



## A ARTE DAS PALAVRAS DOS GRIÔS MANDINGAS: LITERATURA ORAL E FORMAS EXPRESSIVAS CONTEMPORÂNEAS

Prof. Dr. Rafael José dos Santos<sup>i</sup>

Emanuele M. de Freitas<sup>ii</sup>

**RESUMO** – Tomando como referência a obra “Sundjata, ou a epopeia mandinga”, discute-se o estatuto literário das narrativas orais dos griôs mandingas a partir das noções de performance e vocalidade, assim como as reelaborações criativas da oralidade em três manifestações de formas expressivas contemporâneas: um vídeo que mescla poema e música, uma canção e um filme, todos recriados a partir da narrativa de *Soundjata*. Encontramos três registros distintos, por meio dos quais o passado ressurgiu transformado, trazendo à tona a força poética da palavra falada ou cantada. Busca-se, então, identificar os desdobramentos decorrentes que atualizam a oralidade e trazem suas marcas para o interior de novas formas expressivas. Recorre-se, entre outras, às concepções de performance em Paul Zumthor e Ruth Finnegan.

**PALAVRAS-CHAVE** – Literatura oral; griôs; performance; formas expressivas.

**ABSTRACT** – Taking as reference the book “Soundjata, ou l'épopée Mandingue”, the literary status of the oral narratives of the Mandingo griots is discussed, starting from the notions of performance and vocality, as well as the creative re-elaborations of orality in three manifestations of contemporary expressive forms: a video that mixes poetry and music, a song and a movie, all recreated from Soundjata's narrative. We find three distinct registers, through which the past reappears transformed, bringing to light the poetic force of the spoken or sung word. We search, then, to identify the unfolding consequences that actualize orality and bring its marks to the interior of the new expressive forms. It is used, among others, to the conceptions of performance in Paul Zumthor and Ruth Finnegan.

**KEYWORDS** – Oral literature; griots; performance; expressive forms.



### Introdução

A publicação em francês de *Soudjata*, ou a epopeia mandinga, data de 1960, dois anos, portanto, depois da independência da Guiné, terra natal de Djibril Tamsir Niane, historiador responsável pela coleta dos relatos transformados em livro (NIANE, 1960; 1982). Trata-se de um marco histórico significativo, na medida em que se insere em um contexto histórico no qual intelectuais de várias regiões africanas provocavam uma mudança de olhar sobre o continente, suas “tradições”, sua história, suas artes. Alguns anos mais tarde, em 1981, por ocasião da publicação da coleção História Geral da África, M. Amadou Mahtar M’Bow, então Diretor Geral da UNESCO, escreveu no Prefácio à obra:

Se a *Ilíada* e a *Odisseia* podiam ser devidamente consideradas como fontes essenciais da história da Grécia antiga, em contrapartida, negava-se todo valor à tradição oral africana, essa memória dos povos que fornece, em suas vidas, a trama de tantos acontecimentos marcantes. Ao escrever a história de grande parte da África, recorria-se somente a fontes externas à África, oferecendo uma visão não do que poderia ser o percurso dos povos africanos, mas daquilo que se pensava que ele deveria ser. (KI-ZERBO, 2010, p. XXI)

A menção à *Ilíada* e à *Odisseia* é particularmente significativa para os propósitos deste artigo, na medida em que se trata de obras que não só, como afirma o prefaciador, são “fontes essenciais da história da Grécia”, como também da

história eurocêntrica do que denominamos Ocidente e também referências ligadas a uma história da Literatura que, no decorrer dos séculos, elegeu a escrita (e a leitura solitária e silenciosa) como forma *par excellence*, excluindo de seu campo a imensa gama de artes literárias que, sendo práticas da oralidade, tonaram-se primeiro objeto de registro de exploradores, missionários, mais tarde de folcloristas e, finalmente, de etnógrafos.

No decorrer da segunda metade do século XX, consolidou-se cada vez mais a crítica ao eurocentrismo, a partir de diferentes orientações intelectuais, desde a vertente inaugurada por Franz Fanon, em 1952 (FANON, 2008) e Edward Said, em 1978 (1995), autores que se encontram na origem do chamado pensamento pós-colonial, até os estudos sobre literatura oral apresentados por Ruth Finnegan (2005; 2017) e Paul Zumthor (2010), entre outros.

Neste trabalho, partimos da premissa de que as diferentes formas de literatura ou poética oral, tal como pensadas por Finnegan e Zumthor, constituem expressões de Literatura, com suas especificidades, gêneros e marcas “textuais” próprias. Com esta concepção, debruçamo-nos sobre a história da narrativa de *Soudjata*, tal como registrada por Niane (1960; 1982), explorando a dimensão performática e vocal da narrativa griô através das marcas e sinais da oralidade que insinuam-se no texto escrito, transbordando-o para inspirar formas expressivas contemporâneas, produtos de diásporas e hibridismos, como uma apresentação artística na qual a declamação



de um trecho de *Soundjata* por um imigrante senegalês mescla-se à sonoridade da música de um conterrâneo seu em um palco no Rio de Janeiro. Não menos representativo das metamorfoses da oralidade, abordamos um filme baseado na mesma epopeia mandinga, dirigido por um cineasta africano que problematiza os antagonismos e conflitos herdados da colonização através de uma linguagem cinematográfica marcadamente influenciada por uma estética da oralidade.

