



# CULTURA DE BORDAS: DO PASSADO AO PRESENTE

Lucia Santaella  
organizadora

Sonia Montone  
colaboradora



**CULTURA DE BORDAS:  
DO PASSADO AO PRESENTE**



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
*Reitora: Maria Amalia Pie Abib Andery*

EDITORA DA PUC-SP  
*Direção: José Luiz Goldfarb*

*Conselho Editorial*

Maria Amalia Pie Abib Andery (*Presidente*)

Ana Mercês Bahia Bock

Claudia Maria Costin

José Luiz Goldfarb

José Rodolpho Perazzolo

Marcelo Perine

Maria Carmelita Yazbek

Maria Lucia Santaella Braga

Matthias Grenzer

Oswaldo Henrique Duek Marques

# CULTURA DE BORDAS: DO PASSADO AO PRESENTE

Lucia Santaella  
organizadora

Sonia Montone  
colaboradora



educ

São Paulo  
2020

Copyright © 2020. Lucia Santaella.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfourri/PUC-SP

---

Cultura de bordas: do passado ao presente [recurso eletrônico] / org. Lucia Santaella ; colab. Sonia Montone. São Paulo: Educ, 2020.

recurso online (E-book)

Bibliografia.

Terceira FliPUC, Festa Literária da PUC-SP, novembro de 2019.

ISBN 978-65-87387-22-2

1. Ferreira, Jerusa Pires, 1938-2019. 2. Campos, Haroldo de, 1929-2003. 3. Memória na literatura. 4. Comunicação e cultura. I. Santaella, Lucia, 1944-. II. Montone, Sonia. III. FliPUC. IV. Título.

CDD 809.935

---

Bibliotecária: Carmen Prates Valls - CRB 8a. 556

**EDUC – Editora da PUC-SP**

*Direção*

José Luiz Goldfarb

*Produção Editorial*

Sonia Montone

*Revisão*

Lucia Santaella

*Editoração Eletrônica*

Waldir Alves

Gabriel Moraes

*Capa*

Waldir Alves

*Administração e Vendas*

Ronaldo Decicino

**educ**

Rua Monte Alegre, 984 – Sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: [educ@pucsp.br](mailto:educ@pucsp.br) – Site: [www.pucsp.br/educ](http://www.pucsp.br/educ)

APRESENTAÇÃO

## Por que fazer uma festa literária na universidade?

José Luiz Goldfarb

Este livro homenageia nossa querida Jerusa Pires Pereira que há poucos anos nos deixou. É o registro festivo da FliPUC de 2019 que praticamente se moveu em torno a saudosa Jerusa. Uma festa literária dentro da Universidade. Festa com saraus, varais de poemas, mesas-redondas, oficinas, música, livros, muitos livros! Impregnar o espaço comum de aulas, pesquisas, estudos com a alegria da celebração, da vida como celebração, como Jerusa sempre se apresentava.

Nossa querida Jerusa encarnou duplamente nessa FliPUC! Belíssimos estudos sobre sua obra desfilaram pelas mesas provocando reflexões, mas também profundos sentimentos. Ela vibrou nas mesas, mas esteve também presente no espírito festivo das FliPUCs.

Jerusa espalhou-se nas vibrações de eventos de expressões múltiplas da cultura; nos passos dessa querida fada, transitando, passeando “do popular às bordas”.

Hoje tornamos esse evento disponível, neste livro, graças à iniciativa da parceira na curadoria da FliPUC, incansável e fonte de boas ideias, querida Lucia Santaella, e de minha fiel assistente Sonia Montone na direção da Educ.

FliPUC, festa do contato com autores de livros. Para leitores apaixonados pode haver algo mais encantador do que se aproximar dos escritores? Assim, as festas literárias promovem esse encontro apaixonado. Desdobrando-se poesia nos saraus e varais, flutuando nas apresentações musicais.

Sim, por iniciativa da Editora da PUC-SP – Educ, a FliPUC trouxe para a Universidade uma grande festa das letras. Desde 2017, seguiram-se riquíssimas festas anuais, aqui analisadas na preciosa Introdução de Santaella. A Educ expandiu sua missão: além de produzir valiosas obras dando luz ao trabalho realizado por tantos pesquisadores e grupos de pesquisa da PUC-SP, celebrou festivamente a força das letras em todas as suas manifestações artísticas.

Com esta obra queremos mais uma vez reafirmar: Jerusa presente!

***José Luiz Goldfarb***  
*Diretor da Educ*

# Sumário

---

## INTRODUÇÃO

<b>Lembrar é preciso</b> .....	9
Lucia Santaella	

## CAPÍTULO 1

### **Entretecer bordas, ultrapassar o signo**

Uma leitura de Jerusa Pires Ferreira e Haroldo de Campos .....	15
Diana Junkes	

## CAPÍTULO 2

<b>América Latina ou o arquipélago contínuo de Jerusa</b> .....	27
Amálio Pinheiro	

## CAPÍTULO 3

### **Armadilhas da memória**

Segundo provocações de uma medievalista do sertão .....	43
Irene Machado	

## CAPÍTULO 4

<b>Grande pássaro emplumado e seus presentes encantados</b> .....	63
Mônica Rebecca Ferrari Nunes	

## CAPÍTULO 5

### **Jerusa Ferreira e Glória Anzaldúa**

Histórias pelas bordas das bordas – um depoimento.....	75
Bernadette Lyra	

## CAPÍTULO 6

<b>Ao vivo com Jerusa</b> .....	81
Lucio Agra	

## CAPÍTULO 7

<b>Peter Schlemihl entre luz e sombras</b> .....	91
Adriano Carvalho Araujo e Sousa	

<b>CAPÍTULO 8</b>	
<b>Jerusa, cinema, bordas</b> .....	103
Valdir Baptista ( <i>in memoriam</i> )	
<b>CAPÍTULO 9</b>	
<b>As conversas que não tivemos</b> .....	115
Marco Antonio Bin	
<b>CAPÍTULO 10</b>	
<b>Uma memória prodigiosa</b> .....	121
Maria Inês Amarante	
<b>CAPÍTULO 11</b>	
<b>Armadilhas da memória</b>	
Do sertão ao rio Piracicaba – as memórias nas caixas de sapatos .....	135
Caroline Paschoal Sotilo	
<b>CAPÍTULO 12</b>	
<b>No Peabiru da oralidade</b>	
Uma viagem com a Akpalô Jerusa .....	145
Daniel D’Andrea	
<b>CAPÍTULO 13</b>	
<b>Com que voz?</b>	
Um encontro (imaginário) entre Jerusa e Amália.....	159
Heloísa de A. Duarte Valente Wladimir Mattos	
<b>CAPÍTULO 14</b>	
<b>Jerusa, a senhora barroca</b>	
Videoinstalação – relato de uma experiência .....	173
Elisabete Alfeld	
<b>Sobre os autores</b> .....	189

Em novembro de 2019 foi realizada a Terceira FliPUC, Festa Literária da PUC-SP, sob a curadoria de José Luiz Goldfarb e Lucia Santaella, contando sempre com a colaboração valiosa e competente de Sonia Montone. Durante os dias do evento, o saguão do Tuca Arena acolhia uma feira de livros. O belo saguão tornava-se ainda mais convidativo à visão dos tesouros que os livros oferecem ao pensamento.

A cada ano a FliPUC escolhe como homenageado(a) uma personalidade importante que tenha deixado na universidade as suas raízes e seus frutos. No ano de 2017, em sua primeira FliPUC, o homenageado foi Paulo Freire. O pensamento inclusivo desse grande mestre sintonizou com o tema escolhido para o evento: *Literatura transversal*. As mesas em que esse tema foi tratado anteciparam o engajamento na diversidade que se tornaria questão de ordem cada vez mais presente nos discursos da cultura:

Caminhos da crítica,  
Literatura e cultura indígena,  
Redes e literatura,  
Ciência e tecnologia na África – Racismo e ciência,  
Literatura e memória,  
Literatura e política,  
Literatura e arte: do presente ao passado,  
Tudo na literatura,  
Repensar a cultura.

Esse elenco de tópicos na voz dos brilhantes participantes das mesas de trabalho fez jus à proposta de levar a literatura a atravessar campos e espaços de conversações e intercâmbios.

Uma sessão inteira foi dedicada à memória de Paulo Freire na voz de sua viúva Ana Maria Araújo Freire, autora da volumosa obra *Paulo Freire. Uma história de vida* (2017). Durante a apresentação de Ana Maria, fiz questão de tomar a palavra para lembrar uma carta que enviei a Paulo Freire, escrita no calor do arrebatamento, logo depois de ouvir sua palestra, em 20 de agosto de 1979. Ana Maria teve o cuidado de publicar essa carta em uma nota do livro (p. 230-231). Em 1979, os anos da ditadura estavam se encerrando e nesse momento de feliz crepúsculo, recém chegado do exílio, Paulo Freire se apresentou a uma multidão apinhada no Tuca. Pela falta de lugares, entre muitos outros, estava sentada no palco, de modo que pude vê-lo e ouvi-lo bem de perto. Há momentos na vida em que a lei da gravidade parece deixar de operar, pura flutuação do nosso ser. Na sua presença serenamente potente, depois de mais de uma década de exílio, Paulo Freire, sem mágoas, rancores, nem zangas, chegou para nos ensinar o que é brasilidade.

Embora seja modesta, quando comparada ao prestígio dos nomes que busca lembrar, a escolha de um homenageado, a cada ano pela FliPUC, significa trazer de volta o que não pode ser esquecido: a magnitude das marcas indelévels de seus grandes mestres.

No ano de 2018, A FliPUC voltou-se para a *Transpoesia*, com o subtítulo de *Haroldo eterno*. A preocupação dos curadores é sempre aquela de dar o tom da literatura nas suas relações fronteiriças. Assim, as mesas versaram sobre

Mundo digital e ética,  
Baseado em fatos reais,  
Mulheres na literatura brasileira,  
Brincando com a literatura,  
Narrativa e poder: Signos da crise nas escrituras,  
Papel do livro na formação cultural da nação,  
Música e literatura.

Nesse ano, iniciaram-se as oficinas de escrita criativa e a sessão sobre Poesia na Puc. O tema central da FliPUC nomeava o seu homenageado, o genial poeta e ex-professor da PUC-SP, Haroldo de Campos.

Da mesa em sua homenagem participaram Roberta Estrela D’Alva e Lucia Santaella. Vale a pena transcrever aqui partes do texto que apresentei nessa ocasião:

[...] Não canso de dizer que me sinto privilegiada por ter tido a oportunidade de sorver o nectar da sabedoria, finíssima sensibilidade, humor lúdico, generosidade que não pedia retorno e volúpia criadora de Haroldo de Campos. Acompanhei de perto suas inspirações teóricas, no instante mesmo em que brotavam e que faziam dele o primeiro ouvinte surpreendido de si mesmo.

Muito ou quase tudo de minha paixão intelectual devo a Haroldo de Campos, pois foi dele que aprendi a extrair o mel insuspeitado da ética do intelecto e dos rigores da teoria e do método. Por algum tempo, seu poema “Cipódia ou a Educação do Príncipe” foi minha oração matinal. [...]

A produção poética de Campos é, sobretudo, caudalosa, tendo alcançado um de seus climaxes nas *Galáxias*, quando a rarefação entre poesia-prosa e a demanda rapsódica da língua alcançam limiares epifânicos. Foi nas fontes dessa exploração radical do possível da língua poética que sua teoria e sua prática da tradução como transcrição receberam seu alimento. De fato, *Galáxias* permite-nos aquilatar a genialidade com que Haroldo tomou a palavra poética no seu ponto de radicalidade máxima (ver também SANTAELLA, 2019).

Iniciamos a curadoria do ano de 2019 com a escolha da homenageada: Jerusa Pires Ferreira. Sua morte ainda recente reclamava por uma reação que fizesse jus ao grande valor dos anos de sua passagem como pesquisadora e professora da PUC-SP. Dessa escolha decorreu o tema, entre aqueles que marcaram sua carreira – *Do popular às bordas: Do passado ao presente*. Jerusa não separava as oferendas do afeto de suas funções acadêmicas junto aos alunos. Decidimos chamar para coordenar as mesas aqueles que se tornaram mais próximos tanto de seus ensinamentos intelectuais quanto de suas lições de vida. Como em um passe de mágica, a organização ganhou vida própria. Cada coordenador(a) nomeou as mesas de debates e convidou o(a)s participantes, todos com experiências acadêmicas muito marcadas pela convivência com Jerusa. Assim, o desenho desse evento literário, quase integralmente dedicado ao conhecimento interpretativo competente da sua obra, ficou assim delineado:

Jerusa e a América Latina,  
Jerusa: dos pactos diabólicos aos tecidos fáusticos,  
Vou cantar até que a voz me doa,  
Ficção científica  
Slam: Voz de levante

O evento foi ainda enriquecido pelas oficinas de criação e pela concorrida seleta de poemas do evento que se tornou obrigatório: #poesia- napuc. Os trabalhos apresentados, além de encantarem e comoverem o público, evidenciaram tal intimidade com o pensamento da homenageada, em leituras capazes de trazer à baila a originalidade exuberante de sua obra, que se tornou imperioso conduzir esses trabalhos à publicação.

Portanto, os textos desta coletânea resultam dessa experiência e devem funcionar como reverberações necessárias para o resguardo e expansão da memória de Jerusa Pires Ferreira, uma justíssima coincidência em sintonia com uma pensadora e escritora que dedicou grande parte de sua obra precisamente às *Armadilhas da memória*.

Incumbida de proceder à abertura do evento, no amanhecer do dia de seu início, tive oportunidade de prestar minha modesta homenagem àquela que o evento estava destinado a lembrar.

A força da vida brotava dentro de Jerusa Pires Ferreira com o mesmo ímpeto e verdade com que a primavera brota depois do inverno. O riso irônico e o olhar maroto acompanhavam a poesia que não se apartava de sua fala. Quando Jerusa falava, não havia quem não silenciasse em admiração. As palavras esvoaçavam no ar, leves e brilhantes no jorro do talento. Tinha sempre algo a dizer com dupla sabedoria, aquela que cresce pelo bem querer ao outro e à experiência e aquela que se sedimenta no conhecimento. Não por acaso, falava muitas línguas com inimitável desenvoltura e não à toa, sua grande especialidade teórica e empírica estava na poética da voz e da fala que ela arrebanhava desde suas raízes mais populares, tanto no Brasil como no exterior, em suas viagens a convite.

A primeira vez que a vi, nos idos dos 1980, em um encontro na Universidade Metodista de São Paulo, ela usava uma enorme pena colorida como brinco em uma só orelha, um pequeno índice de sua exuberância encantatória.

Assim que me tornei coordenadora do programa de mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica, chamei-a para abrilhantar esse programa o que ela fez por décadas, espriando seu conhecimento amoroso entre os alunos.

Tornamo-nos muito íntimas, amigas além de colegas, quando, depois do Congresso Internacional de Semiótica em Berkeley, em 1994, seguimos, ela acompanhada por seu marido Boris Schnaiderman, para um estágio de pesquisa no campus de Bloomington, Universidade de Indiana. Foi um tempo inesquecível. O calor era intenso, mas não impedia nosso enorme entusiasmo perambulando pelas bibliotecas e pelos cafés, trocando no dia seguinte as aprendizagens do dia anterior. Essa cumplicidade muito feminina nos acompanhou anos afora.

Ela sempre me afagou com sua atenção cuidadosa a cada realização minha. Embora buscasse corresponder às dela com a mesma habilidade, nunca consegui atingir o nível de afeto carinhoso que era uma de suas marcas registradas. Quanta saudade... Não poderia haver um ser mais antagônico à morte do que Jerusa Pires Ferreira. Felizmente ficam sua obra, suas ideias e as lembranças no coração daqueles que tiveram o privilégio de conviver com ela.

Neste cabisbaixo ano de 2020, em que todos os planos desabaram como um castelo de cartas sob forte vento, no início de março, já havíamos escolhido o nome do homenageado – Maurício Tragtemberg, grande e inesquecível mestre, encarnação da sabedoria crítica. Assim que tiveram início as reuniões para o encaminhamento da organização de mesas e convidados, fomos assaltados pela imposição de isolamento. Entre paredes, os meses foram transcorrendo. Nenhum entusiasmo poderia vencer as pedras que se puseram no meio do caminho para a realização da quarta FliPUC. Mas um sonho que tomou corpo e envergadura não poderia sucumbir. Era preciso continuar. Mas como? Surgiu a ideia de terminar este ano de 2020 entregando a quarta FliPUC para a voz da poesia: *Falando de poesia*. Mesmo que pela mediação de telas, a poesia falará na PUC-SP, no dia 11 de dezembro de 2020.

## Referências

FREIRE, Ana Maria Araújo. **Paulo Freire**. Uma história de vida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Haroldo de Campos**. Para sempre. São Paulo: Educ, 2019.

# 1 | Entretecer bordas, ultrapassar o signo

## Uma leitura de Jerusa Pires Ferreira e Haroldo de Campos

Diana Junkes

Quando recebi o convite para apresentar este texto no seminário em homenagem a Jerusa Pires Ferreira, confesso que hesitei um pouco, não porque não quisesse participar, ao contrário, era uma honra, mas também um desafio ao me propor escrever um texto em que enlaçasse os pensamentos de Jerusa e Haroldo de Campos, que este ano, como todos sabem, faria 90 anos; uma dupla homenagem, portanto, e uma responsabilidade imensa.

Diferentemente de todos os outros envolvidos, não conheci pessoalmente Jerusa, tampouco Haroldo, e a intimidade acentuada que me liga aos dois, sobretudo a Haroldo, vem do lugar da crítica; esse reino transbordante que torna próximo o distante, que torna parceiros de jogo os críticos e teóricos sobre cujo pensamento nos debruçamos ou sobre a poesia dos poetas que estudamos.

