

[...]

Yeh eh-eh eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

**Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
Mares, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a
gritar!**

**FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST.
YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!**

Eh-eh eh-eh eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh eh-eh eh-eh-eh-eh!

Eh-laô!-lahô-laHO-O-O-ôô-lahá-á-á — ààà!

AHÓ-Ó-Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó — yyy!...

SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó — yyy!...

Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw-aw!

DARBY M'GRAW-AW AW-AW-AW-AW-AW!

FETCH A-A-A-AFT THE RU-U-U-U-U-UM, DARBY!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh -eh-eh eh!

EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

[...]

Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô — yyy.....

Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô — yyy.....

Schooner ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô — yy.....

[...]

**"Ode marítima"
Álvaro de Campos***

* Fragmento de *Ficções do Interlúdio*. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Vol. único. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965, p. 314-335.

DO CANTO PRIMORDIAL AO POEMA CONTEMPORÂNEO E VICE-VERSA

Sérgio Medeiros*

... et dès qu'apparaît la rythmique, l'art apparaît.
Marcel Mauss

Num estudo clássico sobre a arte dos povos extra-ocidentais (índios, africanos etc.), o antropólogo Franz Boas (1955) afirma que as duas formas fundamentais de literatura são a canção (versos musicados) e o conto (narrativa). Esses dois gêneros seriam universais. Talvez pudéssemos afirmar, parafraseando Roland Barthes, que não existe povo sem canto e sem narrativa. Boas argumenta que a poesia (conjunto de versos), tal como praticada no ocidente, sem acompanhamento musical (substituiu-se este por recursos rítmicos essencialmente verbais, como a rima e a acentuação silábica, que podem ser apreendidas numa leitura silenciosa) é um fenômeno típico dos povos ditos civilizados. Entre os povos extra-ocidentais, ao contrário, as palavras (versos) estariam quase sempre subordinadas à música, gerando o canto, ou a canção. A palavra deve ser emitida, cantada. Aliás, para muitos povos, uma canção pode até prescindir de palavras, bastando, para que haja canto, que se emitam certos sons com a boca. Boas parece sugerir que a origem da poesia seria justamente um refrão de sílabas destituídas de sentido preciso (embora estética e emocionalmente eficazes), emitidas durante rituais. Isso significa, em conclusão, que a poesia, a poesia ocidental, foi progressivamente se emancipando da música, até ganhar o status de texto escrito independente, autônomo. A estrofe que se segue poderia ser um dos fundamentos da poesia, segundo a perspectiva de Boas:

“Ham ham hamaya, He-who-travels-from-one-end-of-the-world-to-
the-other

* Universidade Federal de Santa Catarina.

ham ham.
 Ham ham hamaya, The-great-cannibal-of-the-north-end-of-the-
world,
 ham ham.
 Ham ham hamaya, He-who-carries-corpses-to-be-his-food,
 ham ham."

Esse versos constam de uma canção indígena norte-americana. Sílabas e palavras como "ham" e "hamaya" não possuem um sentido estabelecido, mas também não são signos arbitrários, pois referem-se ao mundo dos espíritos, enquanto que outras sílabas, como por exemplo "hei", também usadas pelos mesmos índios, podem remeter a um tipo de urso. No fragmento citado, as sílabas "vocais" e as palavras convencionais convivem na mesma canção. Tratar-se-ia, talvez, de um texto de transição, situado entre uma concepção poética mais primordial e outra mais desenvolvida, se aceitarmos a argumentação de Boas.

Curiosamente, no século XX, a partir das primeiras "vanguardas" (como o futurismo e o dadaísmo), vem sendo retomada uma prática poética que chegou, nos dias atuais, bastante próxima dessas formas poéticas básicas ou fundamentais estudadas por Boas. A poesia parece girar em círculo, a palavra é inserida novamente na canção e suas sílabas vão adquirindo uma estranha autonomia e se transformando em sons, ruídos, silêncio carregado de tensão (silêncio explosivo), como na arte do músico-poeta John Cage.