#### ***Soundjata*: o registro de um épico e a poética oral**

Conforme Ingse Skattun (2016 p. 16), a história completa de *Soundjata* tem origem desconhecida e ainda é recitada oralmente pelos *djelis*, tradicionalistas da região. É provável que a narrativa hoje considerada completa seja fruto da fusão de pequenas histórias e panegíricos entoados pelos *djeli*, ainda quando *Soundjata* era vivo.

Desde o século XIV, as narrativas griôs do Mandinga acerca do imperador são objeto de registro. Bulman (s/d, p. 1) menciona um erudito árabe do século XIV, Ibn Khaldun, em cuja obra intitulada *Kitab al-ibar*, ou **Livro dos Exemplos**, aparecem alusões ao “maior rei, aquele que venceu o Susu, conquistou seu país, e tomou o poder de suas mãos”. Tanto Bulman (s/d) como Skattun (2016) situam no século XIX os primeiros registros escritos em inglês e francês por funcionários

coloniais, exploradores, missionários e etnógrafos.

Conforme Skattun, os vários registros escritos constituíram um *corpus* de resumos e excertos diversos ou, ainda, versões literárias: “transformações em gêneros ocidentais como o romance ou a novela, além de versões épicas mais completas”. (SKATTUN, 2016, p. 46). A origem fragmentada do que depois veio a ser a epopeia como gênero oral na África foi apontada por Ruth Finnegan em seu volumoso estudo *Oral poetry in Africa* (FINNEGAN, 2012), bem como pelo medievalista Paul Zumthor (2010).

A versão mais divulgada é a do historiador guineense Djibril Tamsir Niane, intitulada *Soundjata, ou l'épopée mandingue*, publicada em 1960 (NIANE, 1960), tendo sido, até 2016, traduzida para o alemão, o inglês, o árabe, o espanhol, o italiano, o esloveno, o tcheco, o russo, o norueguês e o português. (SKATTUN, 2016, p. 47)<sup>1</sup>. Niane fixou em texto a história ouvida em campo, como ele afirma no prefácio da obra. Esta transposição da oralidade para a escrita é descrita por Niane como uma atividade de tradução, o que ele expressa no prefácio da obra:

Este livro é, portanto, o fruto de um primeiro contato com os mais autênticos tradicionalistas do Mandinga. Não passo de um tradutor, devo tudo aos Mestres de Fadama, de Djeliba Koro e de Keyla e, mais particularmente, a Djeli Mamadu

<sup>1</sup> A tradução do francês para o português no Brasil é de Oswaldo Biato: *Sundjata, ou, A epopeia mandinga*. (NIANE, 1982). As citações da

epopeia neste artigo serão feitas a partir desta tradução brasileira, com os trechos em francês registrados em nota de rodapé.



Kuyatê, da aldeia de Djeliba Koro (Siguiri), na Guiné. (NIANE, 1982, p. 7)<sup>2</sup>.

Niane coloca-se no papel de “tradutor” dos griôs, que ele qualifica como mestres na “arte das perífrases”<sup>3</sup> (NIANE, 1982, p.7). Tanto a ideia de uma arte da palavra como a de tradução sugerem pistas para uma interpenetração entre história e poética oral, inseparáveis nas narrativas griôs. Conforme Ingse Skattum, tradutora da obra de Niane para o norueguês, “passando do oral para o escrito e de uma língua para outra, a literatura oral africana publicada nas línguas dos antigos colonizadores é duplamente miscigenada” (SKATTUM, 2016, p. 46). A dupla miscigenação traz transformações nas narrativas, que suscitam questões acerca do estatuto da oralidade literária (DAUPHIN; DERIVE, 2009).

Em termos historiográficos, o mesmo Niane, responsável pela publicação mais divulgada da epopeia de *Soundjata*, foi também o organizador do volume IV de **História Geral da África** (1988), que abrange o período entre os séculos XII e XVI. Uma das características marcantes da obra é o recurso às fontes orais, juntamente com os registros escritos e os vestígios arqueológicos. Em relação à região do Mali, Niane relata que:

<sup>2</sup> No original francês: “Ce livre est donc le fruit d’un premier contact avec les plus authentiques traditionalistes du Mandingue. Je ne suis qu’un traducteur, je dois tout aux Maitres de Fadama, de Djeliba Koro et de Keyla et plus particulièrement à Djeli Mamadou Kouyaté, du village de Djeliba Koro (Siguiri), en Guinée.”(NIANE, 1960, p. 7)

As fontes orais permitem-nos conhecer, a partir de uma perspectiva interna, a história da região; há duas décadas elas vêm sendo coletadas em toda a zona da savana. Existem vários centros, ou “escolas”, de tradições orais no território mandenka (mandingo). (NIANE, 2010, p. 144).