Não os conheci pessoalmente, mas se os encontrar um dia, em qualquer plano, haverá tanto a falar e será como se nos tivéssemos visto diariamente, por toda a eternidade que só versos e poemas são capazes de presentificar. Bem, dizia, então, que hesitei e depois aceitei justamente o desafio de poder homenagear não exatamente Jerusa, mas seu pensamento, sua coragem crítica e, para falar com Walter Benjamin, sua aura, ou melhor, aquilo que dela fulgura no presente, recortando a realidade,

desafiando os limites do comum, rasurando fronteiras, ao mesmo tempo homenageando Haroldo, ao qual dedico estudos, pesquisas e orientações há quinze anos.

Também hesitei porque essa fala teria lugar aqui na PUC, a casa de Haroldo e Jerusa, o que impunha não só uma sensação de penetrar um mundo que lhes era caro, mas que me situasse nem dentro e nem fora, porém no limiar, neste espaço em que, evocando mais uma vez Benjamin, o sentido é uma abertura a passagens múltiplas, a mudanças na cognoscibilidade do agora, e é assim que eu, nesta mesa, entre amigos de Jerusa Pires Ferreira e Haroldo de Campos, alguns, de fato, amigos íntimos, proporei outro modo de intimidade, ficcional, talvez, limiar e passagem, e por isso tão real, semeado e cultivado pelo que meus olhos puderam ler de cada flor-palavra no branco do papel, dos poemas, dos ensaios. Leitura silenciosa que evoca vozes imaginárias, que me falam de ômegas, bordas ou âmagos, de zeros e zênites, *terza rimas*, memórias, armadilhas e cordéis e que, como máquina do mundo convidam-me a penetrar sentidos, reivindicam gestos, olhares, a escuta do sensível na tela imperfeita da vida, como pondera Greimas em *Da imperfeição* (2002).

Intimidade que só o papel povoado de palavras talvez des-vele para revelar, transbordar da página para a experiência na universidade e fora dela, já que o ponto de vista cria o objeto e quando se convertem objetos de estudo em parceiros de jornada nosso ponto de vista também é por eles enformado.

Daí o título de minha breve intervenção: “entretecer bordas”, “ultrapassar o signo”, pois me parece que cada um dos termos aponta, respectivamente, para características importantes dos trabalhos de Jerusa e Haroldo. Entretecer é “entremear”, mas também “incluir em” entrelaçar-se ao tecer, pensar as bordas; ultrapassar é exceder, extrapolar, transpor. Temos, por conseguinte, dois pontos de apoio que alavancam esses dois pensamentos, dentre tantos aspectos, a uma tomada de posição *frente ao mundo e à linguagem*, e frente a *uma política do mundo e da linguagem* que o lugar de críticos latino-americanos reivindica e ao qual Jerusa e Haroldo nunca se furtaram.

Por isso, e acompanhando o que Jerusa diz sobre *Bordas*, as contribuições de ambos, mais do que críticas, são cosmopolíticas, mais ainda, cosmopoéticas, porque a poesia – oral, escrita e aquela que emana de seus escritos, está ao redor de ambos. E para que serve a poesia? Diz Lezama Lima, num ensaio de 1959, que “a poesia tem que aproximar ou cerzir o espaço da queda”; as reflexões de Jerusa e Haroldo nos proporcionam isso com sua carga poética – estou ampliando a ideia de poesia– , desautomatizando conteúdos ou formas; proporcionam a cerzidura, a tessitura a urgência das redes e viagens galácticas, temporais, culturais, atenuando quedas, encurtando caminhos, os espaços da queda, não porque fazem concessões, mas justamente porque *ao não fazerem concessões*, e com rigor crítico impecável, ensinam os bordados e as bordas e como transgredir um lugar (dito) periférico latino-americano

Evocando-os, certifico-me de que este momento seja mesmo o de colocar nossos esforços para evitar o pesadelo que Haroldo de Campos rememora em um poema:

nessa  
de todos nós  
latino-amarga  
américa  
-no chile  
na argentina  
no uruguai  
- o condor tatala enormes  
asas lutulentas  
(aqui também  
na terra em transe do brasil)  
torturadores de tacão  
marcial e dentes –  
-de-sabre  
deixam seu rastro:  
sanguinolenta floração de  
coágulos vermelhos  
(CAMPOS, 2009, p. 73).

Sob a enxurrada das notícias do continente e das nossas, definhamos no cárcere privado (de uma linguagem inativa) que a política tem nos imposto: uma América Latrina ladina, mas acenam ainda esperanças, neste novembro de 2020, na Bolívia, na Argentina, na sanguinolenta e brava luta chilena, em Bogotá. Ao lado A de “sangue, suor e pobreza” da América Latina cola-se o lado B que continua a luta constante, expandindo suas bordas para o mundo por meio de sua produção cultural, da pluralidade e multifacetada amarga-alegria periférica de lumes e das estradas que transpõe. Assim nos ensina Jerusa Pires Ferreira ao chamar a atenção, a título de exemplo, para a operação transfronteiras da canção *Vete de mí*. Diz Jerusa a esse respeito

Nascida no universo do tango a canção iria transformando-se sempre, de modo a ganhar novas e outras formas, gerando um número infinito de reelaborações, plataforma de grandes intérpretes, maneira de comunicar ao mundo a América Latina e de poder entender-se dentro e fora (FERREIRA, 2019, p. 85).

Entender-se dentro e fora. Trata-se disso, afinal: de um continente que nasce da utopia europeia, como assinala Octavio Paz em *Literatura de Fundação* (1996, p. 129), e que se busca e se expande, situando-se o americano como alguém que, por mais de três séculos, era um ser humano sem passado e voltado apenas para o futuro – o futuro da utopia dos colonizadores. Mas o *ethos* latino-americano, sua cultura, prolifera-se à revelia do mundo e/ou para a alegria do mundo, em gesto que, em maior ou menor grau, é sempre barroquizante no sentido de que não quer dicotomias, mas busca fusionismos, uma língua *que diga e que se diga*, desenraizada, vincada por uma vontade de encarnação, ainda acompanhando Paz (ibid., p. 131).

Nessa linha, cabe muito bem pensar que somos paródicos e plagio-tropicais. O sentido da paródia tal qual adotado por Haroldo de Campos e que Jerusa Pires Ferreira tão bem observa em seu ensaio sobre a “A máquina do mundo repensada” (FERREIRA, 2001), último poema publicado em vida pelo poeta, tem no gesto parodístico um canto paralelo,

percepção na esteira do dialogismo bakhtiniano e da intertextualidade de Kristeva; gesto polifônico e dialógico, que toma a paródia, como um caminho que se desenvolve ao lado de outro caminho. Desse modo, tanto para Haroldo de Campos quanto para Jerusa Pires Ferreira, a nossa riqueza e potencial cultural devem servir também à indevassável resistência a uma persistente tentativa de dominação do tipo centro-periferia, onde somos, claro, periféricos. Assim, o parodismo não é imitação burlesca, e sim uma *poiétis* transluciferina que, ao caminhar ao lado do outro caminho, ao abrir-se em polifonia e constelação rouba a luz, funda uma cultura de bordas, escrita e oral (não nos esqueçamos do ensaio de Jerusa intitulado “Haroldo oral”) (FERREIRA, 2003).

Nota-se, nesse entrelaçamento, um gesto mefistofélico carnalivante, em que a carnadura do mundo lateja, pulsa, vibra, seja nos círculos mais eruditos que Haroldo em suas transcrições frequentou, quanto naqueles populares que em festa Jerusa penetrou com rigor e entusiasmo. É também plagiotrópica, uma tradução da tradição em amplo sentido, e não retilíneo, “uma tentativa de descrição semiótica do passado literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, uma semiose ilimitada, infinita, que se desenrola no espaço cultural” (CAMPOS, 2005). De sorte que a plagiotropia não é plágio, mas apropriação e descrição da tradução em amplo sentido. Feitas essas considerações, proponho a aproximação do conceito de Bordas formulado por Jerusa Pires Ferreira e o de Pós-utopia proposto por Haroldo de Campos. Estou, pois, arriscando o diálogo, entretecendo litorais e ultrapassando conceitos.

Para Haroldo de Campos, a poética pós-utópica, substitui o princípio-esperança das vanguardas pelo princípio-realidade, ou seja, é crítica do futuro e de seus paraísos sistemáticos e tem na agoridade sua razão de ser, é vigorosa, propositiva (CAMPOS, 1997). Como já apontei em ensaio anterior (JUNKES, 2017), “distanciando-me de outros leitores do poeta e acompanhando um movimento de leitura da obra mais amplo do que aquele que o ensaio revela, assumo que a poética pós-utópica não é

distópica, não é um *tombeau* das vanguardas, embora aponte para a sua impossibilidade, mas ultrapassa a utopia, é mais ampla”, como as *Bordas* de Jerusa.

O contexto histórico do Brasil e da América Latina foi fundamental, a meu ver, para essas elaborações, sobretudo a partir de meados dos anos 1970, como disse o próprio Haroldo, estendendo-se pela década de 1980. Nesse período ganham força as transcrições e as relações que o poeta estabelece com outros países, sobretudo na América Latina. Há vários pontos comuns nesses textos, o mais importante é proposição de uma leitura ex-cêntrica, fora do centro, que incorpore o barroco excluído da *Formação da Literatura Brasileira* por Antonio Candido (2006), que pense uma História da Literatura Brasileira de Invenção e que presentifique línguas e culturas pela via da transcrição – na verdade esse gesto ex-cêntrico de leitura, ancorado na pós-utopia, é todo ele tradução de línguas, culturas, tempos e espaços. Diz Haroldo:

[...] encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto à concreção signica, atualizado de várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens) [...] A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (CAMPOS, 1997, p. 269).

Jerusa define “Cultura de Bordas” talvez pela primeira vez de modo sistemático, embora já se debruçasse sobre o conceito há mais tempo, no ensaio publicado na *Revista da Usp*, de 1990 (“Heterônimos e Culturas das Bordas”). Assim como em Haroldo, a elaboração deste conceito vem de meados dos anos de 1980. Bordas refere-se, então, à consideração de espaços não-canônicos e os traz para o centro da observação; portanto, chancela o que é tido como periférico, marginal, se quisermos, ex-cêntrico. Seguindo outra seara, entretanto, no escopo de uma mesma cosmopolítica, as reflexões de ambos tangenciam-se em alguns pontos e se interpenetram em outros.

Se, para Jerusa, “[...] Cinema, música, universos *pop*, populares em direcionamento midiático, inserções radiofônicas, gêneros variados e aceites, situações narrativas ou teatralizantes, tudo passou a fazer parte desse grande texto universo” (1990) chamado bordas, para Haroldo, as transcrições, as importantes antologias de Sousândrade, Pedro Kilkerry, novas leituras da literatura brasileira, os diálogos com Bressane e a tradução de Horácio via Noel Rosa também levaram-no a um tipo de pensamento bordejante e transbordante.

Há ainda algo a acrescentar aqui. Para Haroldo, a pós-utopia está além do poema pós-utópico – diz respeito a tempos pós-utópicos e, nesse sentido, entendo a pós-utopia sob duas perspectivas, tanto como conceito, ou seja, uma poética do agora crítica do paraíso sistemático do futuro, quanto método, um gesto, um dispositivo (no sentido dado ao dispositivo por Agamben (2009) e que estabelece um modo de leitura e abordagem da história. Para Agamben (ibid., p. 51) é preciso profanar os dispositivos existentes para que surjam outros que alcancem as sociedades contemporâneas, que as tornem o lugar de habitar e da subjetivação. Da perspectiva aqui adotada o gesto pós-utópico torna-se dispositivo, ao profanar um modo de leitura da história, estanque e diacrônico e ao pressupor a revisão constelar do passado; ora, o modo pelo qual, por excelência, essa profanação se manifesta é a tradução, aliás, faz sentido colocar a tradução no centro da pós-utopia porque ela é profanadora.

Para Haroldo de Campos, ao contrário do que propõe Walter Benjamin, a tradução não tem função redentora ou angelical, mas é uma *hybris* luciferina, que ameaça o original com a ruína, transformando “[...] por um átimo, o original na tradução de sua tradução; [para] reencenar a origem e a originalidade através da “plagiotropia”, como movimento incessante da “diferença” [...]” (CAMPOS, [1992] 2013, p. 154, aspas do autor).

Ora, parece-me que a *Cultura das Bordas* de Jerusa, feitas as reservas necessárias, tem a mesma amplitude, qual seja, conceitual e como dispositivo de leitura – é um conceito – isso é cultura de bordas e um modo de leitura – de a-borda-gem da cultura, profanadora, por isso política e, para além de simplesmente política, uma tomada de posição – de lugar de

fala – latino-americana. Tanto a pós-utopia quanto a cultura de bordas são operações como já disse paródicas e plagiotrópicas, invertem os sinais ou o mapa, como a *América Invertida* de Torres García.

Há um complicador interessante aqui. Para Haroldo o roubo da luz aurática, digamos hiperbolicamente, não acontece apenas pela via da tradução, aliás, é provável que essa ideia lhe tenha vindo a partir de um outro elemento muito presente em sua obra: o barroco, que também é tomado por Lezama Lima (1988) como luciferino, conforme ele diz em *A Expressão Americana*: “Visto pelo revés, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do colôniato”.

Do modo como percebo, o neobarroco não é só um sintoma de uma situação herdada da Colônia, não é só a arte da contra-conquista como diria Lezama, mas sintoma da escritura e de um modo de estar latino-americano desde meados dos anos 1950, e que se torna contundente nos anos 1980, como atestam os diálogos entre Campos e Emir Rodríguez Monegal, Octavio Paz, Julio Cortázar, Severo Sarduy, Cabrera Infante, entre outros. É esse modo de estar, a meu ver – e estou apenas levantando uma hipótese aqui – que também pode aproximar a *Cultura de Bordas* de uma prática que tem na ruptura neobarroca alguma dicção. Não estou afirmando que a *Cultura de bordas* seja neobarroca, mas que, numa atmosfera barroca que transcende a arte e se torna política no continente latino-americano, a cultura de bordas é, também, uma *hybris* crítica. Se a hipótese for pertinente, temos aqui a possibilidade de outro enlace entre as ideias de Haroldo e Jerusa a ser investigada com vagar.

E em ambos, apesar da força de Lezama, de quem a própria Jerusa aproxima Haroldo no já mencionado ensaio sobre “A máquina do mundo repensada” (2001), a proposta crítica talvez seja mais afínica com o neobarroco de Alejo Carpentier. Para Lezama, o neobarroco é devir sempre, para Carpentier, realização/anulação da negatividade deste conceito, como se houvesse uma espécie de reivindicação de que não se colasse a algo “periférico”, ou seja, que o periférico deixasse de sê-lo.

Os ensaios e textos criativos de Haroldo ou os estudos de Jerusa não são respostas ao contexto, mas indagações que abrem importante frente de reflexão da história recente do Brasil e da América Latina, caminhando em terrenos móveis, que buscam convergências na crítica, na poesia, na tradução, nos estudos da poesia oral, nos cordéis, no *slam*.

Essa cosmopolítica que é também cosmopoética é o fio de Ariadne do pensamento lúcido, luciferino e ex-cêntrico de Jerusa Pires Ferreira e Haroldo de Campos; porque proporciona-lhes larga reflexão sobre os limites e possibilidades da linguagem, das culturas, da história, do humano de dentro e de fora, como disse Jerusa. Nesse espectro há um elemento crucial a ser considerado como um último enlace – a memória e o esquecimento.

Em ambos, o par memória/esquecimento articula “a evocação dolorosa ou a feliz, os territórios do pessoal e do coletivo, a sensorialidade e a lembrança, e, ainda, a construção identitária ou mesmo o diálogo com o outro” (FERREIRA, 2010, p. 18) e seja no amplo universo haroldiano, de mar viagens, ou no colorido e poético universo da poesia oral estudada por Jerusa, o que se tem com essas contribuições é a elucidação “da força de toda uma memória que é cultura” (ibid., p. 13).

A envergadura das hipóteses fica aquém das contribuições de Jerusa e Haroldo. Mas toda homenagem requer também a escuta de silêncios, do silêncio que as contribuições de ambos reivindicam ao recortarem a algaravia do mundo, convocando nossa reflexão, levando-nos a indagações. Sim, penso aqui com Maurice Blanchot. Em “*O livro por vir*” Blanchot (2013) constata que quando o último escritor morrer, ao contrário de um grande silêncio, haverá uma algaravia, uma indistinção de falas que, em sua profusão, nada dirão. A voz de um grande escritor – e estou tomando aqui esses dois críticos nessa esfera – é uma voz que ensina o silêncio, que alinhava pontos de estofó no contrassenso do mundo, desafiando os valores estabelecidos, alargando litorais ou galáxias, de *São Cipriano à Máquina do Mundo Repensada*, dos cantadores de Cordel ao *Cântico dos Cânticos*, que faz surgir o “infinito possível da poesia”, como quereria Lezama.

Há um dia em que, mesmo à nossa revelia, ficam encantados os que amamos e admiramos, os que respeitamos intelectualmente, chega a hora da conta, como no poema de Severo Sarduy

El tempo y la cuenta  
Sin más demora le pedí la cuenta  
Con el pretexto de que se iba el tiempo  
Y no alcanzaba lo único que cuenta  
Lo que por un instante anula el tiempo  
[...]  
Hasta la curva del espacio tiempo  
(SARDUY [1986], 1999).

Talvez uma forma poética de lidar com a partida seja o diálogo que permanece; e o diálogo não é outra coisa senão o enjambement da memória, da história e do nosso presente, tempo em que, quanto mais a falta dos dois marca o silêncio do verso (ou a algaravia informe do fim do verso), mais a pregnância das vozes que se foram enlaçam a cosmogonia terrena do verso seguinte, da língua de dia de semana, ou o riso das esferas, estendendo a mão para o próximo verso, ultrapassando os signos, bordeando a prosa, enlaçando a utopia.