Falar em John Cage é falar em poesia sonora. Embora eu não pretenda discutir aqui os fundamentos da poesia sonora que se praticou e se pratica no século XX, gostaria de citar as "parole in libertà" dos futuristas italianos, palavras especialmente enriquecidas de ruídos, ou seja, de consoantes (as vogais representam o som, por oposição ao ruído). Num poema como "ZANG TUMB TUUMB", do futurista Luigi Russolo (1992), encontramos ruídos que recriam o movimentar-se de um trem:

"tlahtlahk ee ee queee
 trrrrrrrtrrrr
 tahtahtahtoh-oh tahtahtahtoh-oh
 (RODAS)
 cuhrrrr
 cuhrrrr
 cuhrrrr
 cuhrrrr
 (LOCOMOTIVA)
 fofofofofofofofofo
 fahfahfahfahfahfah
 dsahdsahdsahdsahdsah
 tsahsahsahsahsah"

A poesia sonora é, em suma, a exploração/explosão das sonoridades do poema, com o retorno triunfal daqueles recursos básicos e primitivos como os sons "não-significativos" que tanto atraíram a atenção de Franz Boas. O poema é (outra vez?) canto, canção. Contentar-me-ei com essa lacônica comprovação.

Mencionei John Cage. Quem ouvir-viver o CD-performance "Sixty-two Mesostics Re Merge Cunningham" (1971), desse músico poeta, vai se deparar com uma fala sem palavras e sem sintaxe. Ou melhor, uma fala sem as palavras e a gramática convencionais. Fala? Talvez canto. Canto? Sim, um canto ritual e um canto cru, um mantra e um uivo, um grito, um sopra... Em suma, um evento vocal, algo que talvez esteja situado entre a música e a poesia sonora. Se eu tivesse de eleger um artista (para simplificar a argumentação) que sintetizasse para mim o círculo da arte da poesia, o círculo completo que une o contemporâneo e o primordial, o ocidente e o oriente, o europeu e o ameríndio etc., esse artista seria exatamente John Cage. Espécie de figura intermediária das artes, capaz de neutralizar todas as dicotomias estéticas e filosóficas da nossa visão artística, John Cage reiventa a história da poesia, reintroduzindo, como antes dele fizeram os futuristas e os dadaístas históricos, as sílabas "sem sentido" no canto ocidental, que já não é mais, particularmente no caso de Cage, ocidental, mas extra-ocidental.

Mas como fica, a partir das realizações estéticas e teóricas das vanguardas históricas e de John Cage, a compreensão dos cantos indígenas ou africanos? Será que, fechado o círculo da NOSSA poesia, ou melhor, reiniciado o diálogo entre o som e o ruído, a arte e o rito, o contemporâneo e o primordial, já estamos melhor armados para absorver a arte poética extra-ocidental? A esse respeito, talvez seja mais do que oportuno chamar a atenção para um nova concepção de literatura indígena, proposta por pesquisadores como Dell Hymes e Dennis Tedlock, que retomaram a antiga noção de canção, reinscrevendo os mitos numa forma verificada.

Ambos os autores (eles se inserem, grosso modo, na linha dos estudos pós-estruturalistas dos anos 70 e 80) compreenderam que só poderiam reivindicar para o mito extra-ocidental o status de obra de arte se previamente "construíssem" um novo objeto de estudo, a narrativa indígena literária, que tivesse valor estético e não fosse um simples documento etnográfico. Era preciso, em outras palavras, substituir as paráfrases ou traduções literais canhestas até então publicadas por versões literariamente fiéis aos padrões estéticos indígenas. Esforços foram então devotados à elaboração de um "método mitográfico", que definisse a melhor maneira de coletar, transcrever e traduzir, sem perda da informa-

ção estética original, as narrativas orais. Como não existe um consenso sobre o que seria esse método, apresentarei a seguir resumidamente os dois projetos mais sugestivos de mitografia pós-estruturalista.

Dell Hymes (1987) defende a tese de que as narrativas indígenas sejam publicadas em "verso" e não mais em "prosa". A prosa, como afirmou certa vez Tedlock, é uma invenção tipográfica e como tal só existe no papel. Por isso, o verso é para ambos os autores a melhor maneira de transcrever a fala do narrador indígena.