Acrescenta ainda:

As tradições ensinadas nestas “escolas” dirigidas pelos “Mestres da Palavra”, ou *belen-tigui*, constituem variantes do *corpus* da história do Mali, que tem como personagem central a figura de Sundiata Keita. Com diferenças de pormenores, os principais traços acerca das origens do Mali e das façanhas militares do fundador do império são os mesmos em todas as “escolas” (NIANE, 2010, p. 144).

Os relatos orais, transmitidos pelos “Mestres da Palavra”, seguem as formas e as fórmulas narrativas tradicionais. Ao tratar da formação do Império Mandinga, Niane menciona a existência de dois reinos: Do, ou Dodugu, e Kiri, ou Manden, que somavam 12 cidades. Em uma nota de rodapé, o historiador menciona o fato de a informação ter sido fornecida por uma “fórmula vocal”<sup>4</sup> (NIANE, 2010, p. 146): “É uma fórmula vocal que nos dá essa informação: *Do ni Kiri, Dodugu tan nijla; Bako dogu nani, isto é, Do e Kiri, pais das doze cidades; Bako, reino das quatro cidades.*”

<sup>3</sup> “maitre das l’art des périphrases” (NIANE, 1960, p. 7).

<sup>4</sup> Na edição francesa consta a expressão “Une formule consacrée pour cette évocation” (NIANE, 1985, p. 153).



A expressão “fórmula vocal”, ou o termo “evocação”, utilizado no Francês, nos remetem à dimensão da epopeia como expressão poética na tradição oral. Conforme Skattun (2016, p. 46): “O estilo da epopeia oral é rítmico, sem obedecer a uma versificação regular. Nós o comparamos frequentemente às improvisações do jazz”. Referindo-se à narração de um trecho de *Soudjata* pelo griô gambiano Amadou Jeebaate, Paul Zumthor (2010, p. 203) menciona que o poeta

utiliza duas modalidades de fala: ritmada (em acompanhamento instrumental) e cantada; as partes cantadas o são num dialeto diferente (B); entretanto, certas partes ritmadas, também em dialeto B, cortam a narrativa (de dialeto A) no que elas fazem o elogio das personagens sucessivas, como entre parênteses; todas as passagens em dialeto B são recorrentes, a intervalos quase iguais. A extrema complexidade das relações textuais e vocais geradas por um tal sistema impede qualquer redução simplificadora.

Esta “extrema complexidade” perde-se na passagem do registro oral para o escrito. Na avaliação de Skattun, entretanto, “mesmo sem esses marcadores rítmicos, o estilo de Niane é poético e fiel à tradição”. (SKATTUN, 2016, p. 47). O tom poético

do texto escrito pode ser percebido no trecho abaixo:

Sou *griot*. Meu nome é Djeli Mamadu Kuyatê, filho de Bintu Kuyatê e de Djeli Kedian Kuyatê, Mestre na arte de falar. Desde tempos imemoriais estão os Kuyatês a serviço dos príncipes Keita do Mandinga: somos os sacos de palavras, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A Arte da Palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações<sup>5</sup> (NIANE, 1982, p. 11).

A força poética do griô infiltra-se na palavra escrita, como se nota também nesta evocação: “Escutai, pois, filhos do Mandinga, descendentes do povo negro, escutai minha palavra; falar-vos-ei de Sundjata, o pai do País-Luminoso, do país da savana, o ancestral dos que retesam o arco, o mestre de cem reis vencidos” (NIANE, 1982, p. 12-13)<sup>6</sup>. O que o griô anuncia é que ele irá “falar” e, mesmo na superfície da folha do livro, suas palavras, originariamente faladas, inscrevem-se com intensidade tamanha que o leitor converte-se em ouvinte.

Sabemos, contudo, que mesmo mantendo um estilo poético e sem prejuízo

<sup>5</sup> *Je suis griot. C'est moi, Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis de temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes kèita du Manding: nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'art de parler n'a pas du secret pour nous; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la*

*mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations* (NIANE, 1960, p. 9)

<sup>6</sup> *Écoutez donc, fils du Manding, enfants du peuple noir, écoutez ma parole, je vais vous entretenir de Soundjata, le père du Clair-Pays, du pays du la savane, l'ancêtre qui tendent les arcs, le maître de cent rois vaincus* (NIANE, 1960, p. 12).



da narrativa épica, o texto escrito não se confunde com as narrativas griôs. Nestas, os “mestres da palavra” são diretamente confrontados com um público presente, uma audiência, e o contar da história constitui-se como performance *hic et nunc* ou, conforme definida por Zumthor, como:

ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

A corporeidade, isto é, a presença ativa do corpo do narrador, implica na gestualidade, de grande importância para Zumthor, e na **vocalidade**, isto é, na projeção da voz que se expande pelo espaço da performance em entonações e modulações que constituem marcas da “Obra Vocal”, na qual:

É uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala (ZUMTHOR, 2010, p. 177).