Se eu puder encontrar Haroldo, quem sabe em sonhos, para lhe falar dessa aflição que nos assoma hoje no Brasil, e a ele puder perguntar sobre Jerusa, sobre como ela está vendo do alto esse mundo absurdo que nos atravessa, ele dirá, enfático, retomando um de seus poemas mais belos, repleto da força feminina e da resistência da poesia: “Jerusa não se medusa, contra o caos, faz música”. A vida é borda, transborda.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. Trad. de Vinícius Honesko. In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A máquina do mundo repensada**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. A musa não se medusa. In: \_\_\_\_\_. **entremilênios**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: Tápia, Marcelo; Nóbrega, Thelma Médici (org). **Haroldo de Campos-transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 47-60.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.
- FERREIRA, Jerusa. Heterônimos e Cultura de Bordas. In: \_\_\_\_\_. **Revista da Usp**, n.4, 1990, p. 169-174.
- \_\_\_\_\_. Repensando a Máquina do Mundo. In: \_\_\_\_\_. **Galáxia**, n.1, 2001, p. 146-157.
- \_\_\_\_\_. Haroldo Oral. In: \_\_\_\_\_. **Revista da Usp**, 2003, p. 184-189.
- \_\_\_\_\_. **Armadilhas da memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Cultura das bordas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. **Da imperfeição**. Trad. de Ana Claudia Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- JUNKES, Diana. Constelações pós-utópicas. In: \_\_\_\_\_. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2017, n.51, p. 155-181. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S2316-40182017000200155&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182017000200155&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso: 12/3/2020.

LIMA, José Lezama. **A dignidade da poesia**. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **A expressão americana**. Trad. de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite.

PINHEIRO, Amalio. **Jornada internacional América Latina**: conceitos e experiências. São Paulo: Intermeios, 2019.

SARDUY, Severo. **Obra completa**. Edição Crítica: Gustavo Guerrero; François Wahl. Scipione Cultural: España: 1999.

## 2 | América Latina ou o arquipélago contínuo de Jerusa

Amálio Pinheiro

A obra de Jerusa Pires Ferreira é orgânica e dinâmica como um arquipélago mestiço fortemente articulado, de tal modo que as peças/ilhas participantes dão sua vida à alegria do conjunto semovente e plural interligado. Fundamental em Jerusa é a ideia de textos vocais, orais e impressos, uns agindo em vaivém sobre e sob os outros, em circulação, incorporação e descentramento contínuos. Um *continuum* ininterrupto sustenta a tradução entre textos perdidos ou abandonados nos tempos, o conjunto das narrativas tradicionais internacionais e as confluências com as mitopoéticas do Brasil e da América Latina. Desse modo Jerusa, de cara, desloca a noção de um sentido unitário permanente e totalizante, visto que as modificações locais, por miniaturais que sejam, recompõem outras junturas de conhecimento em outras situações e ambientes de ritmo e paisagem.

As práticas da tradução são observadas a partir de formas de cantar e contar diferentes, no trânsito da presença rítmica dos bairros, da floresta e do sertão na voz, nas oralidades e nas escrituras. Daí a superação dos conflitos opositivos entre o “antigo” e o “moderno” ou “centro” e “periferia”, dado o caráter lúdico, mestiço, nômade e plutônico da garganta popular. Os muitos exemplos colhidos ao longo de seus textos são prova cabal disso: “No Bar Hot Ice, em São Paulo, na Rua Augusta, num salão onde se dá a cantoria nordestina, surge então Coriolano, vestido à última

moda, um jovem da cidade de São Paulo, eu diria, e de repente, na viola e na entonação, séculos de uma ancestralidade roufenha e arabizante” (FERREIRA, 2019, p. 107).

Não se trata apenas do grande acúmulo de material, mas de relações diferenciais qualitativas que indicam modos de dizer endêmicos da América Latina e Caribe, gerados por um excesso de interações textuais provenientes de muitos ambientes e atravessados pela participação oblíqua mútua do popular, massivo e atual. E não se trata também apenas de interações horizontais de textos em outros textos, mas em espiral também, de tal modo que a cultura da voz plural se incrusta intratextualmente, arrastando, de baixo pra cima, ao modo de formas quase-codificantes emergentes, todo o material, como húmus ou plâncton, deixado de lado pelos discursos e narrativas de superfície. Veja-se a propósito a finura das pesquisas de Daniel Velasco (2.000: 21-24) sobre a vinculação entre som e natureza nos trópicos latino-americanos, que tanto interessavam a Goethe e seu *Fausto*, a partir das viagens de Alexander von Humboldt:

A paisagem sonora reconhece quando os humanos penetram num ambiente, pois estes produzem um efeito imediato sobre os sons; a paisagem sonora é feita pelo homem e é, por isso mesmo, uma composição. A paisagem sonora é a manifestação acústica do “lugar”, onde os sons dão aos moradores um “sentido do lugar” e a qualidade acústica do lugar é formada pelas atividades e comportamento dos habitantes. As significações de um lugar e seus sons são criados precisamente por essa interação entre paisagem sonora e povo. [...] Para Humboldt, os trópicos são verdadeiramente fenômenos da natureza em grande escala, e ele acredita que possam mostrar aos europeus a diversidade e esplendor da natureza, se as adequadas impressões dela forem transmitidas através da escrita. Dos seus escritos emerge um grande número de imagens que expressam a impressionante diferença de uma região dominada pela incessante atividade sonora, exceto durante a aparente calma do meio-dia.

Por isso, diz Jerusa, analisando as passagens entre voz/oralidade/grafia, que se dão numa vinculação inextricável das partículas vocais (chamadas *vocemas*) às *vocegrafias*, e daí às escrituras, passando por todas as inflexões orais da vida coloquial:

Encontra-se escondida, na selva inacessível, a voz de povos indígenas, de tantos idiomas que se oferecem, em desafio, aos antropólogos, linguistas, semioticistas. A dimensão insuspeitável desse cosmo nos oferece uma antevisão da complexidade do que é pensar tradição, voz, oralidade, em nosso continente (Ferreira, 2006, p. 193-196).

As vozes vêm de dimensões humanas/pré-humanas e encravam-se nas relações dos bairros urbanos de mata, periferia e sertão. Condensam significações rítmicas em suas dobras e junções, muito antes de qualquer noção de “disciplina” ou “gênero”. Aquilo que se liga por movimento rítmico não pode vir a ser tampouco “interdisciplinar” (jamais foi separadamente “disciplina”), porque tem o *continuum* já instalado dentro desses liames entonacionais e acentuais das vocalidades, mesmo depois de passadas para o impresso.

Assim, o *tecido fáustico* jerusiano – todas essas narrativas da tradição internacional vertidas para as mitopoéticas do continente, dentro do âmbito da sua natureza/cultura – se mostram como um modo de composição que exclui as dualidades e se reinventa como oxímoron carnavalizante erótico-burlesco crivado de falas expandidas para fora das separações alto/baixo e interno/externo da história oficial do Ocidente.

O trajeto em idas e vindas do devir rítmico-sonoro interligado assim se constitui: vozes da natureza, vozes/corpos/cantos/danças urbanos, oralidades plurais, escritas impressas. A vegetação e os bichos cantam com quem canta e conta. Isto quer dizer: a música da natureza inscreve-se nos códigos vocais, os *vocemas*, e os amplia em *fonogramas*, que são ao mesmo tempo *pictogramas*; Velasco (2000) cita Humboldt: “Os árabes tinham um inteligente modo figurativo de falar que a melhor descrição é aquela que transforma o olho em ouvido”. Daí que as escrituras gráficas contenham, mantenham e dilatam, em *continuum*, todos os ritmos, vozes e rumores da paisagem. Essa natureza não é um dado em si: está impregnada de códigos adquirindo forma, dentro dos processos da cultura e dentro dos corpos/mentes de quem sente/pensa. Não se trata de só, afastada e melifluamente, se querer protegê-la, como a uma suçuarana, por exemplo. A suçuarana (e todos os bichos, frutas e plantas) afeta todo o

ambiente ao seu redor. Sem suçarana não há a voz. O caso é que sem ela, sem a fala-suçarana, não conseguimos falar de fato, e aumenta o risco de se remedar o já estabelecido.

Forças físicas de linguagem aquém dos signos invadem os cinco sentidos e os signos. Dito de outro modo: as energias captadas da natureza são mantidas nos fonogramas e pictogramas, com a contribuição ímpar das aglutinações afro-tupinizantes do quimbundo e nheengatu, que alastram por todas as falas suas aliterações, paronomásias e orquestrações. Como no título do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, em que o sufixo tupi *rana* (“parece que é mas não é”) torna-se o eixo da alegria sonora do conjunto. Assim como os “fonemas negroides” do poema “Sóngoro cosongo”, de Nicolás Guillén (1990), com sua trama complexa de percussão de bongô, com múltiplos feixes orais e semânticos, fazendo se juntarem a poesia, o canto e a dança.

## O *continuum* em arquipélago

Por isso, Meschonnic esclarece certeira sobre o problema crítico do “desconhecimento da diferença radical entre um pensamento do contínuo [...] e o pensamento da heterogeneidade das categorias, aquela das Luzes, que separa, cria as ciências regionais, das quais nossas disciplinas universitárias são o prolongamento” (MESCHONNIC, 2002, p. 148). No livro oportunamente traduzido por Jerusa, “Poética do traduzir”, Meschonnic vale-se do viajante, e também pesquisador amazônico, irmão de Alexander, Wilhelm: “Na medida em que a poética se funda como uma crítica do signo, esta crítica começa saindo do modelo indo-europeu das línguas, tal com o faz Wilhelm von Humboldt” (ibid., 2010, p. 58). Portanto é preciso que nos liberemos de um pensamento do signo vinculado à separação e descontinuidade das línguas flexionais, “característica da procura do contínuo visto a partir da norma e do hábito do descontínuo” (ibid., p. 59), o que reproduz o equívoco de buscar o interdisciplinar a partir das “disciplinas”.

Veja-se a respeito a grande importância que confere, por exemplo, Flusser (1998), a um idioma brasileiro-português lúdico-aglutinante marchetado pelas inúmeras variantes banto e tupi e por um excesso de brasileirismos, a serviço da invenção, do desperdício erótico e de todos os barroquismos. Resplandecem aí a voz (não uma voz qualquer domesticada: mas o movimento tectônico e fêmeo da paisagem sonora na garganta e no pulmão), os ritmos biológicos da natureza e a poética da fala/canção/dança popular, que se transferem para todas as escrituras.

Em Jerusa este movimento se dá sob a forma de um arquipélago imerso/emerso, em “contínuo textual” que é um contínuo tradutório (mitopoéticas revisitadas, *Faustos* crioulos e mestiços, cantorias, almanaques, edições populares, contos russos no sertão, folhetins, cordéis, cinema, tv, vídeos, etc.), cujos valores remetem aos processos rítmicos de composição e ramificação criativas e não a um catálogo classificatório ou hierárquico.

A noção de um **contínuo textual**, ou seja, a formação de um grande texto, sem limites, e que vai sendo apropriado aqui e ali, copiado diretamente, transcrito, em adaptação e abrigando também processos criadores. Aquilo que se chamou de **Livro de São Cipriano** foi buscando no escrito e no oral a força de um caminho legendário, a persistência de uma transmissão iniciática, e, como se viu, é um texto desbordante e incontrolável, sempre aberto a novos resgates e novas criações ou apropriações (Ferreira, 2010, p. 100).

Note-se aqui a ênfase num processo tradutório (em sentido lato expandido, não de um texto de partida para um texto de chegada) em que a multiplicidade é levada a enfatizar os nexos entre as variantes, que se mantêm como variações enriquecidas em arquipélago, sem nunca pretender chegar a qualquer Uno. Trata-se de uma poética da cultura que recria anônima e coletivamente vozes e textos em companhia dos autores conhecidos, submetidos estes também ao “grande texto” em andamento e devir. Tudo se desdobra em função da gigante dobra entre a natureza superabundante e o interminável repertório vocabular, que força os conteúdos a deslizarem para significantes musicais. É o caso do *Fausto gauchesco*:

O que mais fascina no Fausto gauchesco de Estanislao del Campo [...] é este humor gracioso, a recuperação adequada que insere a lenda Fáustica no mundo gaúcho, é a sutileza de certas tomadas melodramáticas. O processo adaptativo traz para a semiosfera gauchesca a arquitetura dos signos desta cultura. [...] Ao apresentar-se este Fausto, fala-se até de humor gaúcho e de malícia chispeante. [...] há, neste Fausto de del Campo, mais de uma vez, a referência textual ao romancista ibérico. [...] Todos os signos do mundo campeiro são trazidos para selar a contemplação deste outro universo: o mar, um desafio (FERREIRA, 2010, p. 318).

Marcante e nuclear aqui é Jerusa realçar a “captação do clima Fáustico, realizado em regime de *payada* (gênero popular da cantoria), pela busca da dimensão do gauchismo como uma espécie de *identidade criadora*” (ibid.). São os *payadores* que trazem todas as vozes do universo plural da paisagem campeira multilíngue para o canto e o impresso. Estava certo Osvaldo Lamborghini ao definir a Argentina como “uma imensa planície de chistes”, formando uma literatura que, segundo Astutti (2010, p. 255), “de qualquer modo, estará tensionada pelo exercício da tradução: não só de línguas, porém de mundos, hábitos, culturas, e por paisagens horizontais (não verticais, não hierárquicas) de um a outro território, de uma a outra língua, de uma a outra cultura”.

Esse é o lugar onde se situa fortemente a interação entre o rítmico, o humorístico e o erótico, que inundou o “tecido fáustico” na América Latina. Veja-se este exemplar de Bernardo Guimarães, que replica a orgia infernal da “Noite de Valpúrgis” goetheana com uma orquestração fônica radicalmente nativa: “Vento sul sobiou na cumbuca / Galo-Preto nas cinzas espojou / Por três vezes zumbiu a mutuca / No cumpim o macuco piou.” Cunha (2010, p. 331) esclarece: “Nessa profusão de sons, a imagem do vento que assobia na cumbuca evidencia a criatividade lúdica do autor que soube flagrar e dar forma poética à imagem sonora da entrada casual do vento no interior de uma cabaça, produzindo um som modulado pela própria natureza”. Aproveitam-se os materiais sonoros para encadeá-los, incrustá-los, marchetá-los no verso.

Dado que o conjunto se constituiu como camadas embutidas em palimpsesto de uma poética da cultura, só uma poética da tradução pode

abordá-lo satisfatoriamente. E isto não pode se dar através do conteúdo lexical das línguas, mas da prosódia e ritmos das múltiplas variantes orais em processos de incrustação. “Toda a história das transformações da poesia e da literatura mostra que elas são transformações do pensamento do ritmo e da oralidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 68). Vale o mesmo para uma poética da tradução da cultura: o que Jerusa faz. Aí incluída fortemente a poética plural da voz e da paisagem. A voz e o riso deslocam, a partir de um “Eros relacionável” (LEZAMA LIMA, 1988), a necessidade evolutiva e descontínua do sentido histórico unidimensional do Ocidente.

Não por acaso Flusser (1998, p. 151) considera o Brasil “uma sociedade não-histórica”, visto que “multidimensional” nos ritmos e gestos. Jerusa quer sempre ampliar e incluir as camadas multidimensionais no enorme arquipélago em palimpsesto, que ela denomina com modéstia de “grande texto”. Sua “cultura das bordas” estende vasos comunicantes por todos os lados: “Implica a pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites. Pode ser até um contracânone a mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar na beira dos sistemas” (Ferreira, 2010, p. 11). E nesta tensão entre voz, ritmo e riso, junto aos enigmas do sagrado e Profano, vida e morte, Jerusa nunca esquece de afirmar a presença da memória, seu jogo de lembrança/esquecimento: “De repente, um narrador lembra-se de algo que lhe faz brilhar os olhos e transmite-nos um quê desta iluminação. De pronto, a memória reacende-se num fluxo ininterrupto que nos desperta associações contínuas ou há algo no seu dizer que vai ter a força que suspeitávamos e que se faz imantar como limalhas” (ibid., p. 85-86).

## Haroldo e Jerusa

Haroldo de Campos ressalta como todo esse manancial de formas lúdicas e naturais entram na composição dos códigos diferenciais do continente, quer dizer, nos *vocemas* descritos por Jerusa, nos *fonogramas* (lusobanto-tupis, hispano-quíchuas, hispano-taínos, etc.) ou nos *pictogramas*

gráfico-visuais: tais códigos represam ao mesmo tempo, por meio de rearticulações rítmicas, os sons da natureza e o vozerio das oralidades barroco-mestiças, rompendo os binarismos do signo e os duplos vínculos da identidade e da oposição. Haroldo expõe a complexa interação entre código, língua, natureza, mestiçagem e contexto cultural:

A **permanência** do barroco ibero-americano é um dispositivo operatório capaz de diferenciação modal dentro do manuseio do código estilístico universal. Esta diferenciação se manifesta em vários níveis; por exemplo, no nível da mescla linguística, no nível dos dados da natureza exuberante e ornamental dos trópicos e no nível do contexto específico da vida colonial. Esta permanência assume o aspecto de uma verdadeira **constante formadora da sensibilidade artística latino-americana** (2001, p. 86).

Conforme comprova, por exemplo, nas suas traduções do *Fausto* de Goethe (1981), em que dá visível preferência a uma transcrição em marchetaria -- pautada, na trilha de Bakhtin, pela carnavalização miniatral -- os códigos no continente são o lugar monádico e intersticial da mescla entre culturas e linguagens, de onde o caráter oblíquo (“plagiotrópico”), maduro e diferencial do nosso barroco:

Daí a mestiçagem, o fusionismo – muitas vezes mesmo hiper-barroquizante, como o quer Lezama Lima – entre os elementos europeus e os elementos indígenas e africanos no contexto ibero-americano, onde se desempenha nosso manuseio diferencial do **código de possíveis** dessa estilística universal. A “corrente alternativa” do barroco brasileiro, por exemplo, consiste ao mesmo tempo em dizer um código de alteridades e a dizê-lo num código alterado (Campos, 2001, p. 95).