Mas qual seria, neste caso, o critério mais seguro para identificar, numa narrativa oral, a exata ocorrência de um verso? Após descartar critérios não-lingüísticos, como pausa e altura de voz, por considerá-los excessivamente contingentes, Dell Hymes se concentrou na "gramática" das sentenças, buscando configurar o verso oral a partir de seus elementos sintáticos e lexicais. Descobriu, por exemplo, ao analisar as narrativas dos índios chinuques (EUA), que determinadas expressões ("e então...") ou palavras (certo verbo, substantivo, pronome pessoal), quando usadas repetidamente pelo narrador, poderiam indicar o começo de uma nova linha na narrativa, o começo de um novo verso, tal como sucede no exemplo seguinte, reelaborado numa "forma etnopoética" por Dell Hymes:

"Now then one day he said,
'I am lonesome.'
Now then he said,
'I will go away,
'I will look around the country.
'I wonder what the people are doing.
'Maybe some person is living up that way.
'I will go look at the people.
'I do rather want to see the country.'
Now then he told his wife,
'I am going to leave you.
'I am going to look around the country."

O narrador indígena nem sempre empregaria, porém, tais "indicadores gramaticais", ao pronunciar os versos de um mito. Muitas vezes, como reconhece Dell Hymes, ele também se vale de distinções semânticas (introdução de um novo tema, por exemplo) para "marcar" o início de uma nova linha.

Digno de nota é o fato de que Hymes tenha dado especial atenção à análise de textos em língua chinuque publicados anteriormente por outros pesquisadores. Não só conseguiu "vislumbrar", no "bloco em prosa" impresso no papel, os marcadores já referidos, como foi capaz de reconstituir, a partir daí, a suposta

"forma original" desses relatos, impressos inadvertidamente em prosa: implodiu os parágrafos maciços e distribuiu as sentenças em linhas ou versos. Mas o padrão estético indígena não é assim tão simples: os versos, segundo certos indícios gramaticais e semânticos descobertos por Dell Hymes, estariam ordenados em estrofes, cenas, atos, como num drama do teatro ocidental. Dell Hymes está convencido de que esse modelo de composição não é apenas um padrão da cultura chinuque, mas um patrimônio da literatura oral indígena. Por isso mesmo, é nesse formato ou padrão que deveriam ser publicadas as traduções de textos indígenas, pois só assim a literatura indígena revelaria, segundo Hymes, para os olhos ocidentais, toda a sua complexidade formal e requinte estético. O mito, segundo entendo, ressurgiu, nos textos da escola etnopoética (a escola pós-estruturalista de Hymes e Tedlock), como um "proema", uma narrativa em prosa e verso, pois é claramente o fruto de um diálogo da canção primordial com a poesia contemporânea (que é tanto prosaica como poética), originando uma síntese contraditória ou provisória, como aliás é toda síntese na área da tradução/recriação de textos.

Dennis Tedlock (1972), por sua vez, não se detém no nível da sentença, como o faz Dell Hymes: o seu interesse reside nas qualidades retóricas da fala indígena, como pausa e altura, a partir das quais tenta circunscrever o verso indígena. O material analisado por Tedlock são narrativas da cultura zuni (EUA), gravadas por ele próprio; seu objetivo consiste em transcrevê-las e publicá-las em inglês, numa tradução que permita ao ouvido ocidental, particularmente, ter uma noção correta, na leitura em voz alta, do que teria sido a performance original. Para atingir essa meta, Tedlock adota não apenas o verso, mas também outros recursos gráficos, como diferentes tamanhos de letras, estabelecendo um instigante diálogo entre os textos zunis e a poesia contemporânea, ao acompanhar, nesse aspecto, os ousados e controvertidos passos de Jerome Rothenberg, autor da antologia "Technicians of the Sacred: a Range of Poetries from Africa, America, Asia, and Oceania" (1985), em que sofisticados recursos gráficos, inclusive desenhos, são utilizados para recriar no papel as qualidades estéticas da poesia e da narrativas orais, ou do proema.