A performance, a presença do corpo pela gestualidade e pela vocalidade, assim como as marcas rítmicas da oralidade, constituem uma literatura e uma arte literária próprias.

Não se trata apenas de um debate formal, mas de uma posição política que reivindica a superação de concepções eurocêntricas. É desta perspectiva de hegemonia e de exclusão que Paul Zumthor (2010) vê a dicotomia entre o literário e o não literário:

O elemento perturbador em tais discussões decorre do recurso, implícito ou declarado, que nelas se faz a uma oposição não pertinente neste caso: a que separa o “literário” do não literário ou o que é designado com algum outro termo, seja ele sociológico ou estético; e, neste caso, eu percebo o *literário* vibrante das conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas. (2010, p. 22).

Walter Ong (1998) faz uma crítica à utilização de “literatura oral” a partir de um raciocínio etimológico:

Possuímos o termo “literatura”, que essencialmente significa “escritos” (latim *literatura*, de *litera*, letra do alfabeto), para abranger um dado corpo de materiais escritos – literatura inglesa, literatura infantil -, mas nenhum termo ou conceito comparavelmente satisfatório, referente a uma herança puramente oral, como as histórias orais tradicionais, os provérbios, as preces [...] (1998, p. 19).

Ong registra também uma objeção a Ruth Finnegan (2005; 2017), que sustenta o argumento da ampliação do termo “literatura” para dar conta de modalidades narrativas e poéticas nascidas da oralidade: “Muitos termos originalmente específicos foram generalizados dessa forma”, afirma Ong, ao que acrescenta: “Porém, os



conceitos carregam consigo suas etimologias” (ONG, 1998, p. 20). O que falha no argumento de Ong é a ausência dos sujeitos, dos contextos culturais e dos processos sócio históricos que fazem com que as etimologias afastem-se, descolem-se dos conceitos (não foi assim com a própria Antropologia?).

Processos históricos, sociais e culturais, portanto, muito além do determinismo etimológico defendido por Ong, moldaram o significado de “literatura”. Embora isso ainda não seja suficiente para pensar nas possibilidades de expansão de seu sentido para formas expressivas orais, este movimento fornece a ideia de como se forma um campo de inclusão e exclusão. Ainda segundo Williams:

De modo firme, com o predomínio da imprensa, *escrita* e *livros* tornaram-se praticamente sinônimos; daí a confusão subsequente em relação ao *drama*, que era um texto escrito para ser falado (mas, então, Shakespeare é obviamente **literatura**, embora com o *texto* para provar isso). Em seguida, **literatura** especializou-se como *escrita imaginativa*, nos pressupostos básicos do Romantismo. (2007, p. 257, itálicos e negritos no original).

As transformações descritas por Williams correspondem a um processo que, nos termos de Michel de Certeau (2002), impõe a hegemonia **escriturística** e submete ou exclui o **oral**:

O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se a oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar, etc. – deve distinguir-se.

“Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição. Com tal separação se esboça uma fronteira (e uma frente) da cultura ocidental. (2002, p. 224).

O trajeto da Literatura inscreve-se, portanto, no movimento maior de constituição da modernidade eurocêntrica ocidental da qual a oralidade deve ser excluída e o “literário” associa-se indelevelmente como uma, entre outras, prática escriturística.

Finnegan (2005) relata que, no decorrer dos séculos, tivemos acesso às promessas literárias do passado, graças aos “textos verbalizados em uma superfície escrita” (FINNEGAN, 2005, p. 165). Nesse contexto, ainda segundo a autora, as formulações verbais escritas, algo difícil e permanente, aparecem como a essência, uma noção reforçada em uma variedade de linguagens influentes pela associação de **literatura** com letras alfabéticas, ou seja, a literatura seria uma manifestação textual, tendo como pré-requisito a possibilidade de ser reproduzida através da impressão.

Nesse caso, a performance não faria parte da literatura podendo, inclusive, opor-se a ela, uma visão que se modifica quando levam-se em consideração as formas orais de literatura e os estudos de oralidade. Partindo desse pressuposto, Finnegan (2005) afirma ser necessário considerar a oralidade dos exemplos (os épicos Homéricos, contos populares, entre outros) como uma “qualidade positiva e essencial de sua natureza” (FINNEGAN, 2005, p. 166, tradução nossa), ou seja, a performance oral



passa a ser analisada não somente como a configuração de algum texto durável, mas também como a realidade central desse texto.