A necessidade de um conhecimento que identifique esses fundamentais *códigos alterados diferenciais* faz Jerusa multiplicar as áreas de ação: “estamos diante daquilo que nos permite avançar conceitualmente, podendo ultrapassar dicotomias empedradas como a famosa popular *versus* erudito, passando a entender tudo isto como um processo contínuo de transmissão e de uma espécie de tradução cultural permanente.”

(Ferreira, 2014: 17). À acupuntura molecular do diferir haroldiano Jerusa acrescenta o *continuum* da “tradução cultural permanente”, em que a “miscelânea” (nome de um antigo gênero literário arábigo-andaluz) de múltiplos textos e séries passa a arquipélago relacional movediço.

A confluência entre tantas narrativas medievais/internacionais e as mitopoéticas da América Latina, nas fronteiras móveis e tênues de tantas formas, formatos e suportes, desde as mais ancestrais às telemáticas, exige modos de análise fora e aquém de qualquer dualismo ou progressão linear sucessiva. Jerusa está tentando dizer, sobre as articulações de suas “bordas”: “em espaços não consagrados do mundo urbano, se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida, criando regiões imantadas que nos permitem pensar em temas, autores, textos a pedir sempre novos parâmetros de avaliação, em regime de movimento e descoberta.” (FERREIRA, 2010, p. 12-13). O mundo se expande a partir da própria biografia e cotidiano:

O ambiente do Brás, no tempo da pesquisa, com seus tecidos expostos nas calçadas e sua vida fervilhante, policromos como as vistosas capas dos folhetos. [...] Cinema, música, universos pop, populares em direcionamento midiático, inserções radiofônicas, gêneros variados e aceites, situações narrativas ou teatralizantes, tudo passou a fazer parte desse grande texto-universo que chamei bordas (ibid., p. 16).

## As múltiplas pertencas e passagens

Para conhecer um arquipélago *continuum* é necessário um corpo/mente vivo, um afeto/conceito ativo (Espinosa) e uma sintaxe miniatural, transversal e assimétrica, que inclua no processo tanto as grandes ilhas como as matérias microcelulares. Decorre disso que os conteúdos lexicais são um pano de fundo; e os ritmos da voz, na boca ou no papel, são as engrenagens e dobradiças da composição. Os modelos binários aqui não se sustentam mais, tendo-se em vista o atravessamento rítmico e as juntas entre o vocal e o gráfico: constitui-se como “literatura popular brasileira, que parte de fundações tradicionalmente populares e vai transitando

gradualmente para a de massas” (ibid., p. 91). Não por acaso Jerusa insiste, em toda parte, nas passagens de uma coisa à outra, para afastar a facilidade das classificações, a ideologia do homogêneo separado e isolado: “Há passagens sutis que vão da produção à recepção, níveis diversos de extinção e aproveitamento de temas e linguagens, articulações diversas do antigo popular num outro, que compõem uma faixa que até poderíamos chamar de um popular/massivo.” (ibid.). As passagens são pontes como dobradiças sintáticas, de voz a voz, letra a letra, texto a texto, que imantam e encadeiam as linguagens como composição, ao mesmo tempo dentro de si e na cultura/natureza. É o eixo da alegria lúdica na composição.

Na América Latina isto se entranha, segundo já mencionado por Haroldo de Campos, nos *códigos de alteridade e alterados*, por causa da pertença mútua entre voz, paisagem e cultura. A voz como tambor que ecoa no corpo e graficamente. Veja-se este trecho: “Cuba é terra sonora, e ruidosa. Ilha comprida, as ressonâncias do mar e da planície se ajustam à voz áspera da marinhagem e do campesinato. Somos estrépito de cais e arrabalde. [...] Somos um povo de vozearia, de pregoeiros e de ‘soneros.’” (BOTI, 1994, p. 86). Isto diz muito mais sobre Cuba do que toda a história oficial: aí está o material concreto para os códigos e as passagens. (Assim se dá, em Nicolás Guillén, a relação entre música, dança e poesia, em que os ritmos sintáticos e prosódicos, do verso e do metro, se deslocam conforme a *pulsção de base* da paisagem sonora: “La Habana, con sus caderas / sonoras / y sus ojeras moradas / todas las horas”; ao invés do heptassílabo herdado, alternam-se assimetricamente versos com acento na sétima, na segunda, na sétima e na quarta sílabas, para captar o requebro do “son” cubano, do bongô e da geografia marinha.) O arquipélago, tectônico e poético, monta-se a partir dos afetos de alegria rítmica, à disposição nos instrumentos de percussão e na voz dos cantadores. Se a mente se expõe aos tristes conteúdos opositivos, são os ritmos que reinventam a alegria dos corpos na cultura.

Servem à noção de *grande texto* jerusiano frases como a seguinte de um Flusser (1998, p. 137): “O vulgar e o cinzento que caracterizam o cotidiano nos países históricos são substituídos aqui por um elemento

extático e religioso que permeia o ambiente todo, de forma que todos, não apenas negros e mulatos, são arrastados pelo ritmo [...] Religião não é o que se crê, mas como se vive. [...] A sua vida é constante hierofanização do imanente”. É difícil dar condição política a tais camadas de conhecimento que não pertencem ao que Flusser (2014, p. 65) chama de “mundivisão unidimensional do Ocidente”. Porém, o multidimensional, que sempre foi realidade e vida concreta no cotidiano (sem que muitos o tenham incorporado) deveria ser proposto politicamente: então uma *poiesis* da cultura como trama em espiral tentacular invadiria o caráter retilíneo das políticas baseadas na economia. Este sempre foi o território de Jerusa Pires Ferreira.

## As retorceduras de Jerusa

Um rebatimento epistemológico (“retombée”, diria Severo Sarduy (1989)), desviante e plural, pré-humano, vindo das forças grandiosas e miniaturais da natureza e das voragens da mestiçagem, desfigura o “ser sujeito” pensante centrado e iluminista. Lezama Lima o chama de “retorcedura”. É assim que reconhece a “imagem” do continente, a partir do “senhorio barroco”:

O cronista das Índias pega as imagens já feitas, mas a nova paisagem as fende. O senhor barroco começa sua retorcedura ancorada nos fabulários e nos ritos greco-latinos, mas logo a incorporação dos elementos fitomorfos e zoomorfos, que estão espreitando, lagartos, colibris, coiotes, umbuzeiro, ceiba, “hylam-hylam”, criam novos fabulários que outorgam uma nova gravitação à sua obra (LEZAMA LIMA, 1970, p. 484).

A tradução não está apenas presente em obras datáveis ou publicáveis, mas na força das morfoses entre natureza e cultura que banham a voz e as oralidades. Por isso Jerusa nunca deixa escapar, nas reinvenções mitopoéticas, os novos percursos sonoro-tácteis da nova situação ambiental. Anote-se, entre tantos outros, um pequeno exemplo das traduções de *Púschkin no Sertão*, em *O Romance do Príncipe Guidon e o Cisne*

*Branco*, do poeta e cantador pernambucano Severino Milanês da Silva: “Ao observar o que o poeta popular conserva ou descarta, vemos uma adaptação capaz de inserir elementos das culturas indígenas brasileiras: “Elas prepararam um líquido / com o favo do jati” (podemos falar também de uma leitura de José de Alencar?)” (FERREIRA, 2014, p. 91), que obriga a uma leitura direta do signo poético nas comissuras da coisa. Isto é muito importante: uma outra relação entre códigos, contexto cultural e natureza. Daí que Jerusa insista, ao falar da produção poética em cordel, no seu último livro: “tem sido construída sobre um lastro de símbolos e figuras todo um repertório de situações, na persistência dos antigos romances ibéricos, recriados e renovados, a partir das condições do sertão brasileiro” (FERREIRA, 2019, p. 17).

Esse ir-e-vir alegre e contínuo, do pequeno ao grande, do visível ao invisível, do oral ao impresso, entre o sertão e o mundo, instalam-na confortavelmente (Jerusa era uma *Senhora barroca* (Lezama) muito bem assentada em miniaturas, ornamentos e estamparias) dentro dos procedimentos barroquizantes assim descritos por Severo Sarduy (2000, p. 174-175):

A língua dos conquistadores, o castelhano, é como uma fachada de uma igreja barroca em Havana, em Taxco ou em Minas Gerais: as linhas gerais, a composição, inclusive os beirais e volutas, são sem dúvida europeus; mas os índios trouxeram das minas ou das plantações onde trabalhavam, ou de suas aldeias à beira-mar, pequenos detalhes, coisas belas, cheias de colorido, decorativas, que engastaram, encadearam, enxertaram nessas fachadas. Por isso se pode falar de um barroco mineiro ou açucareiro. Em qualquer caso, a fachada, por força de acréscimos, converte-se em marchetaria, em proliferação de signos, em reflexo de cores e formas. O mesmo sucede com a língua. Desde a conquista até nossos dias lhe foram enxertando novos ornamentos, palavras e rodeios não usados antes. A língua, pele velha e ressecada, revive graças às tatuagens, aos desenhos feitos com tinta, às cruzes e às cobras, como os das fachadas do barroco colonial.

Há que repisar, portanto, este elemento básico: “O poeta popular lida com a inserção do tempo mítico mais diretamente” (FERREIRA,

2014, p. 87). Esse “mais” tem muitas consequências, que não podem passar despercebidas, pois é aí instaurada uma outra relação com a natureza e a tradição, venha esta de onde vier. A partir disso Jerusa descentra a ideia totalitária da matriz dominante (“sempre considerada em termos relativos”) (ibid., p. 17); relativiza a contribuição de Propp (“o esforço que o autor faz, muitas vezes, para situar a razão mítica em tempo histórico, resulta numa proposta que nem sempre é aí possível de ser conseguida”) (ibid., 1995, p. 57); e repropõe a afirmação benjaminiana sobre o fim das narrativas, tendo-se em vista “que é preciso também ver que há toda uma dinâmica social que transfere as narrativas, desloca-as de espaço, faz com que elas passem da oralidade para outros meios, os da imprensa, da televisão etc. [...] Na América Latina, Jesús Martín Barbero foi um pioneiro em chamar a atenção sobre este assunto” (ibid., 2010, p. 102). E em seguida, sempre fincando o pé nas diferenças relacionais em movimento: “Quanto aos nossos textos, não se trata de pós-moderno, pois em certos casos ainda nem sequer se alcançou a modernidade industrial, mas sobretudo da conservação necessária daquilo que ainda parece ser muito importante, como parte do universo imaginativo das camadas populares” (ibid., p. 103).

A “cultura das bordas” de Jerusa interessa-se pelos códigos alterados, aqueles que, por seu caráter vulcânico, (aquilo que sobe “pelas plantas dos pés” (García Lorca)), não podem ser disciplinados pela terminologia da época. Mesmo os códigos mais coesos, que traduzem as mitopoéticas medievais e as narrativas internacionais, fazem-no conforme outras crenças e magias, outras combinações de mitos em novas circunstâncias ambientais e novas relações de ritmo. Mudam-se as lógicas ocidentais na paisagem, na língua e no corpo. Se as passagens (trata-se de uma sintaxe, de um gonzo), nesse enorme holismo local, são bem feitas, abrem-se novas formas e modos de conhecimento. Diz Lezama: “Num trópico que não é o nosso, o de *Paulo e Virgínia*, o crescimento de uma árvore é a marca de uma ausência. No nosso, a árvore frutal forma parte da casa, mais que da mata. Forma plena essa da fruta, primeira lição de clássica alegria” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 136).

Os ritmos da voz e da natureza permanecem entranhados e desviantes, em quase todos os códigos não lineares, como base do conhecimento latino-americano. Eles agem em meio aos isolamentos disciplinares que nos foram impostos, visto que, conforme mostra Kuhn, (1989, p. 146-7): “os termos que nomeiam as disciplinas são efetivos somente num mundo que possua disciplinas muito parecidas com as nossas”.

## Referências

- ASTUTTI, Adriana. Dos burros del mismo pelo. El Fausto “criollo”, de Estanislao del Campo. In: **Fausto e a América Latina** (orgs: Helmut Gale e Marcus Mazzari). São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2010.
- BOTI, Regino. La poesía cubana de Nicolás Guillén. In: **Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén**. Havana: Casa de las Américas, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance. In: **Résurgences baroques** (orgs: Walter Moser e Nicolas Goyer). Bruxelas: La Lettre Volée, 2001.
- CUNHA, Cilaine Alves. Recepção de Fausto no romantismo brasileiro. In: **Fausto e a América Latina** (orgs: Helmut Gale e Marcus Mazzari). São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2010.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Vigília das oralidades**. Revista USP: São Paulo, março/maio, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Cultura das bordas**. Ateliê: São Paulo, 2010.
- \_\_\_\_\_. Fausto no horizonte latino-americano. In: **Fausto e a América Latina** (orgs: Helmut Gale e Marcus Mazzari). São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Matrizes impressas do oral**. Conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Leituras imediatas**. São Paulo: Ateliê, 2019.
- FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

LEZAMA LIMA, José. **Confluencias**. Havana: Letras Cubanas, 1988.

\_\_\_\_\_. **A expressão americana** (org. e introdução de Irlemar Chiampi). São Paulo: Brasiliense, 1988.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir** (prefácio e tradução de Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Spinoza**. Poème de la pensée. Paris: CNRS Éditions, 2017.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.

\_\_\_\_\_. **Antología**. México: Tierra Firme, 2000.

VELASCO, Daniel. Island landscape: following in Humboldt's footsteps through the acoustic spaces of the tropics. **Leonardo Music Journal**, vol. 10, 2000.



# 3

## Armadilhas da memória

### Segundo provocações de uma medievalista do sertão

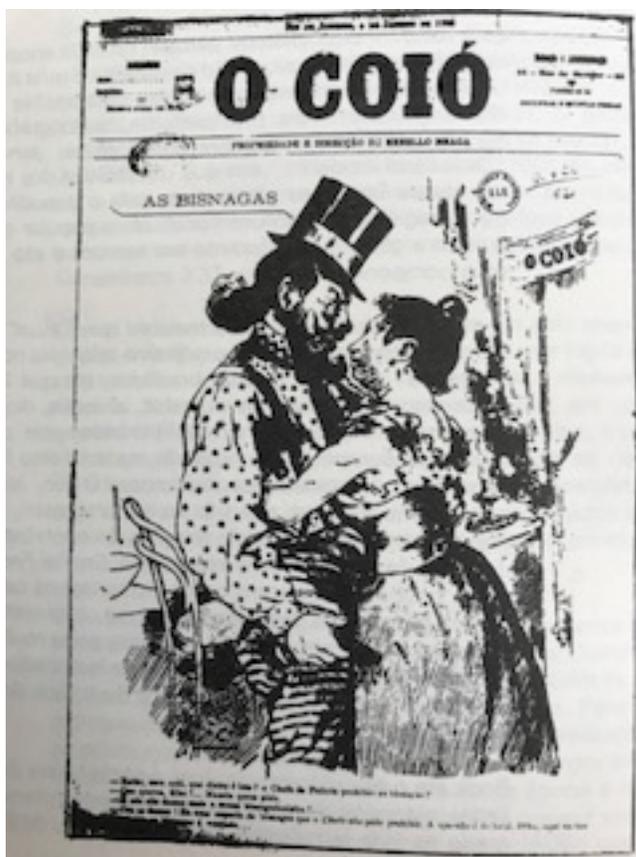
Irene Machado

Osadia e tenacidade combinavam-se para manter acesa a chama da inquietação e do talento investigativo de Jerusa Pires Ferreira. Movida pela paixão aos temas e inventividade da cultura popular em toda sua diversidade e irreverência, Jerusa nunca hesitou em acolher temáticas inquietantes que subvertem cânones, causam repugnância e que o mundo acadêmico se recusa a aceitar como pertinentes à indagação séria.

Marcada pelo intenso convívio com a poesia medieval, seja aquela praticada pelo veio lírico, seja aquela de inspiração sarcástica, carregada e ironias e de maldizer, foi com muita determinação que Jerusa enfrentou a difícil tarefa de analisar e incorporar ao temário acadêmico os chamados temas malditos, eróticos, obscenos, transgressores da moral vigente, comuns ao repertório tradicional dos folhetos do sertão brasileiro com ressonância nas publicações impressas dos folhetins jornalísticos. Pesquisadora comprometida com seu objeto aceitou o desafio de entender esse mundo que corre à revelia da cultura oficial elevada. Iniciativas dessa natureza construíram a identidade de grande parte de sua investigação, produção crítico-ensaística e condutas como professora, orientadora, menestrel de gerações de estudantes, poetas, artistas, sonhadores.

No início dos anos 1980, com a parceria de colegas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, reuniu pesquisadores de áreas afins para discutir as “indecências” que perpassam diferentes obras da cultura popular que, saídas dos subterrâneos do sertão, alcançaram as produções da indústria cultural e hoje transitam pelos

diferentes estratos da mídia e da chamada indústria cultural. Com as *Jornadas Impertinentes* (1983) o obsceno e tudo que gravita em seu redor, incluindo o erótico, pornográfico e maldito, ganha o *status* de objeto de reflexão, quebrando “os ranços de certa hipocrisia acadêmica” como afirmam na apresentação do livro, ela e seu parceiro o professor Luís Milanesi, co-autor da editoria que reuniu os trabalhos apresentados nas Jornadas (FERREIRA; MILANESI, 1986, p. 15).