No que se refere à prática da tradução, Tedlock é um autor bem-sucedido, tendo publicado o importante "Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians" (1972) e, mais recentemente, uma versão do códice maia "Popol Vuh", que recebeu em 1986 o prêmio Pen de melhor tradução de poesia. Do primeiro livro, retirei este fragmento de um proema zuni (as linhas quebradas indicam mundaça de tom):

"The daughter of a priest

sit room fourth down
was ting in a on the story weaving
bas

ket plaques.

She was always sitting and working in there, and the Sun
came up
every day..."

Pode-se afirmar que a etnopoética ainda está tentando construir o seu objeto de estudo, o "mito literário", ou proema. No Brasil, ao que me consta, ela ainda não frutificou (Hymes e Tedlock não foram traduzidos para o português), mas é uma questão de tempo: mais dia menos dia, também nós estaremos proematizando narrativas indígenas. Diria que a etnopoética é a maior contribuição ao estudo dos mitos ameríndios, depois dos estudos estruturalistas de Alan Dundes e Claude Lévi-Strauss. Este último autor, é sempre bom lembrar, questionou seriamente a oposição entre "logos" e "mythos", ao mostrar que as narrativas indígenas possuíam uma lógica intrínseca não muito diferente da lógica da filosofia: a produção do sentido se dá da mesma maneira (através do jogo de oposições binárias: natureza e cultura, corpo e alma, feminino e masculino etc.) no pensamento dito racional e no mito "irracional". A etnopoética parece levar avante essa neutralização das oposições (racional versus irracional), ao propor o mito em verso, ou seja, a ruptura entre prosa e poesia, canto primordial e poema contemporâneo, som e ruído. O círculo literário (o fim é igual ao começo e vice-versa), inaugurado pelas vanguardas históricas e retomado, entre outros, por John Cage, talvez seja, de fato, o itinerário a ser seguido pelos estudos de mitologia ameríndia, neste final de milênio.

Pós-Escrito

Utilizei acima o termo "proema" para definir o mito literário, pois me parece que, numa narrativa oral, o verso não é obrigatoriamente puro, ou só poético: prefiro imaginar uma linguagem híbrida, tecida de sons e fúrias, sílabas e ruídos. Talvez o termo "jopará", retirado da língua guarani e significando "mescla", "mistura" de linguagens, seja também apropriado para definir o mito da etnopoética.

O "jopará", tal como o entendo (e aqui estou falando como estudioso da literatura e não como lingüista), é uma "linguagem comum", mas por outro lado também é joyceana, híbrida. O "jopará" é o comum incomum, a linguagem comum já desconstruída desde a sua origem. As línguas da família tupi-guarani (um exemplo disso é certo guarani "impuro" falado hoje em todas as cidades do Paraguai) deram origem, a partir da colonização da América, a falares ambivalentes como o falar elaborado por Guimarães Rosa

no conto-canto (ou proema) "Meu tio o Iauaretê", ou o próprio *nheengatu* (tupi latinizado), a língua geral imposta pelo colonizador aos diferentes povos indígenas do Brasil, a partir da conquista do interior do país.

A minha tese, em suma, é que existiria um "falar joyceano" bastante popular na América, o "jopará", uma língua que é plural, não-homogênea, ambivalente, desconstruída, pois expõe explicitamente, como no conto de Guimarães Rosa, um emaranhado de vozes que é simultaneamente a história trágica e o potencial expressivo do mestiço americano. Por outro lado, essa língua, que alguns talvez ainda vejam como degenerada, é uma língua sagrada, pois remete, como também se poderia argumentar, aos rituais xamanísticos ou de caça. Neste último tipo de ritual, por exemplo, o caçador indígena pode "enlouquecer" e passar a falar também a língua do outro, neste caso, não mais um mero animal a ser simplesmente abatido, mas um ser sobre-humano e potencial doador de bens espirituais ou culturais.