Esses estudos possibilitaram que gêneros orais de todo o mundo fossem analisados como literatura, passando a fazer parte da categoria "literatura oral" (FINNEGAN, 2005). Segundo a autora,

uma vez que estendemos nosso olhar para além dos objetos escritos, também fica claro que a produção oral é, de fato, uma ocorrência muito mais "normal" e frequente na experiência literária do mundo do que imaginamos a partir da convenção dos estudos de literatura inglesa (p. 167, tradução nossa).

A autora afirma que o conceito de literatura oral performática possibilitou um entendimento maior da diversidade da realização literária, transpondo os limites traçados pela noção de texto escrito e apresentando uma nova gama de material para os estudiosos de literatura comparada. Dessa forma, a divisão entre oralidade e escrita praticamente deixa de existir uma vez que, a partir do momento em que a performance se torna significativa, as formas literárias também se expandem, coletivizando-se ou tornando-se mais emotivas (FINNEGAN, 2005), o que aponta para a existência não de "uma simples 'oralidade, mas de múltiplas formas de expressão oral a serem encontradas no contexto urbano de hoje, bem como no contexto do 'era uma vez'" (FINNEGAN, 2005, p. 168, tradução nossa).

Partindo-se desse pressuposto, nota-se que não há somente uma forma de

literatura oral, sendo essa decorrente de diversos preparativos no decorrer de um contínuo de "textos orais mais ou menos cristalizados e equilibrados" (FINNEGAN, 2005, p. 168), de modo que tanto a leitura silenciosa quanto a performance ao vivo são necessárias, considerando-se que a escrita e a oralidade sobrepõem-se e misturam-se, relacionando-se das mais variadas maneiras.

Ruth Finnegan menciona que as formas orais podem ser comparáveis à literatura escrita, tanto no fato de poderem ser reproduzidas como textos escritos, quanto no fato de possuírem qualidades próprias, de modo que a performance, a declamação e o público se tornam imprescindíveis. Dessa forma, "a característica crucial da literatura na performance é a sua oralidade" (FINNEGAN, 2005, p. 169). Nesse contexto, a performance oral poderia ser tratada como literatura,

ou seja, literatura em um sentido qualificado (executada oralmente, mas aceitável, uma vez que pode ser representada em palavras, e as palavras são, em princípio, possíveis de escrever); ou tornar-se elegível para ser considerada uma literatura propriamente dita, uma vez que foi realmente transformada em texto escrito (FINNEGAN, 2005, p. 170, tradução nossa).

Okpewho (1992, apud FINNEGAN, 2005, p. 172) relata que as "palavras faladas são somente uma parte de um espetáculo geral designado para agradar tanto as orelhas quanto os olhos", dessa forma, literatura oral e performance (na África) seriam definidas de maneira similar. Nesse caso, a performance envolveria também o





público, que participaria de forma significativa do evento. Nesse contexto,

as performances são realizadas em diferentes seleções e graus, certamente, dependendo das convenções de ocasiões, gênero e expectativas sociais, bem como sobre as criatividades com as quais os participantes abordam tanto as suas restrições quanto as suas oportunidades (FINNEGAN, 2005, p. 172).

Através da performance, que inclui a vocalidade, dois eixos da comunicação se redefiniriam, sendo eles: aquele que une locutor e autor; e aquele no qual a tradição e a situação se unem. Assim, nas palavras do autor,

a performance constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas. Enumero cinco delas, que são as fases, por assim dizer, da existência do poema:

1. produção,
2. transmissão,
3. recepção,
4. conservação,
5. (em geral) repetição.

A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3 (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

O autor afirma que a poesia oral é coletivamente funcional e situacional, supondo a performance e trazendo marcas semânticas específicas em cada texto oral produzido. Dessa forma, a voz, ao invés de descrever, age, enquanto o gesto, além de designar as circunstâncias, valoriza a linguagem que, por sua vez, explicita a significação do gesto de modo que, por meio da tensão criada entre eles, surge a

força teatral. Nesse contexto, "a voz humana, ligada pela obra de arte à totalidade da ação representada, unifica os seus elementos" (ZUMTHOR, 2010, p. 58) e o texto, que é transmitido pela voz, é fragmentário. Assim,

a tensão a partir da qual esta "obra" se constitui delinea-se entre a palavra e a voz, e procede de uma contradição insolúvel no seio de sua inevitável colaboração; entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo (ZUMTHOR, 2010, p. 59-60).

Esse é o motivo pelo qual o texto oral nunca se satura, além do fato de a performance poética oral se construir por meio da "fragmentação 'histórica' de um conjunto memorial coerente na consciência coletiva" (ZUMTHOR, 2010, p. 60), ou seja, a demanda do público é provocada pelo conjunto, enquanto que o que lhe responde é fragmento. A voz, então, se torna uma memória viva, não só do indivíduo, mas também do grupo. A performance, por sua vez, age a maneira de uma sonorização, fazendo de "uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e se declara como tal" (ZUMTHOR, 2010, p. 85).