**Figura 1.** Capa do jornal **O Coiô**, jornal editado pelo alagoano J. Brito (José Ângelo Vieira de Brito), lançado no Rio de Janeiro em 1º de abril de 1901, com publicação de folhetins eróticos. Fonte: A linguagem erótica: relato de uma pesquisa, Dino Preti (In: FERREIRA; MILANESI, 1986, p. 102)

A lembrança do empenho de Jerusa em filtrar enviesamentos, parcialidades e moralismos na abordagem de temas culturais transgressores, bem como de suas práticas, esteve presente em cada momento e em cada trabalho de sua trajetória, projetando a vértebra de sua atividade crítico- investigativa. Com a mesma irreverência que sustentou um estudo sobre o obsceno como gesto poético, Jerusa envereda, para uma sofisticada formulação de um campo conceitual capaz de acolher o anti-canônico, a transgressão, as anti-hegemonias das poéticas culturais. Um campo que ela define como “fenomenologia do gosto” e cuja chave crítico-teórica se materializa no conceito de “bordas”. Nas palavras da própria pesquisadora:

Bordas é hoje para mim quase marca e chancela. Esta ideia corresponde a um projeto, a uma atitude teórica que vem de bem longe. Foi sendo construído o conceito de cultura das bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados.

Bordas é também um desafio, solução para alguns impasses e nomenclaturas como o de margens e marginalidade ou cultura periférica. Este conceito poderá, em certos planos, ainda confinar-se com o de *kitsch*, no entanto, é bem diferente, na medida em que este se aplica a uma fenomenologia do gosto. Aliás, bem discutível (FERREIRA, 2010, p. 11).

Entre o obsceno e as bordas, Jerusa construiu um legado que, agora, depois de sua partida em 2018, pode-se vislumbrar na organicidade de um projeto intelectual das poéticas culturais na extensão de seus desdobramentos históricos (ver Figura 2).

Do ponto de vista crítico há que se louvar a prática de um modelo analítico que também não vacila em operar deslocamentos. Quando Jerusa acolheu temáticas da cultura popular consideradas desconcertantes, irrelevantes e impertinentes, aclimatando-as ao contexto da pesquisa acadêmica, na verdade ela tão somente exercitava uma prática que movia seus



**Figura 2.** Anúncio de *Almanaque Agrário*, 1939. (In: FERREIRA, 2010, p. 161)

estudos que alcançou a proximidade entre o mundo medieval e o sertão tornado a base de cronotopos<sup>1</sup> que conjugam temporalidades e espacialidades de múltiplas procedências.

## Operando cortes sincrônicos na poética da oralidade

O trabalho de Jerusa que hoje relembramos constitui, aos meus olhos, um tríptico de sua investigação sobre as poéticas da literatura oral. Operando atravessamento de fronteiras entre universos semióticos o tríptico conjuga poética da voz em gestos, cantoria, música, escrita;

---

1 Cronotopo é uma formulação de Mikhail Bakhtin para designar a interação de espaço-tempo em que o espaço se define pelas intervenções temporais que nele se desenvolvem (BAKHTIN, 1988, p. 211-462).

xilogravura, folhetos de cordel, feira; – performances em diferentes contextos. Neste tríptico vejo correlacionados três livros: *Cavalaria em cordel* (1979); *Armadilhas da memória* (1991); *Matrizes impressas do oral* (2014). Por meio de formulações conceituais inquietantes, Jerusa organizou uma investigação que operou cortes sincrônicos na história da cultura movendo-se a partir da produção oral. Se o objetivo era dimensionar a poética da oralidade na potência de seus procedimentos, o que se observa é um verdadeiro movimento construtivo de uma das mais difíceis tarefas analíticas da história literária: aquela que o poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos denominou de operação de poética sincrônica.

Não obstante o reconhecimento dos estudos orientados pela tradição consagrada na perspectiva da sucessão causal diacrônica, a poética sincrônica se volta para a produção estética que permaneceu viva, atravessando tempos e espaços e alcançando uma contemporaneidade assíncrona. (CAMPOS, 1972, p. 207) O estudo de poética sincrônica demanda uma abordagem transversalizada, operando análises de um dinamismo associativo atento a conexões em diversas dimensões. Com este olhar de lince, obras da cultura popular com alto grau de transgressão e obscenidade, em cordel, jornalismo, cinema e semanários, puderam ser examinadas como objetos de poética sincrônica, caso dos trabalhos das *Jornadas Impertinentes*. Sem restringir seu enfoque a temáticas do baixo material e corporal como poderia parecer à primeira vista, em suas investigações das obras orais do sertão Jerusa busca a sincronia em vínculos com tradições culturais medievais, de outros espaços e outros tempos, recuperando neles procedimentos poéticos de largo alcance.

No livro *Cavalaria em cordel* (1993) examinou a voz medieval do sertão indagando como duas produções poéticas tão distintas – a narrativa cortês medieval e o cordel do sertão nordestino – criaram uma produção que conjuga o tempo medieval num ambiente desértico muitas vezes inóspitos, pouco afeitos a laços de afetos.

Como tive oportunidade de escrever em outra ocasião (MACHADO, 1993), o foco no estudo nos foi apresentado como um desafio: mostrar o

quanto a cavalaria se constrói no cruzamento de poéticas no espaço da letra e da voz. Quer dizer, a criação do poeta popular não se faz senão pela leitura de texto-matriz. Uma leitura que não conhece limites de cultura, de gêneros ou de classes, processando obras que são patrimônio da humanidade. A centralidade na figura do cavaleiro materializa o exercício radical da criação que supera qualquer possibilidade de mera cópia ou repetição. Daí as análises dos folhetos no livro concentrarem-se no combate. Se na tradição épica, a cavalaria se concentra na luta heroica do cavaleiro, no folheto, tal como examina Jerusa, reina a performance da voz em cantorias, quando “o poeta recita e canta fazendo de sua voz um retrato icônico do combate”. Em versos dialogados, palavra e contra-palavra materializam disputas e a “palavra vira ocupação de rivais”. (MACHADO, 1993) Combate que se reporta tanto à luta física quanto ao deslocamento de ações, de discursos, de comportamentos, de condições perante o desafio.

A noção de combate se faz presente também no traço icônico do cavaleiro do ar, tema de um dos folhetos examinados: *A princesa Maricruz e o cavaleiro do ar*, editado por João José Silva que segue a noção de composição a partir de uma fonte, como se pode ler nos versos iniciais:

Na fonte da Poesia /fui novamente buscar /  
um romance fabuloso / para o povo apreciar /  
da princesa Maricruz / e o cavaleiro do ar.<sup>2</sup>

Como todas as histórias de encantamento, aqui também a magia se concentra no cavalo alado do guerreiro Alexandrino para o qual o folheto dedica a gravura de Severino Borges da Silva (Figura 3).

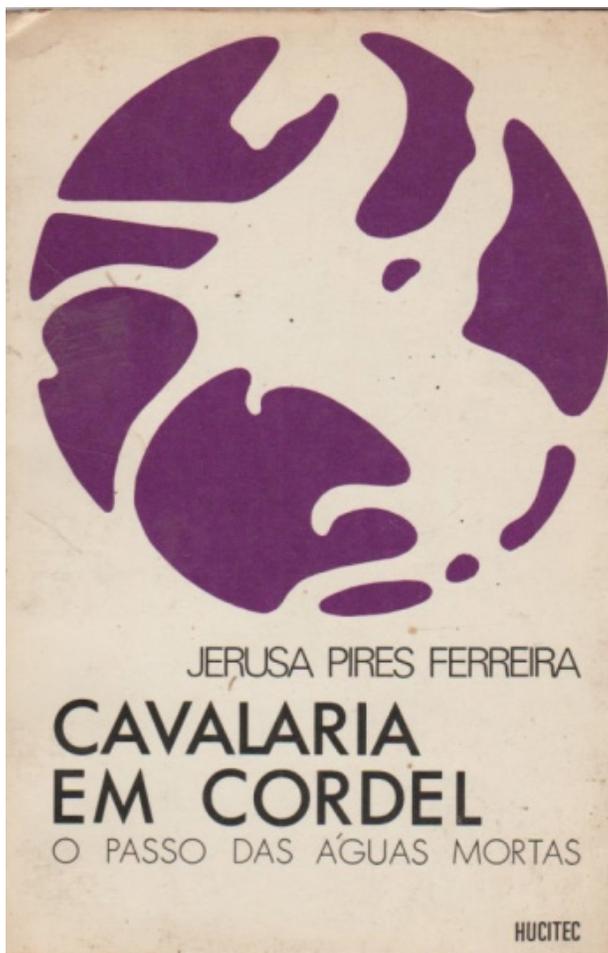


**Figura 3. A princesa Maricruz e o cavaleiro do ar**, Severino Borges da Silva. Folheto de Cordel (Reproduzido em FERREIRA, 1993, p. 58). Fonte da imagem: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/tag/severino-borges-silva/>

Seguindo o espírito da poética sincrônica, a iconicidade do tema fundamental da análise – o contraponto de vozes no ar – ganha tradução intersemiótica quando trabalhada pelo *design* gráfico reproduzido na capa do livro de Jerusa. Mais importante do que a figura do cavaleiro é a representação que o desenho produz em termos de movimento, de salto do cavalo no ar, em pleno combate, tal como o poeta declama em seus versos.

Quantos cruzamentos poéticos de voz, letra, grafismo e mitologias convergem para os traços de tal criação? Não corremos riscos ao afirmar

que muitas culturas se encontram e conversam na imagem aérea do salto do cavaleiro em que o próprio imaginário ganha força para configurar espaços cronotópicos da memória da cultura – que aliás o desenho de capa do livro concebe com o traçado icônico das brancas texturas que invadem o círculo gráfico e enformam corpos, do cavalo e do cavaleiro na densa massa de ar (Figura 4).



**Figura 4.** Capa do Livro **Cavalaria em cordel**, 1979, Jerusa P. Ferreira. Design gráfico de Olímpio Pinheiro.

## Memória como centro irradiador das poéticas culturais

Como a memória se torna espaço criativo de poesia se em seu ambiente se processa uma luta entre lembrança e esquecimento? Eis o desafio que levou Jerusa a investigar a dialética entre lembrança e esquecimento que, em 1991, resultou no livro *Armadilhas da memória*. Ao examinar na voz sertaneja que canta e entoia versos, a ensaísta encontra, de fato, um sertão medieval. Não apenas a voz geradora de corpos poéticos se revela embalada por mitos, contos de encantamento, sagas de universos longínquos e longevos, como os próprios objetos se transfiguram pela magia de ações heroicas. Cavalos alados, espadas mágicas, pedras de reinos maravilhosos se materializam um espaço físico traduzido em memória e todos compartilham de uma mesma luta: a preservação de um estado de alerta capaz de mobilizar forças que vinculam lembrança a esquecimento. É nesta força que Jerusa descobre um jogo desafiador uma vez que é apresentado sob forma de armadilhas da memória. Ao aceitá-lo como provocação analítica, Jerusa formula uma hipótese igualmente desafiadora: não seria a memória um espaço de invenção e de criação artística fundador e alimento da literatura oral? Desafio que acomoda relações não consensuadas – como, por exemplo, o confronto entre memória, geralmente vinculada ao passado, como movimento para o futuro; entre repetição e invenção; entre literatura (universo da *littera*, da leitura, do silêncio) e oralidade (universo da voz, da presença de corpos no espaço acústico ressonante) – o que potencializa o gradiente do desafio.

Com tais provocações, o livro mostra a imensa contribuição da poética da oralidade à crítica literária do início dos anos 1990, quando descobertas da História da Cultura lançam novas luzes sobre princípios articuladores deste campo conceitual recém introduzido nos estudos literários e poéticos. Já naquela época, o trabalho de Jerusa transita com muita familiaridade por entre noções ainda hoje pouco assimiladas. Ela mantinha viva a consciência de que seu objeto de estudo convivia ora tensa ora harmonicamente com a dialética da “segunda oralidade” de

seu tempo, tal como o jesuíta Walter Ong concebera a cultura em estágio posterior à escrita, quando a palavra falada passa a ser veiculada pela imprensa e tecnologia eletrônica (ONG, 1982).

Contudo, seguindo o caminho aberto pela poética da oralidade que examina a voz na letra, tal como aprendera com seu mestre Paul Zumthor (1992; 2005), Jerusa busca o corpo dessa voz, do seu gesto em performance, potenciais enunciadores dessa memória que se faz letra. Muda-se o vetor da investigação e o próprio caráter de sua pesquisa como medievalista assumia outra dimensão, alimentando-se do conflito entre lembrança e esquecimento como espaço de memória. Em última análise, trata-se de problematizar a relação entre poesia e memória indagando: “Que tipo de oralidade é essa que se desenvolve no confronto entre fala, escritura e/ou representação técnica? Como pode um texto escrito falar? Qual é o papel que a memória ainda desempenha neste tipo de manifestação?” (MACHADO, 1991, p. 162)

Indagações como estas compõem a reflexão do livro *Armadilhas da memória* em que armadilha remete tanto aos procedimentos poéticos da voz quanto a um caminho analítico para alcançar o árduo conflito entre lembrança e esquecimento no espaço da memória. Por conseguinte, o conceito de armadilha organiza os caminhos de sua análise intersemiótica no âmbito da poética sincrônica uma vez que conta com transgressões e não hesita em acolher desvios e transversalidades.

Um primeiro núcleo conceitual da armadilha é a performance: nela reside o foco da inventividade e da criação poética das obras da voz. Considerando que a memória é falível – tanto lembra quando esquece – a performance é garantia da criação, como Jerusa analisa em contos do ciclo *A Filha do Diabo*, em que o esquecimento se torna o pivô da narrativa. No núcleo básico da narrativa, se situa a promessa entre pares (de jovens enamorados, de esposos, de amantes) em que o homem parte com a promessa de não se deixar tocar por nenhuma mulher. Ao retornar, deixa-se abraçar por uma mulher da família – uma tia – e a promessa é

quebrada, perdendo a memória e esquecendo-se da jovem enamorada. Prestes a se casar com outra, a jovem se disfarça em serviçal, aproxima-se e começa a entoar “uma espécie de aboio” (FERREIRA, 1991, p. 21):

Eia boi Marino / Não se esqueci do andar  
Não fazei como Dimarino / Que esqueceu de Dimá

O rapaz fica confuso e a noiva se aproxima da serviçal e lhe pergunta: “Se vosmecê tivesse uma chave velha, perdesse, fizesse uma nova e depois encontrasse a velha, com que chave ficaria?” Ao optar pela chave velha, o feitiço se desfaz, a memória é recuperada e o casamento dos jovens é realizado. (FERREIRA, 1991, p. 20-21) A voz em sua performance não apenas sela a promessa, mas também por ela irradia a vibração que desfaz o esquecimento: a promessa, o canto e o desafio são a um só tempo obras da voz e desencadeador da lembrança e do esquecimento.

Na recolha das diferentes versões de diferentes tradições culturais e linguísticas, os contos deste ciclo operam por meio de jogos, magias, encantamento e disfarces. Diabo é o pai do jovem, mas também a moça que se torna feiticeira; a memória é o espaço da lembrança, mas torna-se presa fácil do esquecimento e acaba se tornando a fonte para o surgimento de episódios de encantamento como seus objetos mágicos e ações extraordinárias. Como analisou-se em outro estudo, a armadilha reservada pela performance entre esquecer e lembrar implica tomar o esquecimento não apenas como “motivo deflagrador” do conflito como também o lugar de onde pode emergir seu antídoto graças ao estímulo à memória que ao acionar a lembrança desfaz o encantamento e restitui o curso interrompido. A memória torna-se o espaço de uma metaficção em que lembrança e esquecimento são armas da inventividade (MACHADO, 1991, p. 164). É próprio da metaficção a criação paralela e que se abre para o imprevisível que, na poesia oral, se traduz no improvisado que potencializa a inventividade e o acaso.

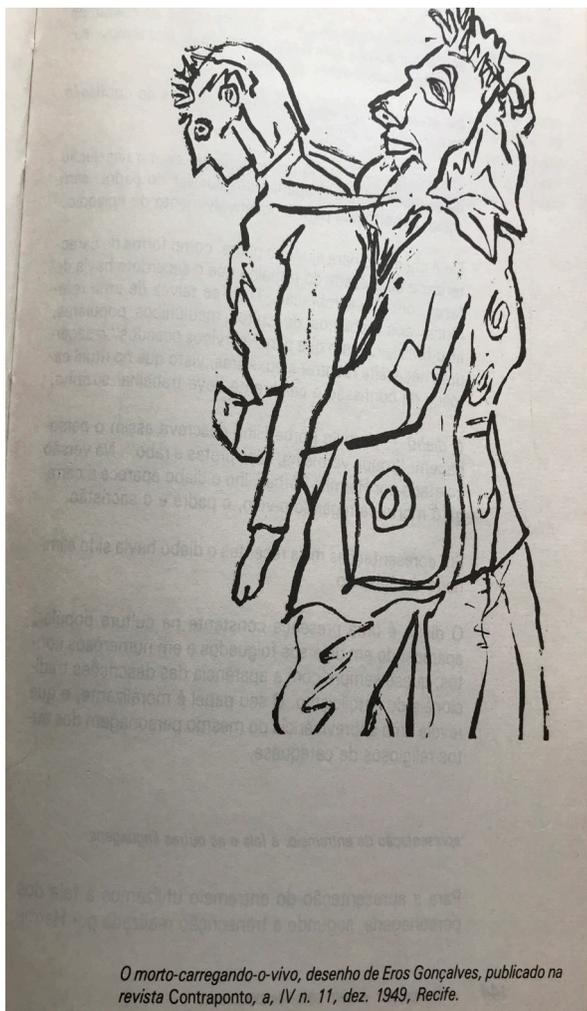
Ao acaso Jerusa dedica o ensaio em que examina os contos que tematizam a morte, o *Reino do Vai não Torna* que se constitui numa

segunda vertente da armadilha da memória. Aqui a tematização envereda por um imaginário diretamente vinculado às tradições do mundo medieval, das narrativas em torno do rei Artur da Távola Redonda e seu mundo de cavaleiros heroicos, feitos maravilhosos de objetos mágicos. A presença marcante do imaginário longínquo leva Jerusa a formular uma outra hipótese segundo a qual o romanceiro nordestino de encantamento apresenta uma configuração temático-composicional muito próxima do romance medieval, sobretudo por meio do repertório, do comportamento do herói, da obsessão pela busca de um outro mundo no qual se encontre a redenção e a harmonia (FERREIRA, 1991, p. 59). Sem ter vivido a Idade Média, o sertão torna-se cenário de visões e representações deste mundo que materializa ideias, relações de causa e efeito por meio de ações extraordinárias e objetos mágicos, como a espada, a lança, as armaduras de seus heróis. Deflagra-se uma poderosa armadilha da memória que cobre de magia, mistério e encantamento do mundo inacessível à nossa experiência (Figura 5).