Falei em mestiço americano e o dotei de um "jopará", uma fala híbrida, ambivalente. Mas também seria possível descobrir o "jopará", ou mescla lingüística, enquanto prática comum, enquanto "falar cotidiano", em todos os pontos da América, mesmo onde o mestiço não se considera mestiço. A presença de um inglês "irreal", contornando a fala urbana de certos jovens, por exemplo, poderia ser considerado um claro exemplo disso. Esse tipo de "jopará" urbano e cosmopolita já encontrou, aliás, expressão na literatura brasileira. Haroldo de Campos, que além de crítico é poeta e prosador, elaborou, no livro "Galáxias", uma série de discursos híbridos (contos-cantos, ou poemas, prosoemas), saídos da boca de um homem de letras e de um viajante do mundo. Várias línguas européias (o português é o idioma básico) ali se mesclam, e assim o discurso do viajante, o discurso urbano desse viajante não parece distante daquele discurso que já foi considerado degenerado, o discurso híbrido e desconstruído do indígena aculturado. Podemos hoje usar criativamente o conceito de "jopará" (ou seja, um certo conceito de mescla, o incomum comum, metaforicamente falando, não necessariamente a prática efetiva que se dá, por exemplo, nas ruas de Assunção ou de Pero Juan Caballero, na fronteira com o Brasil), e constatar que a linguagem incomum das vanguardas, a linguagem estética considerada de contestação tem algo em comum com essa linguagem que não é considerada (talvez erroneamente) como de contestação: o "jopará", que nasce nessa fronteira porosa ou destituída de objetividade que (não) separa o primitivo e o moderno, o natural e o cultural, o ritual e o degenerado, o oral e o escrito etc. A partir do advento da televisão a cabo, gostaria de acrescentar, tornou-se possível, em muitas partes deste continente, hoje, ouvir as notícias do mundo em vá-

rias línguas e de maneira quase simultânea. A linguagem da televisão a cabo, para o telespectador que não deixa quieto o controle remoto, fazendo com que os diferentes canais se sucedam vertiginosamente na tela, é um duplo "jopará": um "jopará" sonoro e um "jopará" visual. Relendo as "Galáxias" de Haroldo de Campos à luz desse "jopará" eletrônico, poderíamos talvez afirmar que o texto de contestação, o texto incomum, é um texto com controle remoto, um controle remoto operoso, que avança e retrocede continuamente os canais, as diferentes línguas do discurso contemporâneo.

Para fechar o círculo do "jopará" e do poema, gostaria de citar um outro exemplo literário brasileiro tão bem-vindo quanto polêmico, a novela de Wilson Bueno publicada em 1992 com o sugestivo título de "Mar Paraguayo". O livro traz um glossário de termos guaranis e, no seu entrecho, o português falado no Brasil dialoga com suas fronteiras originárias e atuais: o espanhol e o tupi-guarani. Parece-me que, no livro de Wilson Bueno, temos um claro exemplo das possibilidades literárias do "jopará" suburbano, um "jopará" cabareteiro, isto é, falado num cabaré, numa atmosfera de bolero, uísque falso, dor-de-cotovelo, enquanto um travesti paraguaio, que tomou posse do litoral paranaense prepara-se, num ritual ao mesmo tempo festivo e fúnebre, para a festa, a última dança na costa brasileira que parece ser o destino dos paraguaios desterrados e dos indígenas que, no passado, e talvez ainda hoje, buscam, numa peregrinação messiânica, a "terra sem mal".

Bibliografia

- ANCHIETA, José de. *Arte de Gramática na Língua mais Usada na Costa do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- BOAS, Franz. *Primitive Art*. Nova York: Dover Publications, 1955.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Gualrá*. Assunção: Ceaduc/Cepag, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FRAZER, J. G. *The Golden Bough*. Ed. abrev. Londres: The MacMillan Press, 1922.
- HYMES, Dell. "Anthologies and Narrators" In: Brian Swann e Arnold Krupat (orgs.). *Recovering the Word*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques: Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.
- MAUSS, Marcel. *Manuel d'Ethnographie*. Paris: Payot, 1967.
- ROSA, Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- RUSSOLO, Luigi. "Consoantes: os ruídos da língua" In: Philadelphio Menezes (org.). *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ, 1992.
- SCHADEN, Egon. *A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989.
- TEDLOCK, Dennis. *Finding the Center*. Lincoln, Londres: University of Nebraska Press, 1972.
- UNKEL, Curt Nimuendaju. *As Lendas da Criação e Destruição do Mundo Como Fundamentos da Religião dos Apapocuva-guarani*. São Paulo: Hucitec/USP, 1987.