Nesse sentido, a voz é parte da ideia de corporeidade, relacionada à performance, que está fundamentada no aqui e no agora (audiência), mas que também pode ser apreendida nos seus registros (que podem ser escritos ou audiovisuais). Assim,



o encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual (ZUMTHOR, 2010, p. 139-140).

Ainda segundo o autor, a poética da oralidade teria por objetivo o funcionamento do discurso e, a função poética por excelência seria a mitificação do vivido. O papel da audiência, no caso da performance, seria tão importante quanto o do poeta. A performance, assim, seria uma instância de simbolização, implicando competência, uma vez que "é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção do nosso ser" (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

É nesse contexto que se insere o trabalho do griô africano, sendo importante levar em consideração que,

na África, a fonte imagística do poema oral (levando-se em conta sua extrema densidade) não parece ser de natureza diferente de nossa própria poesia. O que difere aqui não é nem o 'estilo', nem sua origem profunda, mas, de uma a outra, o encadeamento funcional: a palavra africana gera a imagem; o motor do discurso poético é a própria palavra: quando pronunciada, a palavra constitui o símbolo do mundo (ZUMTHOR, 2010, p. 152).

Além disso, nos intervalos do monólogo do griô deverá surgir também a dança, com o intuito de que a narrativa

progrida. Apesar disso, no decorrer da performance poética, pode ser admitido como pertinente apenas o gesto do rosto, do braço ou, até mesmo, alguma dança menos expressiva, que se enquadre na narrativa que está sendo apresentada. No caso dos griôs malineses, tradicionalmente os únicos detentores da palavra pública e especialistas em algumas danças, as mulheres tinham permissão para a prática amadora, de modo que, enquanto o griô é membro de um espetáculo, a mulher submete-se apenas a uma ação emblemática pois, assim como seu corpo é outro, o poder que ela possui também o é (ZUMTHOR, 2010).

#### **Metamorfoses da oralidade: "o futuro saiu do passado"**

Em junho de 2013, na 10ª Festa da Independência do Senegal, Ibrahima Gaye, cônsul honorário daquela nação em Minas Gerais, dividiu o palco do Teatro Rival BR com seu conterrâneo, o músico Zal Sissokho, acompanhados pelo percussionista brasileiro Robertinho Silva nos atabaques, por um contrabaixista e por um violonista.

No palco, com a iluminação em tons de azul, a apresentação iniciou com um solo de Sissokho tocando o *kora*, instrumento de cordas tradicional em regiões da África ocidental. Gaye dedicou o "poema" às "novas gerações de senegaleses-brasileiros que estão nascendo" e, caminhando em direção ao centro do palco, colocou-se ao lado de Sissokho e iniciou sua declamação:

Eu sou *griot*. Sou eu, Djeli Mamadu Kuyatê, filho de Bintu Kuyatê e de Djeli



Kedian Kuatê. Desde tempos imemoráveis os Kuiatês estão a serviço dos príncipes Keita do Mandinga. Nós somos os sacos de palavras, nós somos sacos que guardam segredos seculares. A Arte de falar não tem segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis iam cair no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através das palavras, damos vida aos fatos e façanhas dos reis diante das novas gerações.

A declamação de Gaye intercala trechos em português e *wolof*, com pausas que são preenchidas pela voz de Zal Sissokho entoando uma canção. O poema prossegue. Gaye recita com o corpo parado, mantendo a mão esquerda levantada e fazendo um gesto com o dedo indicador da mão esquerda erguida, como a pedir atenção:

Eu ensinei a reis a história de seus ancestrais, para que a vida dos anciões sirva de lição, pois o mundo é velho, mas o futuro saiu do passado. Pois o mundo é velho, mas o futuro saiu do passado. O futuro (breve pausa) saiu do passado<sup>7</sup>.

A apresentação de Gaye foi registrada pelo *CULTNE - Acervo da Cultura Negra*, que postou o vídeo em seu canal do Youtube, com o título de “Música Poema do Senegal”<sup>8</sup>. Na edição do vídeo, letreiros aparecem como legendas para cada artista,

<sup>7</sup> "J'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d'exemple, car le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé" (NIANE, 1960, p. 9).

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NmQpOYWBKGE>. Acesso em diversas datas.

<sup>9</sup> Nas palavras de Sissokho: “O tempo e a melodia do afromandinga, que eu represento, são muito próximos do tempo e da melodia do

anunciando suas atuações como “performances”.

Em 2015, Zal Sissokho lançou o CD *Famalé*, em parceria com os músicos Sérgio Pererê e Marcus Viana. Trata-se de uma obra que mescla sonoridades brasileiras e **afromandingas**<sup>9</sup>, manifestação dos muitos hibridismos musicais contemporâneos. Uma das faixas do CD intitula-se “La parole du Griot”<sup>10</sup> e nela, Sissokho declama em francês, com poucas variações, o poema recitado por Gaye, intercalando a mesma canção da apresentação de 2013.

Trata-se de três registros distintos da oralidade.