As histórias de busca dimensionam não apenas as ações que beiram o absurdo mas as próprias tramas de caminhos enviesados que não impõem recuo mas, pelo contrário, provocam a continuidade para o “vão” do mundo, num ímpeto para se alcançar o desconhecido, a contingência dominada pelo acaso, como se pode ler nos versos (FERREIRA, 1991, p. 61):

Porém eu nasci dotado / de um gênio extraordinário  
de percorrer desertos / bosques e lugar solitário  
seguir pelo mundo afora / buscando um reino encantado  
visão encanto e mistério / fantasma mal assombrado

Aqui o acaso é o grande condutor da aventura que conjuga num mesmo espaço tempos memoriais, conferindo concretude a aspectos abstratos de modo a encontrar um reino de paz e justiça. Guiado pelo imaginário, a memória se torna fonte da autoalimentação que mantém



**Figura 5.** *O morto-carregando-o-vivo*, desenho de Eros Gonçalves publicado na revista *Contraponto*, a, IV n. 11, dez. 1949, Recife. Fonte: *O morto-carregando-o-vivo* (nas entrelinhas de um folgado: uma leitura das linguagens de entremeio: o morto-carregando-o-vivo, do bumba-meu-boi, de pernambuco), Roberto E. C. Benjamin (In: FERREIRA; MILANESI, 1986, p. 143)

o incansável movimento constante da busca que configura um espaço cronotopicamente dimensionado por temporalidades e espacialidades distintas e improváveis.

Até mesmo o recurso metaficcional se caracteriza pelo acaso, conforme investigações de Jerusa. Segundo os documentos analisados, embora a disseminação do romance arturiano tenha iniciado a partir do século XIV, quando das traduções do castelhano, a literatura de cordel nordestina não conheceu as versões escritas dessas narrativas, mas foi se formando pela recepção que dela se propagou pelas vias das tradições orais, o que acentua a dinâmica dialógica de tais performances culturais.

O movimento de autoalimentação mantém o processo arrojado de luta que parece ser vã, mas pode não ser, quem vai saber? Luta é a alma da peleja, do desafio, da cantoria que conta com a presteza da memória e concretiza uma terceira vertente da armadilha da memória: aquela que confunde discursos, que trama e desfaz o feito, fazendo e refazendo versos, desconstruindo discursos e apagando os limites do que é fala de um e o que é fala de outro. Eis que se materializa o espaço semiótico propriamente dito no qual as diversas produções sígnicas se encontram, se atritam e se renovam. Sem macular sua condição de obra de voz, os contos orais desafiam procedimentos composicionais da obra verbal literária desenvolvida em escrita.

Como observamos na resenha de 1991 (Machado, 1991, p. 165), o ensaio de Jerusa concentra-se na produção oral impressa em folhetos em que a dialogia da memória desafia a própria monologia da fala. Na análise do embate, são analisadas algumas cenas de **Peleja ou Discussão de João Athayde com Leandro Gomes**, em que o poeta desafia conhecimentos de um mundo cortês que o poeta tenta silenciar, colocando seu opositor em situações de desvantagem. No trecho que se segue, trata-se de desafiar um conhecimento formal:

Eu sabendo que o senhor / é homem que sempre estuda.

[...]

Já conheci seu talento / na teoria e na prática

Vamos entrar num tratado / de física matemática

Segundo a gravitação / na ciência pneumática (FERREIRA, 1991, p. 77).

Ou senão, quando o embate se dá no presente da interlocução dos poetas (ibid., p. 80):

M – Se você fizer assim / eu pratico barbaridade  
Baixo as correntes elétricas / que há na imensidade  
Pego no eixo da terra / arrazo sua cidade  
B – Eu quebro o eixo da terra / de Marte corto a corrente  
Apago o farol do sol / tranco as portas do nascente  
Quero ver quem aparece / pra lutar na minha frente.

A ousadia desta obra reside em sua composição paródica, “resultante de alguns trechos da imaginação de outros”, inclusive da literatura culta (ibid., p. 73), como observa Jerusa. Contudo, o poeta inscreve seu talento sofisticando o processo de apropriação do discurso alheio como, no caso, João Athayde inventa o discurso de Leandro Gomes de improviso:

É que na minha cachola / só se incute parola  
De assumpto misterioso.  
[...]  
Fiz uma biblioteca / em cima do monumento  
De um lado do aparelho / que marca os canais do vento.  
Ahi se estuda os planetas / aonde o homem de letras  
Cultiva seu pensamento.  
[...]  
Indo eu ver a fortaleza / que o colega edificou  
Achei um muro de barro / que um cachorro se encostou  
A parede era tão fraca / que com isto desabou  
Eu murmurei, oh é este? / O forte bem construído  
Athayde ainda é do tempo / de plantar feijão cusido  
Antes de fazer o forte / já ele tinha caído (ibid., p. 84).

Limites para as provocações da peleja não existem para o imaginário que faz troça com a ciência confrontada com saberes de máximas, provérbios, aforismos se amplia em procedimentos tais como a enumeração caótica em que o poeta justapõe livremente referências geográficas, mitológicas e da própria literatura às operações de seu imaginário.

## Ressonâncias de um *logos* que cresce por si e se autoalimenta

Amparado em análises cuidadosas de cada um dos contos que examina, *Armadilhas da memória* desenvolve uma abordagem que honra o princípio da poética sincrônica, da análise intersemiótica e da performance cujas realizações também desconhecem limites. Em 2003, *Armadilhas da memória* ressurgiu numa versão ampliada com outros ensaios. Na primeira parte, a análise dos contos é sustentada por reflexões de obras artísticas cujos signos se realizam sob forma de pinturas em tela, gravações sonoras, filmes. Nas novas análises diversificam-se não só os objetos como também as abordagens temáticas e teóricas, ampliando o leque conceitual que entra em correlação com a problemática da memória. Merece destaque o texto final da primeira parte quando Jerusa presta sua homenagem ao semiótico russo Iúri Lótman cujos estudos sobre a memória constituem um eixo fundamental de seu pensamento semiótico da cultura.

No ensaio “Cultura é Memória”, a ênfase no estudo tipológico da cultura torna-se fundamental para a compreensão da memória como espaço de luta: a luta pela informação. Se, por um lado, Lótman entende que a organização da informação depende de um processo de semiotização que garante a codificação da informação em linguagem, por outro, inseridos na dinâmica cultural, os códigos eles próprios estão submetidos a processos de tradução, recodificação, metalinguagem. Vale dizer de mecanismos relacionais que habilitam a própria informação a se tornar “patrimônio da memória” (LÓTMAN, 1979, p. 31-42). Por um lado, a longevidade, por outro, a explosão. Com base em formulações como essas o ensaio se volta para as próprias reflexões que abrem agora para a análise dos textos que compunham, na edição 1991, as armadilhas da memória que focalizamos aqui.

Diríamos que a explosão eclodiu em 2014, quando Jerusa publica *Matrizes impressas do oral* dedicado à análise de contos que transitam ente a literatura, a música sinfônica, os filmes que o mundo russo conjuga com

tanta naturalidade aproximando obras tradicionais e vanguardistas. Com isso, é chegada a hora de retomar a análise sobre o processo de iconicidade observado quando a gravura do conto *A princesa Mariluz e o cavaleiro do ar* foi comparada com o *design* gráfico de Olímpio Pinheiro para a capa do livro *Cavalaria em cordel*. Afirmou-se, então, que a imagem do salto do cavalo no ar, em pleno combate, iconiza não apenas o movimento físico do cavalo, mas também o modo como o poeta declama em seus versos a potência de seu imaginário criador. Qual não foi nossa surpresa ao constatar que em *Matrizes* a iconicidade se estende do olho-ouvido na letra-e-voz a um conjunto heterogêneo de obras cuja análise se iniciou com o conto *Princesa Mariacruz e o cavaleiro do Ar*. O campo analítico se amplia e se enriquece quando associado às narrativas da tradição russa *Cavalinho Corcunda* de Ergov e a lenda do *Pássaro de Fogo* que mereceu uma exuberante versão sinfônica de ninguém menos do que o compositor russo Igor Stravinski. Como parte da investigação sobre matrizes impressas nada melhor do que tomar como referência a criação em xilogravura de um não menos consagrado artista gráfico: Gilvan Samico (Figura 6).

O ensaio examina as mais diferentes aparições do pássaro de fogo na poesia oral dos folhetos, acompanhando as versões do conto russo. Pela análise exaustiva de tão vasta e diversa do conto, Jerusa constrói uma poética do icônico que repercute nas análises ao longo dos diferentes ensaios: O Czar Saltan, de Púchkin e O trovador Kerib, conto de Liérmontov traduzido para o cinema pelo cineasta armênio Sergei Paradjánov.

Em cada um dos ensaios, Jerusa desenvolve um novo modo de operar analiticamente com o processo de tradução intersemiótica que passa a refletir intercursos de gêneros e produções criativas das culturas em que a operação poética sincrônica é redimensionada no espaço dialógico do grande tempo da cultura – tal como formulado por Mikhail Bakhtin. Tomada da perspectiva da cronotopia cultural, o processo de tradução intersemiótica alcança os propósitos da poética sincrônica aqui atualizada como poética do icônico entendido como um sistema de possibilidades construtivas de tão vasta rede de signos que o mundo oral opera



**Figura 6.** *Alexandrino e o pássaro de fogo*, 1962, Gilvan Samico. Xilogravura em papel de arroz, 43 x 52cm. (Reproduzido em Ferreira, 2014, p. 44.). Fonte: <https://www.sp-arte.com/obras/alexandrino-e-o-passaro-de-fogo-1584/>

com naturalidade. A extensão e complexidade das relações sistêmicas mobilizadas merecem estudos a parte, o que não impede que fiquem aqui apenas enunciados.

## Considerações finais

No tríptico aqui esboçado, encontram-se fundações de um pensamento teórico que não apenas se desenvolveu sob fronteiras como conceptualizou uma prática investigativa e analítica que Jerusa perseguiu ao longo de sua vida e de seus escritos. Gestualidades do corpo, poéticas da voz, bordas, matrizes impressas, armadilhas da memória, poética do

icônico são apenas algumas das formulações conceituais que não apenas sustentam o sistema teórico proposto como também abrem caminhos interpretativos de vigorosa qualidade e dimensão semiótica. Uma visão de largo alcance que não conhece limites e considera as fronteiras uma condição do lançar-se para além e mergulhar no espaço do outro sem hesitar as controvérsias dos encontros dialógicos.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: HUCITEC; Editora da Unesp, 1988, p. 211-362.
- \_\_\_\_\_. Metodologia das ciências humanas. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 393-410.
- CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 205-226.
- FERREIRA, Jerusa P. **Armadilhas da memória**: Conto e poesia popular. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Cavalaria em Cordel**: O Passo das Águas Mortas. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cultura das bordas**. Edição, Comunicação, Leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Matrizes impressas do oral**: Conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- FERREIRA, Jerusa P. ; MILANESI, Luís (orgs.). **O obsceno**: Jornadas Impertinentes. São Paulo: FAPESP; HUCITEC, 1986.
- LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: **Semiótica russa**, Boris Schnaiderman (org.), 1979, p. 31-42.
- MACHADO, Irene A. Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular. **Revista USP**, São Paulo, 1991, p. 162-165.
- \_\_\_\_\_. Voz medieval no sertão. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1993.

ONG, Walter. **Orality and Literacy**: The technologizing of the world. London and New York, Methueen, 1982.

PRETI, Dino. A linguagem erótica: relato de uma pesquisa. In: **O obsceno**: Jornadas Impertinentes, Jerusa P. Ferreira; Luís Milanesi (orgs.). São Paulo: FAPESP; HUCITEC, 1986.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A literatura medieval. Trad. de Amálio Pinheiro; Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. Trad. de Jerusa P. Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

# 4

## Grande pássaro emplumado e seus presentes encantados

Mônica Rebecca Ferrari Nunes

Jerusa pede encantamento. Pede João Gilberto como paisagem sonora enquanto se escreve sobre ela. E peço licença ao leitor para um texto menos acadêmico, salpicado pelas lembranças de nossos encontros e pelos ensinamentos vindos com eles. Memórias de afeto. Por certo não é a melancolia que me emociona agora, mas a alegria, mesmo que lacrimeje lamentando sua ausência. Proponho, como homenagem, um pequeno texto destacando os presentes que recebi de Jerusa, materiais ou intangíveis. Encontrá-la na vida como o primeiro deles. Narro a seguir alguns fragmentos de sua presença que entrou pelos sete buracos de minha cabeça e de lá não mais saiu.

### Grande Pássaro Emplumado

A primeira vez que ouvi o nome de Jerusa Pires Ferreira foi em uma das sessões de orientação de Mestrado que cursava no Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP. Era 1992 e eu buscava, nas teorias de rádio e da voz, meu objeto de pesquisa. Norval Baitello Junior, então orientador da pesquisa, escrevera o nome de Jerusa em meu caderno e disse para procurá-la na USP, pois era uma especialista nos estudos de oralidade, “tradutora de Paul Zumthor”, emendou Norval.

Não cheguei a ir à USP. Jerusa chegou ao Programa. Ao decidir fazer a disciplina que ela oferecia, lembro-me de que me aproximei de sua mesa ao final da aula. Perguntei-lhe se era possível que frequentasse o curso como ouvinte porque estudava a voz no rádio, e ela respondeu

prontamente: “tem tudo a ver”. Jerusa usava um corte assimétrico nos cabelos e uma pena enorme em uma só orelha. Marca de sua energia erótica espalhada em outras marcas suas: erudição, beleza em gestos, roupas esvoaçantes e coloridas, sapatinhos sem saltos, adereços exuberantes, voz malemolente. Seu olhar arguto e inquieto, aos poucos e por anos a fio, foi se encontrando com o meu durante aulas, bancas, seminários, quando cúmplices, trocávamos impressões sem palavras.

## O convite

Os cursos de Mestrado naquela época podiam ser cursados em até 7 anos! Entre 1989 e 1993 frequentei disciplinas e aproveitei a riqueza do Programa naquele momento ímpar. Jerusa participou de minha banca de qualificação e de defesa no Mestrado.

Poucas semanas depois de eu ter me tornado mestre, Jerusa me ligou pedindo-me para ir a sua casa, ainda no apartamento da Rua Veiga Filho em São Paulo. Lembro-me de chegar tímida, curiosa e muito vaidosa por ter sido chamada para ir “à casa da Profa. Jerusa”. Bóris abriu a porta com aquele jeito delicado e tão enigmaticamente simples. Jerusa estava no banho. Logo me recebeu e, para minha enorme surpresa, convidava-me para escrever na Revista USP a resenha do recém publicado *Bem Mal de Vida*, de Janne Marie Machado de Freitas que analisava, sob a perspectiva da Psicanálise, as reportagens e o discurso de Afanásio Jazadi, jornalista policial sobre quem eu havia escrito na dissertação para abordar programas sacrificiais na radiofonia paulistana.

Muitas coisas tornaram aquele encontro memorável: Jerusa dividindo a intimidade de sua casa comigo, sua generosidade ao indicar meu nome, e, o mais impactante: seu conselho para que eu citasse minha dissertação na resenha. Esta sugestão não temo repetir para meus orientandos ainda hoje, transmitindo-a como memória, texto e ensinamento, como a lhes dizer para continuarem a colocar no mundo suas próprias ideias sem medo.

## *Venus of Rags ou memória, intelligentia, providentia*

Jerusa nunca foi minha orientadora, mas passei a frequentar sua casa, seus cursos, encontros, o Núcleo de Poéticas da Oralidade, que tempos depois ganharia o estatuto de Centro, o querido CEO, Centro de Estudos da Oralidade. Daí as questões sobre a Memória, fartamente apreendidas com ela, foram se tornando tão importantes que se transformariam não só em objeto de minha Tese de Doutorado, mas se constituíram na episteme para seguir vivendo a Academia, a maternidade que logo chegaria para mim, o amor, seus términos e recomeços. Liminaridades compartilhadas com Jerusa ao longo dos 27 anos de nossa amizade.

Junho de 1998. Jerusa era membro da banca de examinadores de meu Doutorado e faria sua arguição logo a seguir ao intervalo. Ao voltarmos para a sala em que ocorria a defesa, um poster de uma das obras de Michelangelo Pistoletto, cuja exposição ela havia visitado na Alemanha, estava colocado sobre o quadro negro atrás da mesa dos arguidores (Figura 1).



**Figura 1.** *Venus of Rags*, de Michelangelo Pistoletto

Ao término da defesa, Jerusa me presenteou com o quadro e fomos juntas, a pé, de braços dados, ao antigo Cristal, pertinho da PUC, comemorar com amigos. O título da exposição de Pistoletto, *Memoria, Intelgentia, Praevidentia* dialogava com grande parte do que havia escrito na tese e que havia apreendido em suas aulas.

Em seu curso *Cultura e Memória*, de 1994, ela oferecera um leque enorme de autores, entre eles, Frances Yates e seu clássico *L'Art de la mémoire* (1975), naquela época ainda sem tradução para o português. Yates apresenta toda a trajetória da arte da memória ou memória artificial, em sua incursão pela Antiguidade Greco-latina, Idade Média e Renascimento. Explica que a mnemotécnica, concebida como um princípio de lugares e imagens funcionando como uma das cinco partes da retórica utilizada pelos oradores romanos, cujo objetivo era o de proporcionar longos discursos, na Idade Média torna-se uma das partes da Prudência, desviando-se da retórica para a ética. Vale lembrar que as imagens da memória, tanto na retórica clássica quanto na Idade Média, eram as excepcionalmente belas ou repugnantes, afeadas ou desfiguradas com sangue ou lama, cômicas ou ridículas e passam misteriosamente da Antiguidade aos tratados escolásticos sobre a Prudência, e estas escolhas se devem ao fato de impressionarem com força e aderirem à alma, segundo Yates. Estas imagens surpreendentes estão na própria figuração da Prudência: “Mulher com três olhos para nos lembrar da visão que ela tem das coisas passadas, presentes e futuras” (YATES, 1975, p. 78).

