião Ferreira eram bastante regionais, retratando a realidade da Mantiqueira mineira e, mais especificamente, do Vale da Pedra, onde vivia, não há que se falar, nesse caso, em continuidade de uma tradição lusitana, muito embora a forma poética adotada, as redondilhas, sejam antiga herança trazida pelos portugueses. De todo modo, para além do sentido de continuidade, que toda arte comporta, a sua poesia é obra de uma

criatividade única e subjetiva, refutando por completo a ideia segundo a qual a literatura oral é primitiva ou representa uma forma literária anterior à escrita. Acrescente-se a circunstância do caráter atual de sua produção, bem como dos temas por ela explorados, que, como vimos, nada têm de atávico ou arcaico, o que explica a permanência dessa modalidade de arte verbal – e o interesse que suscita – mesmo no âmbito de uma cultura letrada, haja vista a mencionada iniciativa dos cidadãos paulistas no sentido de registrá-la e divulgá-la mais amplamente.

Os casos aqui analisados endossam, contudo, que a expressão *literatura oral* é sobremaneira limitada, visto se referir a uma forma de arte que depende de outros elementos para além da palavra: voz, *performance*, carisma e memória são fundamentais para esses compositores, que legaram ao Brasil expressões de aguda fineza técnica e estética. Contudo, justamente por causa da relativa inadequação que encerra, a expressão *literatura oral* indicia o problema que implica para os estudos literários: nomeia uma produção cultural em princípio alheia a registros escritos – podemos mesmo dizer que refratária a tais registros –, mas constituída como objeto num campo de análise por excelência letrada e acadêmica. Cabe assim aos estudos literários consciência clara desse problema, como condição para continuar investigando essa vertente das artes verbais, se não para defini-las em definitivo, certamente para evitar o seu silenciamento.

## TRABALHOS CITADOS

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

CASCUDO, Luís da. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e o senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra G.T. Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

DONA MILITANA. *Cantares*. CD triplo. Natal: Fundação Hélio Galvão, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.
- GURGEL, Deífilo. *Romanceiro potiguar*. Natal: Fundação José Augusto, 2012.
- KELLOGG, Robert. Oral literature. *New Literary History*, Charlottesville, VA, v. 5, n. 1, p. 55-66, Autumn 1973.
- MERNISSI, Fátima. *Sonhos de transgressão: minha vida de menina num harém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.
- PACHECO, Carlos. *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello Ediciones, 1992.
- PROPP, Vladimir. A natureza do folclore. Tradução de Edson Martins e Newton Pontes. *Miguilim*, v. 6, n. 1, jan.-abr. 2017. Disponível em:  
 <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1313>> Acesso: 10 jan. 2021.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ed. del Norte, 1984.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Mira-Sintra: EuropaAmérica, 1976.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

**Livia Penedo Jacob** é Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ (2016-2020) e Mestre em Linguística pela PUC-Rio com apoio financeiro do CNPQ (2008-2010), tendo pesquisado formação de palavras e teoria lexical. Graduiu-se e licenciou-se em Letras Português-Literaturas pela UERJ (2003-2007) quando foi bolsista do Programa de Estudos Galegos (PROEG). Foi professora de Português da rede municipal da cidade do Rio de Janeiro em 2010. Concursada, atuou como Assistente Executiva junto à Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (2013-2014). Foi concursada da Fundação CEDERJ-CECERJ (2014-

2018), onde atuou na área de projetos educacionais. Em 2018 foi contemplada com uma bolsa sanduíche pela CAPES para ampliar sua pesquisa junto à Universidade de Winnipeg, Canadá. Atualmente dedica-se ao pós-doutorado na UERJ.

Artigo recebido em 08/07/2022. Aprovado em 10/07/2022.