O primeiro acontece quando Gaye e Sissokho apresentam-se ao vivo e na presença de um público, caracterizando uma performance propriamente dita na qual as palavras de um griô mandinga reencontram voz e corporeidade no contraponto entre a declamação de um e o canto de outro que, por sua vez, executa um instrumento tradicional. A “obra vocal” (ZUMTHOR, 2010) se constrói naquele momento único e pelo conjunto dos sons e dos corpos. Os atabaques de Robertinho Silva promovem uma espécie de reencontro de sonoridades da África Ocidental separadas por dois momentos históricos e distintos da diáspora, o acompanhamento

afrobrasileiro”. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/05/08/noticias-musica,167456/sergio-perere-marcus-viana-e-o-senegales-zal-sissokho-lancam-famale.shtml>. Acesso em 18/8/2018.

<sup>10</sup> CD *Famalé* (Sérgio Pererê, Marcus Viana e Zal Sissokho, 2015). Disponível em: <https://www.zalsissokho.ca/musique>



do contrabaixo e do violão são as marcas sonoras do contemporâneo.

O segundo registro da oralidade vem pela filmagem da performance, sua transformação em uma obra audiovisual e sua disponibilidade na Internet, adquirindo a possibilidade da reprodutibilidade e constituindo-se em uma outra modalidade narrativa, distinta da primeira, na medida em que o *aqui e agora* da performance e a presença *in loco* do público saem de cena. Finalmente, o terceiro registro, a faixa “La parole du Griot”, gravada em CD por Sissokho, demite a visibilidade sem, contudo, abandonar as marcas do texto oral. Nos três registros, não temos apenas recriações nas formas de narrar, mas também criações de modos de produção e circulação contemporâneos que, não obstante, trazem as marcas da “tradição”. O passado, transformado, insinua-se no presente sob novas formas e por caminhos inéditos e criativos (no cinema, no teatro e na literatura), redimensionando questões relacionadas à oralidade, ao papel e à força da qual a palavra falada ou entoada é dotada em regiões da África como a do antigo império do Mali.

#### **Da savana ao cinema: a “estética da palavra”**

O filme *Soundjata Keita - l'heritier du griot* (1995), dirigido pelo burquinense Dani Kouyaté, narra a história de um griô, de nome Djéliba, que antes de morrer empreende uma viagem de sua aldeia até a cidade e lá hospeda-se na casa da família do garoto Mabo Keita. O enredo gira em torno da história contada pelo velho griô ao menino, anunciada como a história de seus

ancestrais (o “sentido de seu nome” não é apenas sua história, mas sua ancestralidade, força da “palavra” que de-nomina: Keita era um dos nomes do imperador Soundjata, entrecortado por sequências que contrapõem a modernidade urbana e a “tradição”, como na cena do jantar, em que o velho griô demonstra inabilidade para lidar com garfo e estranheza em relação ao prato servido, um espaguete. Antes disso, convidado a dormir no interior da casa, o velho agradece e diz que prefere deitar-se do lado de fora, ao relento. Vai, estende sua rede e nela descansa.

Durante a estadia do griô, a mãe de Mabo Keita dá demonstrações de não gostar da influência crescente do velho sobre o menino, afirmando que os tempos haviam mudado. Outra contraposição interessante no filme de Kouyaté aparece nas cenas em que o menino vai demonstrando cada vez menos interesse pela escola na medida em que cresce seu desejo de ouvir a história narrada por Djéliba. Em dado momento, em uma aula de história, o professor argui a turma sobre o descobrimento da América. O menino Mabo encontra-se alheio, como se aquela fosse uma história distante da sua, e é colocado de castigo pelo professor.

Em termos fílmicos, a narrativa do griô é mostrada como uma história dentro da história, conotando dois tempos distintos. A narrativa do griô é a história de Soundjata, desde antes de seu nascimento até tornar-se imperador do Mali. Para Joseph Paré (2000), o filme insere-se na tendência de “descolonização das telas e de sua africanização.” (2000, p. 46). É nessa tendência que a estética da oralidade se inscreve como uma “estética da



reutilização”, na qual não é apenas a linguagem que está em questão, sendo necessário também: “considerar os códigos estéticos segundo os quais a narração ocorre” (PARÉ, 2000, p. 47).

O encontro entre dois tempos, o cruzamento de histórias, o antepassado quase mítico ligado ao menino Mabo Keïta, a presença do griô aldeão no cenário urbano, tudo caracteriza uma oposição entre modernidade e “tradição”, entre a transmissão oral e a presença da escrita, como na cena em que os pais de Mabo leem jornal enquanto, sob a sombra das árvores do jardim, o velho conta a história ao menino. A presença da oralidade no filme, conforme Paré: “não é, simplesmente, um elemento de pompa, há uma mediação entre palavra e imagem. Essa mediação possibilitará explicar a eficácia da estética da palavra.” (PARÉ, 2000, p. 47).