Absolutamente importante foi entender que tais imagens selecionadas para compor ou caracterizar a memória em tratados nem tão distantes de nós, excepcionalmente belas ou repugnantes, ganhariam, na mídia, o que chamei em meu Doutorado de “estabilidade de pingos de chuva”, isto é, permanência na transformação, em sua vida curta de alta frequência. Como textos de cultura, as imagens emocionais, que afetam, no sentido espinoziano, são também selecionadas para a construção do que se firma como memória na mídia hoje.

Aqui o entendimento do que Jerusa nos traz de Iuri Lótman, no texto “Cultura é Memória” publicado originalmente na *Revista USP*,

e depois incorporado em *Armadilhas da Memória* (2003), reforça a distinção entre a longevidade dos textos da memória coletiva e a dos códigos na memória seletiva das comunidades. O que podemos compreender como “a construção e a desconstrução, do que se mantém e renova”, no *continuum* semiótico da cultura, na dinâmica dos textos e na “noção de luta na violentação dos códigos” (FERREIRA, 2003, p. 84), prossegue com Jerusa ao trazer Zumthor para o profícuo diálogo com Lózman. O que para mim significa dizer que será possível acionar, nos textos midiáticos, elementos projetivos, afetuais, longevos, afetos que se replicam e, nesta replicação, a transformação incorporada na memória coletiva. É lá que a memória midiática tem lugar, entretecida ao social e ao biográfico, em nossas histórias pessoais atravessadas pelas histórias de próximos e distantes, lembrando Paul Ricoeur (2007). Memória como disputa de códigos. Memória como conflito instaurando a dimensão política no corpo do signo, nas linguagens.

Penso que *Memoria, Intelgentia e Praevidentia*, isto é, a Prudência de Cícero - e a *Vênus de Trapos*, de Pistoletto, que Jerusa me entregou em 1998, dialogavam com esas minhas ideias, embora nunca tivéssemos conversado especialmente sobre o quadro que me acompanha desde aquela época. Na imagem, o passado da obra clássica, a *Vênus*; aquilo que se descartam, os trapos, o movimento presente do braço que sugere a escolha futura, uma intuição por vir, adivinhada, que não se mostra. Escritura em véspera de ser inscrita. Lemos também aqui a justaposição de temporalidades: presente, passado, futuro que acompanham o que Jerusa também vê nas tradições, suas versões e sobreposições ao nos mostrar as camadas da memória nas obras de Ismail Kadaré, por exemplo. Jerusa escreve sobre um de seus contos, “Dossiê H”, cuja trama apresenta um monge defensor das tradições que destrói fitas e gravações que estavam sendo feitas sobre os rapsodos albaneses. Impressionante episódio que o escritor nos oferece para pensar o que, em princípio, parece ser um ato imobilista e retrógrado, mas ao mesmo tempo nos leva a considerar os paradoxos das transformações culturais, em que tanto se destrói e se perde, mesmo quando se

pretende captar. Ou quando a captação se transforma em apropriação que desterritorializa e desfigura. (FERREIRA, 2003, p. 66).

São algumas das armadilhas da memória. Sempre paradoxal, ambígua, trapaceira, imprevisível em seus efeitos de sentido. Lições de seus cursos sistematizadas no precioso compêndio *Armadilhas da memória e outros ensaios*, livro que me honra pois tenho meu nome entre aqueles a quem Jerusa generosamente agradece.

## Memória do futuro<sup>1</sup>

O princípio de que “a memória não é para a cultura um depósito passivo, mas que constitui uma parte de seu mecanismo formador de textos” (LOTMAN, 1996, p. 161) já oferece pistas para apreender a memória a partir de um dinamismo processual e gerador. Ou seja, memória-motor para o que se espera: o texto vindouro. Avançando nestas conjecturas, podemos nos reportar a Lotman ao enunciar que a cultura, e por consequência, seus textos, originam-se por processos explosivos ou graduais. Os explosivos, especialmente os artísticos, “afogam os escassos prognósticos do progresso técnico no mar da imprevisibilidade” (LOTMAN, 1999, p. 168). Os textos artísticos, continua Lotman, ampliam o espaço da imprevisibilidade. E se a memória é gênese, na geração de um texto explosivo, engenha o futuro. Desconhecido. Expectado no sonho e na imaginação. Insuspeitável.

Já não me recordo em que ano, se eu já havia acabado o Doutorado ou não. Mas lembro que Jerusa ofereceu uma disciplina chamada *Memória do Futuro* cujo subtítulo envolvia Profecia e Milenarismo. Ela pode novamente ofertar uma vasta constelação de ideias e autores, presentes para o intelecto. Entre eles, Marry Carruthers (2011).

Carruthers remete-se à arte da memória medieval para trazer a máquina da memória, *machina memorialis*, moinho e farinha para gerar

---

1 Esta seção apresenta trechos parcialmente modificados de Nunes (2019).

pão novo. A arte da memória, ligada à retórica, apresenta como princípio uma cogitação reminiscente, isto é, mistura o que foi estabilizado em um conjunto de esquemas de memória de acesso aleatório. Aqui a professora de literatura se refere ao uso das ferramentas como os tropos e as figuras com a intenção de uso inventivo. Entre os monásticos, recordar é gerar uma visão mental, ver coisas invisíveis com os materiais produzidos pela memória. Um curioso exemplo é o tropo “Lembrem-se do Paraíso”, fundamental para *A Cidade de Deus*, de Agostinho. Vale destacar que o tropo é um chamamento à ação do presente para o futuro, como afirma a autora, uma vez que o Paraíso não era irreal para os monges medievais. A cognição humana pode ser pensada em termos de trajetos, caminhos, continua Carruthers em sua proposta de entender o caminho cognitivo da composição como rememorativo, envolvendo atos de recordação, operações mnemônicas e capturas de outras memórias. Por fim explica que a técnica menemônica, elaborada como uma arte composicional, se aproxima do que nomeamos como imaginação, criatividade e até mesmo experiências visionárias.

Esta memória do futuro em muito se aproxima ao que tenho estudado sobre memória e consumo nas teatralidades juvenis revelando uma memória composicional produzida pelos grupos *steampunks*, por *cosplayers* e mesmo pelos jovens medievalistas, feita por bricolagem quer por meio de ações narrativas quer pelo uso de peças usadas, obsoletas, recicladas, inclusive envelhecidas de modo proposital na construção de personagens das quais se lembram.

## Cavaleiros, combatentes e medievalismos<sup>2</sup>

Especialmente com a pesquisa com os jovens medievalistas e suas teatralidades, aparecem o texto cavaleiresco e as lendas do Rei Artur, aos quais Jerusa se refere em *Cavalaria em cordel* (1993) e igualmente em

---

2 Esta seção apresenta trechos parcialmente modificados de Nunes (2017).

*Matrizes impressas do oral* (2014). Bastante curioso é reconhecer estes textos como base de muitos grupos de combates que existem hoje no Brasil, especialmente os de *swordplay*, luta com armas de PVC e outros materiais leves que imitam armas brancas. Várias representações citadas por Jerusa, especialmente nestas obras, espalham-se na constelação mítica de um léxico e de um campo semântico afeitos às camadas de textos culturais que entretecem as cenas medievalistas juvenis.

O combate, o banquete e a espada são representações localizadas nos textos medievais sedimentados no cordel que atravessam a cultura tradicional e popular e participam da cultura midiática em narrativas gestadas na confluência das emoções e do entretenimento típicos das sociedades de consumo. Nas palavras de João Pedro Rampin, um dos jovens medievalistas entrevistados para a pesquisa (NUNES, 2017): “A luta de espada está em todo universo nerd.” Séries e filmes que avultam o medieval na cultura da memória.

Jerusa, por sua vez, ressalta a importância do combate, não só como definidor da própria categoria do cavaleiresco, mas fundamentalmente como parte do universo heroico, em sentido lato. São as ações do combate e rituais que dão sentido ao mundo. Nos textos narrativos medievais, o repasto figura como etapa das ações heroicas dos combatentes, a mesa e a refeição são instrumentos rituais que intercalam sequências de ações e descanso no deslocamento dos cavaleiros em luta.

De igual maneira, a espada e o poder simbólico comparecem à semiosfera ao longo das sociedades históricas e imaginárias. A espada, o seu brilho e o corte são recorrências que se diversificam a cada aparição textual, mas, geralmente, o gládio se associa a um símbolo ascensional, à arma dos chefes, arquétipo de todas as outras, coadjuvantes, como lanças, arcos e flechas. Seu poder é o de agir em muitas situações sociais, mas se associa a um ideal de justiça.

A partir do par espada-pedra, tematizado nas lendas sobre o Rei Artur, o poder da espada se liga à dimensão libertadora. Libertar-se da pedra é livrar-se das condições da matéria. Se nos materiais analisados por Jerusa a “transgressão pela magia por constituição da espada, sobrenatural

ou fantástica, cumpre-se nos folhetos” (FERREIRA, 1993, p. 93), nas cenas medievalistas paulistanas, podem também habitar os discursos dos jovens que dizem levar para a vida a honra da espada, o espírito de luta, como Vítor, do Draikaner: “Para você conquistar a vitória, tem que ser apenas pela espada, pelo seu combate, pelo seu suor [...] acho isso primordial, porque seja dentro do clã, ou no meu trabalho [...] se eu conquistar, será pela minha luta, pela espada” (NUNES, 2017). Tal como nos textos medievais ou nos folhetos, “vê-se que o utensílio heroicizado é um dos signos exteriores da ferocidade, mas que tem a significação primordial da honra heroizada, arma de que se aparelha o herói” (FERREIRA, 1993, p. 97).

Cavaleiro, combate, banquete, espada e brilho, que no *swordplay* se consegue pelo revestimento metálico da espuma, integram um léxico de encantamento testemunhado já nos nomes escolhidos para os coletivos: *Draikaner*, dragões de pedra; *Schola Militum*, escola de cavaleiros; *Ordo Draconis Belli*, Ordem dos Dragões de Guerra, e Graal, cálice sagrado. Parece-nos surgir um campo semântico que urde honra, coragem e amizade para vencer as dificuldades dos dias atuais sob o signo, em alguns coletivos, do clã, da família, e, de modo abrangente, do pertencimento; valores recorrentes nos depoimentos coletados, sugerindo a pertença como o grande ideal a ser alcançado. O banquete da *Schola*, por exemplo, serve “para promover a socialização”, “para que as pessoas conversem à refeição” e vivam uma experiência diferente dos seus cotidianos envolvidos pela velocidade que impede o desfrute da mesa posta.

Permanências, textos matriciais e adaptações vincadas à história presente codificam os processos de transmissão de significados e criação de novos textos testemunhados na cultura jovem atual conformando uma memória do futuro, tema sobre o qual tenho me debruçado com meu grupo de pesquisa.

Se retomo aqui conceitos que me acompanham desde o Mestrado defendido em 1993 até as recentes pesquisas que desenvolvo como docente e pesquisadora no PPGCOM, da ESPM, junto a um grupo de pesquisa voltado à compreensão da memória articulada à comunicação e ao consumo é porque recebi de Jerusa muitas destas ideias-presentes.

## Prefácios, perfume e o porta-tinteiro azulado

Não poderia terminar este texto sem rememorar outros belos momentos. Alguns ligados à vida acadêmica, outros não. Misturados em minha memória e relato. Tínhamos acalentado por muito tempo o desejo de escrever juntas um artigo sobre o segredo. Segredos-senhas, segredos de amor, segredos de vida. Não escrevemos. Mas se não tivemos tempo para isso, Jerusa pode me dar dois lindos presentes que nos uniriam para sempre. Separados por dez anos, dois livros meus ganharam prefácios dela. Em *A Memória na mídia...* (NUNES, 2001), Jerusa o nomeia como “Tantas memórias” (FERREIRA, 2001). Texto que se desdobrou em outras produções suas e para o qual ainda hoje sugiro a leitura junto aos meus alunos considerando a densidade dos conceitos e apontamentos que mobiliza. Diz-nos:

Podemos falar de modos de ser da memória, das suas falhas e de seus excessos, lembrando que a memória prodigiosa num indivíduo era comprometedor, perante a Igreja e seus inquisidores. Para a tradição oral, a memória é espaço, lugar, e a própria matéria construtiva. Ela é o encontro da tradição com o presente e com aquilo que se projeta. E aí há a memória acionada em presença, interativa e fundamental. As memórias contadas, narradas, imaginadas aparecem desde sempre na literatura e na poesia, identificam-se fortemente como o processo criador e suas matérias primas [...] A literatura se apoia na grande memória pessoal/coletiva, articula discursos que trazem em interação o reavivar ou o esquecer. Assim não podemos deixar de lado velocidades e ritmos, os labirintos, a memória das formas e a dos gêneros, a memória fantasmática. Há ainda a comentar a força da memória subterrânea [...] (FERREIRA, 2001, p. 11-12).

Em 2011, Marco Antonio Bin e eu fomos contemplados com o prêmio de Literatura PROAC. Escrevemos uma coletânea de contos, *Histórias Invisíveis*, cujo prefácio Jerusa também assina intitulado-o “Vida corrente – linguagens e atores. O que sabemos de Jorgina” (FERREIRA, 2011). Aludindo ao livro que trata de personagens e histórias invisíveis nas grandes cidades, comenta que “muitas vezes este invisível, estas criaturas que parecem viver em pré-sentidos (impressentidos)

surgem como sustos, desafios. É o indesejável que irrompe, quebrando o modelo de um bem-estar sonhado por alguns” (FERREIRA, 2011, p. 7). Retoma Edouard Glissant, Máximo Gorki, Dalton Trevisan, Manuel Puig e Clarice Lispector para iluminar “as frestas do dia a dia” de que é feita a ficção.

Outros mimos vêm à memória. Lembro-me de que saía de seu apartamento na Rua Bahia, quando ela e Bóris, não sei mais exatamente qual dos dois, apareceram com um pequeno frasco de perfume que ela havia trazido de algum canto do mundo e que teria propriedades afrodisíacas...ganhei o perfume, às risadas, à porta do elevador.

Como ela mesma escreveu: “será sempre abrangente, mas incompleto um discurso sobre a memória, do mesmo jeito que a memória abarca e despreza fatos e coisas e as faz renascer vivificadas e perenes” (FERREIRA, 2001, p. 12). Recebi seu último regalo naquele mesmo apartamento, em uma tarde friazinha de chá. Estava em companhia de Marco, que também saiu de lá presenteado. Para ele, uma delicada xícara. Para mim, um porta-tinteiro azulado, hoje em minha biblioteca. Grande pássaro emplumado, Jerusa me deixa presentes mágicos, “nossos eternos laços de memória que é também do futuro”, como prevê na dedicatória da primeira página de *Armadilhas*. O fluxo da vida escorre rápido, mas ecoa ainda sua voz sempre pronta a me dar encantamentos: “Monique, tenho uma coisa pra você”.

## Referências

- CARRUTHERS, M. **A técnica do pensamento**: meditação, retórica e a construção das imagens (400-1200). Trad. de José Emílio Maiorino. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. Tantas memórias. In: NUNES, Mônica R. F. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Armadilhas da memória**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. Vida corrente – linguagens. O que sabemos de Jorgina. In: NUNES, Mônica R. F.; BIN, Marco A. **Histórias Invisíveis**. Vinhedo: Editora Horizonte/PROAC, 2011.

\_\_\_\_\_. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Trad. do russo, Desiderio Navarro. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Cultura y explosión**. Trad. do russo, Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999. (Serie: CIA.DE.MA Sociología/Semiótica).

NUNES, Mônica R. F. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_; BIN, Marco A. **Histórias Invisíveis**. Vinhedo: Editora Horizonte/PROAC, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cosplay, steampunk, medievalismo**: memória e consumo em teatralidades juvenis. Porto Alegre: Sulina, 2017.

\_\_\_\_\_. Memória do futuro, explosão, pancronia: a semiótica de Lotman e os estudos da memória e do tempo nas teatralidades juvenis. **Bakhtiniana**, Rev. Estud. Discurso vol.14 no.4. São Paulo Oct./Dec. 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

# 5

## **Jerusa Ferreira e Glória Anzaldúa**

### Histórias pelas bordas das bordas – um depoimento<sup>1</sup>

Bernadette Lyra

Começo com uma pequena auto história: uma viagem no tempo, que faço repassando memórias e ancorando minha fala lá pelos anos 1980/90. Foi justamente nesse período que os debates sobre pós-modernismo e pós-estruturalismo entraram nas universidades brasileiras, provocando a desestabilização de certezas, questionando verdades e promovendo a desintegração de epistemologias. Ao final, eu lhes direi por que razão retomo esta história e me decidi a contá-la, aqui, em primeira pessoa.

Havia acabado meu mestrado na UFRJ, com uma dissertação sobre um ritual religioso da cultura negra, o Ticumbi, e fazia meu doutorado na ECA/USP, revirando o Cinema Marginal brasileiro de ponta-cabeça. Devo confessar que sempre fui inclinada a trabalhar com temas que correm fora do eixo e se configuram como uma exceção. E, nesse sentido, também

---

1 Grata a todas e todos. Grata a este bravo conjunto de companheiras e companheiros da PUC, em especial a esta magnífica Professora Lúcia Santaella e ao Professor Lúcio Agra, pela generosidade de incluir meu nome entre os nomes de pessoas que conheceram e amaram Jerusa Ferreira e que com ela partilharam fragmentos da vida. Grata pela rara oportunidade de falar sobre os íntimos laços que unem as minhas pesquisas sobre cinema de bordas com as pesquisas sobre a cultura das bordas dessa inesquecível e inspiradora criatura de quem, hoje, reverenciamos a distinção e a graça, com nossas homenagens.

comecei a me interessar por artigos escritos por mulheres, em contraposição àqueles escritos por homens, estes últimos costumeiramente os mais cotados nos cursos de pós-graduação, à época.