Esta “estética da palavra” promove a inserção da “tradição” perturbando a modernidade, mas prestando-se à contraposição entre a língua e os costumes do colonizador e a africanidade como “perspectiva de uma resistência” (PARÉ, 2000, p. 57). Conforme Paré, ainda:

a história que se elabora por intermédio da estética da palavra posiciona-se como uma contra-história, que não é mais aquela escrita pelo dominador para dominar, mas pelo próprio dominado, como uma forma de desalienação. (PARÉ, 2007, p. 57).

A “arte da palavra” griô transforma-se, assim, em uma “estética da palavra” que imprime suas marcas na narrativa imagética.

### **Considerações finais**

Nas palavras do griô Djeli Mamadu Kuyatê, registradas por Niane e recitadas por Gaye e Sissokho: “le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé”. (NIANE, 1960, p.10), ou seja, “o mundo é velho, mas o futuro saiu do passado”. Lido e ouvido na contemporaneidade, o adágio mandinga adquire novos significados e inspira novas formas criativas nas quais o tradicional e o novo, longe de se oporem binariamente, interpenetram-se dialogicamente. Acreditamos ser possível dizer que, assim como o futuro nasce do passado e traz suas marcas, da mesma maneira opera o que chamamos de oralidade: mais que um suposto sinônimo de não-letramento, ela é melhor compreendida como uma situação na qual a força da palavra falada, sua arte, infiltra-se indelevelmente nas formas expressivas que dela emergem, da literatura ao audiovisual.

A perspectiva de pensar a “arte da palavra” em uma diversidade de formas expressivas coloca em novos termos os debates sobre ser possível ou não falar-se em “literatura oral”, assim como impõe um novo olhar para dicotomias como oralidade/escrita e, no limite, à própria definição do que seja o Literário.

O caso da epopeia de *Soundjata* é apenas um entre muitos dos exemplos de usos e reelaborações criativas irredutíveis ao nível da escrita, da letra sem vida que assim permaneceria se ali não entrasse em jogo, no mínimo, a presença corpórea de um leitor, para lembrar mais uma vez de Paul Zumthor (2018).

As transformações, ou melhor, as metamorfoses da oralidade, não implicam



em seu desaparecimento: a história de *Soundjata*, como afirma Skattun (2016), segue sendo contada nos recônditos das savanas onde se localizava o império mandinga, e é simultaneamente reelaborada em hibridismos culturais gerados pelos processos culturais da contemporaneidade, seja pelas novas diásporas ou por tendências artísticas pós-coloniais.

Essas novas modalidades de expressão exigem deslocamentos do olhar e da escuta que já não podem mais circunscrever-se às delimitações e tendências canônicas dos compartimentos científicos, demandando ciências “nômades” das quais nos fala Canclini (2003). A “arte da palavra”, definitivamente, é mais do que a palavra.





#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULMAN, Stephen. **The collection and analysis of the Sunjata epic**. Birmingham, s/d. Disponível em:  
[http://scholar.google.com.br/scholar?q=The+collection+and+analysis+of+the+Sunjata+epic.&hl=pt-BR&as\\_sdt=0&as\\_vis=1&oi=scholart](http://scholar.google.com.br/scholar?q=The+collection+and+analysis+of+the+Sunjata+epic.&hl=pt-BR&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart)
- CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Vol.I. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CUNHA JR., Lincoln; ROCHA, MarluCIA Mendes da. **Keita! O legado do griot: cinema, literatura e oralidade na reapropriação cultural do Mali**. *Litterata*, Ilhéus, v. 4, n. 1, p. 63-77, 2014.
- DAUPHIN, Anne-Marie et DERIVE, Jean. De quelques avatars de l'oralité littéraire. **Parcours anthropologiques**, 2009, no 7, p. 21-36.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FINNEGAN, Ruth. **Oral literature in Africa**. Open Book Publishers, 2017.
- \_\_\_\_\_. The how of literature. **Oral Tradition**, Columbia, v. 20, issue 2, p. 164-187, out. 2005.
- KI-ZERBO, Joseph, et al. **História geral da África**. Metodologia e pré-história. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata: ou, L'épopée mandingue**. Présence africaine, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Sundjata: ou, A epopéia mandinga: romance**. Editora Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Histoire generale de l'Afrique: Vol. IV: L'Afrique du XIIe au XVIe siecle**. Unesco, 1985.
- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Papirus, 1998.
- PARÉ, Joseph. Keita! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image. **Cinemas: Revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies**, 2000, vol. 11, no 1, p. 45-59.
- SAID, Edward W. **Orientalism: western conceptions of the Orient**. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1995.
- SKATTUM, Ingse. **La traduction en norvégien de Soundjata ou l'épopée mandingue**. *Parallèles*, n. 28 (1), Avril 2016, p. 45 – 63.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Ubu Editora, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Ed. UFMG, 2010.

---

<sup>i</sup> Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP, 2003 e Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

<sup>ii</sup> Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (2018)