Posso afirmar que, naquele momento, o texto de duas teóricas, ambas ligadas à literatura e a estudos da cultura, marcaram os estudos em que me amparava e me reconfortava, à medida que me constituía como pesquisadora. Eram elas Glória Anzaldúa – com “Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza” (1987e Jerusa Ferreira – com o artigo “Heterônimos e Cultura das Bordas - Rubens Luchetti” (1989-1990).

## Periferias e bordas

Nesses textos, a chicana Glória Anzaldúa, uma escritora dividida entre as tradições de seus ancestrais mexicanos e estilo de vida nos Estados Unidos, onde estudou, morava e trabalhava, falava-me explicitamente de um entre lugar cultural e político, um espaço de bordas, onde indivíduos e práticas consideradas “subalternas” ou “periféricas” pudessem ocupar um lugar e ter representação; a brasileira Jerusa Ferreira, baiana de nascimento e professora em São Paulo, chamava a minha atenção sobre aquilo que “fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daquelas que detêm maior atenção e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbana.” (ibid.).

Alguma vez, algum dia, algum tempo, Jerusa Ferreira teria lido Glória Anzaldúa? Ou vice-versa, Glória Anzaldúa, teria lido Jerusa Ferreira? Não importa. As duas se enlaçam em minha memória afetiva como raízes irmãs. Respeitando as distâncias entre os objetos que elas, em suas escolhas, me apresentavam, deixei-me envolver pela beleza de seu pensamento pouco comum. E essa ideia de “bordas” foi o conceito

macro ideal que me permitiu singularizar filmes periféricos à produção cinematográfica institucional brasileira, os quais se transformaram de fato no objeto primordial de minhas pesquisas, mais tarde.

Tais filmes oscilavam pelas bordas da instituição cinematográfica e tinham como ponto de partida o vivido e o experienciado por tantos realizadores autodidatas, por vezes sem formação cinematográfica outra que aquela da observação e da repetição de imagens fílmicas já vistas.

Sabia de muitos realizadores com esse perfil pelo Brasil profundo afora. Quase todos eram moradores de cidades pequenas, subúrbios, lugares distantes do eixo central de produção. Contavam com orçamento baixíssimo, usavam parentes, amigos e conhecidos à guisa de atores, encenavam em paisagens locais, com cenários precários feitos de papelão e figurinos do dia a dia, adaptados com uma pluminha aqui, uma peruca azul ali, um vestido de ir à igreja aos domingos acolá. E sabia, também, que eram eles os cineastas que, já naqueles meus dias de doutoranda, eu diferenciava dos diretores do Cinema Marginal. Para mim, eles eram os “Sem-Tela”. Ou melhor, suas telas eram lençóis estendidos em quadras de escolas ou de campos de futebol, ou ainda paredes de igrejas e quaisquer outras que oferecessem uma superfície precária para a projeção.

Em 1996, já professora universitária, eu estava no grupo de pesquisadores da Jornada de Cinema da Bahia que fundou a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (hoje com o acréscimo do termo Audiovisual). No correr dos anos, participante ativa dos encontros da SOCINE, observei que os Sem-Tela nem sequer eram mencionados em apresentações tão ricas, tão diversificadas, tão valiosas como as que vinham de pesquisadores de cinema de todo o país.

Então, me lembrei de Glória Anzaldúa e Jerusa Ferreira, criei coragem e montei uma mesa com o título de “Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro”, que foi apresentada, não sem algumas reclamações e espanto de alguns circunstantes, no IX Encontro Anual da Socine, na Unisinos (de 19 a 22 de outubro de 2005).

## Cinema de bordas

Daí para a frente, houve um grupo de estudos em torno do que nomeei “Cinema de Bordas” (um grupo de estudos que, infelizmente, hoje, se desfez ao sabor dos tempos e dos interesses de alguns de seus membros e de sua respectiva Instituição de Ensino), houve seis mostras patrocinadas pelo Instituto Itaú Cultural, na sede da Avenida Paulista (as Bordas viveram ali a própria descentralização do Centro Oficial, pois eram elas o Centro, com os Sem-Tela tendo sua produção na telona, aplaudida por centenas de espectadores que enchem a bela e correta sala de projeção do Instituto). Houve mostras diversas e mostrinhas que fui espriando pelo Brasil, sozinha ou com a ajuda de gente afetuosa e fiel, como meu companheiro, também cineasta, pesquisador e professor Gelson Santana, aprimorando ainda mais o termo, que passei a denominar “Cinema Periférico de Bordas”; por operar em uma mescla de referências múltiplas, vindas de outras produções que os realizadores atualizam para as referências regionais e locais.

A maior parte dessas atualizações periféricas de bordas trazem soluções caseiras, adaptadas de muita coisa já vista anteriormente em telas dos cinemas interioranos ou na televisão, esta como sempre uma presença infiltrada nos mais recônditos recantos e vilarejos do país. Isso ocorre sempre dentro de um panorama de precariedade, ausência de técnicas e da falta de recursos dos realizadores.

Desse modo cenários, adereços, vestuário, objetos de cena, bem como resoluções e tomadas de câmera reproduzem a paisagem regional, os hábitos e os costumes locais, embora emulando tudo o que se apresenta em filmes foreiros. Um enxame de xerifes, bandoleiros, cavaleiros, príncipes encantados, mocinhas ingênuas, lutadores de *kung-fu*, monstros com máscaras carnavalescas, fantasmas, espantalhos assassinos e outros personagens transitam pelos filmes periféricos de bordas encarnados nos próprios moradores do lugarejo em que as histórias são filmadas.

Mas toda essa maravilha, que pude coletar pelo Brasil afora e exibir para tantas pessoas que jamais as veriam nas salas de cinema

convencionais, tudo isso aconteceu naqueles tempos quando ainda era uma jovem apaixonada por tudo que fosse contrário ao *status quo*. Coisa que ainda sou, só que, agora, rodeada pelas folhas secas da morte de tantas ilusões acadêmicas.

Na noite do lançamento do livro *Cultura das Bordas*, de Jerusa Ferreira, recebi o convite. Fui. Tinha um mundo de gente, talvez mesmo algumas das pessoas que aqui estão neste anfiteatro. Sentei-me ao lado de Jerusa, beijei sua mão e contei-lhe exatamente esta história que acabo de contar a vocês. Ela me olhou com aquela ternura que escorria pelo canto dos olhos, abraçou-me com toda maciez, beijou minha testa, antes de escrever a dedicatória que guardo com o meu mais precioso carinho.

Por isso estou aqui e dou este depoimento. Para agradecer a essa maravilhosa mulher que, juntamente com a mestiça Andalzúa, fez correr a seiva que alimentou, em mim, o desejo de dar um nome a um modo alternativo de fazer cinema. E para dizer que *Bordas* não é apenas mais um conceito a ser repartido. E o *Cinema Periférico de Bordas*, afinal, não é apenas mais um cinema. É um sonho que sonhamos em conjunto, nós todas e todos, que desejamos uma epistemologia agramatical capaz de trazer para as universidades o debate sobre todas as formas de expressão da cultura submetidas, por vezes, ao maldizer, ao menosprezo, e ao esquecimento, em seu trânsito por entre as fronteiras desta nossa sofrida, amada e tão mal compreendida América Latina.

## Referências

- ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, In: **Aunt Lute Books**. San Francisco, California, 1987.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Heterônimos e Cultura das Bordas - Rubens Luchetti. **Revista USP**, n.4, dez.jan.fev., 1989-1990.



# 6

## Ao vivo com Jerusa

---

Lucio Agra

Este texto é a primeira tentativa que faço de organizar palavras para falar de minha grande amiga, mestra e, como ela mesma dizia, quase minha segunda mãe. Não foi fácil, é óbvio. O tema constrange um pouco a tarefa, mas quero fazer jus à proposição de Amálio Pinheiro, ao convite tão especial que me fez. A dupla (Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira), que traduziu *A letra e a voz*, de Zumthor (1993), tem para mim um sentido de amizade que transcende todas as ligações percepto-conceituais e se faz, se assim posso dizer, sempre entre aspas, “num outro nível de vínculo”

Uma das primeiras lembranças de Jerusa, cruzadas com o tema aqui presente, é muito semelhante à que dela muitos evocam: um dia chega na sala e diz “hoje acordei triste, chateada, mas foi só botar pra tocar Caetano, cantando *Mi Cocodrilo Verde*, que meu humor mudou radicalmente. É uma maravilha!” Era e é mesmo. Acho que a relação de Jerusa com o mundo de uma latino-américa - imaginária e real - dá-se muito por essa via da canção, o que pode ser comprovado pela publicação póstuma com Amálio Pinheiro, na qual está um projeto do qual falava muito. Jerusa encantava-se pela poesia do bolero. Devo descer ao detalhe, que é importante: à forma logopaica dessa poesia cuja dança do intelecto é simultaneamente emocional. Ou cujo pensamento é sentimento num *continuum* que não se fragmenta mas inscreve-se como uma gargalhada (a carcajada da outra canção) que se ouve e volta, vem e vai, em “fluxo meândrico” (expressão de Wally Salomão) um ir e vir de tecer, de ourivesaria barroca. Há nessa estranha forma de pensamento/sentimento um acende-apaga, um vai e volta que conhecemos nós muito bem. Como os

colares, dos quais gostava, que se entrelaçam nas mãos e somem entre os dedos, os versos da canção são uma poesia que se oculta e revela, erotismo na palavra, naturalmente.

De costume, o que se vê como letra em uma canção como *Vete de mi* é o conteúdo dramático da danação do amor perdido. Dizer isso, como ela própria assinala, é muito pouco. Pois há muitas camadas de sentido possíveis durante a audição da canção que podem incluir até mesmo uma conversa do compositor com quem o escuta. Como observa, com propriedade, Amálio Pinheiro, esse é um ouver pois a fanopéia, que atravessa os versos das canções latinas, ecoa em imagens que vão se arquetetando em mosaicos, diria, lembrando Décio Pignatari, em jogos paratáticos, em justaposições que podem subir e descer as ondas da canção em várias direções. Cantar, ao menos na tradição ibérica, que aqui se mistura e joga com os influxos da música negra e índia, é um recitativo complexo, uma espécie de evocação - diriam especialistas em artes antigas - daquelas formas desaparecidas que julgamos constituir a origem do que hoje chamamos de poesia.

## Cruzamentos de signos

Jerusa estava atenta a isso mas também a um sistema de signos outro, às formas pelas quais se capturavam os signos de prestígio de certas culturas letradas, transfigurando-os de forma a servir às situações de pensamento, vida, sobrevivência, tão fundamentais quando se é pobre e periférico nos países do nosso sul-continente. Que se faça aqui uma ressalva importante nesse sentido: ao norte, nos Estados Unidos e no Canadá, a hegemonia puritana deu outro destino a esses cruzamentos, por vezes engendrando outras ordens de sofisticação como o jazz, o blues e o rock nos quais a canção tem uma certa magreza reconhecível em toda uma sabedoria dançante extraordinária. Nessas formas, o refrão e a repetição passam a ser essenciais e não obstante casos isolados que não desmentem a regra - como Cole Porter, Irving Berlin e outros até mesmo no terreno

do pop (*Rain drops keep falling on my head* é um verso extraordinário) o mais comum é que a canção se situe numa emissão verbivocovisual impressionante e avassaladora, um todo que não dispensa uma imagética própria. Por isso ali o musical e o *videoclip* (nos USA) e a própria TV (no Canadá), junto com aquele que foi seu maior pensador, McLuhan, são a régua e o compasso. A tradição *beat*, por seu turno, ditou essa extensão performática da qual Jerusa gostava especialmente e me lembro do seu apreço por alguns textos poéticos de Guinsberg ou Kerouac.

Não poderia ser de outro modo. Jerusa tinha um ouvido excepcional. Dizia não gostar de gente desafinada, era treinada no modelo da música tonal, mas era tremendamente atenta a essa pauta da fala. *Et por cause*. Seu autor de predileção máxima, Paul Zumthor é alguém que passou a vida inteira a insistir nesse caráter de interferência entre voz e corpo, na corporeidade da leitura e da emissão vocálica. Que se assista Tom Jobim tocando com Frank Sinatra. Que se veja o corpo jazz-mafioso de Sinatra tentando dominar a situação que um jovem, belo e charmoso Jobim toma de assalto e flutua como as palavras soltas das canções de Donato flutuam entre as notas.

Nesse e no outro sistema, centro-sulista, as correspondências imagético-sonoras são de ordens de riqueza diferentes. Eficientes cada uma a seu modo, o que mais ressalta, no lado sul, é essa maior influência dos barrocos espanhóis e portugueses, ou melhor, a devoração que deles se fez a fim de superar a situação de subalternidade à qual quase todo o continente foi arremessado pela colonização. E a resposta a isso volta àquela questão que aludi, à absorção de uma certa ordem letrada em forma de um discurso icônico com traços degradados do simbólico, uma forma de articular saberes dos quais não é possível a seus manipuladores deter toda a extensão. Isso é a forma técnica de descrever a cultura das bordas, abundante na América Latina, quase uma linguagem própria pela qual é possível aproximar saberes como a santeria cubana e a umbanda carioca em vertiginosas convergências sustentadas através de uma retórica que se faz presente nos filmes de Zé do Caixão, nas histórias rocambolescas da cinematografia argentino-colombiana, na mescla das canções como o som

e o samba. Quero deixar claro que isso não é mera retórica. É o essencial para se compreender no que a obra de Jerusa está apostando, em todos os seus livros que tratam dos trânsitos entre territórios onde se operam estranhas transfusões de saber erudito e popular, segundo fórmulas imprevisíveis.

Não sei se já repararam que as casas da elite esclarecida brasileira sempre incluem a canção. Outro dia, ao visitar a casa que Oscar Niemeyer projetou para Juscelino Kubitschek, lá estava a sala de música. Pode-se dizer que esse é um caso especial por ser Juscelino um sabido pé-de-valsa. Mas ainda assim quero me referir ao hábito das casas burguesas brasileiras e latino-americanas, não todas obviamente, talvez as menos numerosas, que reservavam um espaço para o encontro musical da canção. Sabemos que assim nasceu a Bossa Nova, no constante contato que os frequentadores dessa sala mantinham com o morro, a borda, onde os compositores populares eruditíssimos faziam a escola do samba. Os que iam buscar o saber daquela escola, os saberes, compareciam no salão e criaram o hábito da reunião de intelectuais ao som do samba. Jerusa era ciente dessa ambiência, sabia manobrar o movimento da pequena festa, da reunião de amigos em torno do piano - que ela tocava - do canto, da memória sofisticada da tribo. Por isso ela e Guilherme, seu irmão, colocam João Gilberto num patamar altíssimo, acima de todos os demais. Duas coisas da sociabilidade latina são presentes em contexto como esse. Para falar a verdade, três: a conversa, a canção e a boa comida. Três hábitos não-nascidos, que não pertencem à cepa burguesa e que esta - como anteriormente a aristocrata - não estimulou e, ao contrário, buscou conjurar no seu afã de se manter como um espaço à parte, no comando da exploração.

Ao percorrer os folhetos, ao ouvir a voz do sertanejo, ao analisar a narrativa dos romances de cavalaria, ao buscar as correspondências, os ecos de vozes em outras vozes e, sobretudo, ao acreditar que não é necessário que um texto produzido em uma localidade se imagine contido somente nela mas que ele ressoe, a despeito de toda lógica, em outros lugares imprevisíveis, em suma, ao perceber essa energia da linguagem poética, Jerusa aponta para si mesma a grandiosidade de sua capacidade

nômade. De entrar e sair de todas estas estruturas - as que a formaram, inegavelmente burguesas e de remota origem aristocrática e aquelas com as quais aprende e ensina o convívio só compreensível àqueles que se permitem o encontro com o mundo dito “popular”. Uma visão que, afinal, pode-se dizer, atravessa a obra dos melhores poetas do continente de Oliverio Girondo a Oswald de Andrade (como bem assinalou Jorge Schwarz), de Vallejo a Huidobro e assim por diante.

## Uma topologia ameríndia

Nesse sentido, talvez, fizesse mais sentido pensar menos “nacionalisticamente”, menos sob a lógica dos estados e seus limites, dos países e sua falsa moralidade de nações periféricas que se imaginam semelhantes a um país europeu. Ao contrário, quando viajamos pelo continente seria bom que percebêssemos o quanto nossas rotas de aproximação são próximas à geografia indígena, o quanto nossa topologia é certamente ameríndia. Dentro dessa perspectiva, o Sertão - da Bahia ao Ceará, de Pernambuco ao Maranhão, esse imenso território que a despeito desses Estados da Federação é um outro mundo, em diálogo com os outros como o Sertão de Minas ou o Pampa, tem diálogos evidentes com as mitologias encontráveis nos extremos do interior do Uruguai ou do sul da Argentina, dos Andes Chilenos, dos altos Bolivianos e Colombianos. Sabiam disso os fora-da-lei como Lampião ou Antônio Conselheiro. Souberam e fizeram disso uso político muitos outros que não cabe lembrar. Mas esses mapas territoriais são incrivelmente homólogos a outros que podem ser encontrados no interior do México, nos países da América Central.

Do mesmo modo que se aproximam os traços dos negros escravizados desde o Norte americano até o sul portenho. São correntes que foram formadas seja pelos fluxos da migração dos índios, seja pela forma aterrorizante dos movimentos da colonização luso-hispânica com a continuidade do tráfico escravista, mas que criaram misturas e condensações inesperadas. Inesperadas, repito, pois a maior parte dos temas que Jerusa

flagrou são imprevisíveis conexões que associam a épica russa ao romance sertanejo (como nas gestas de São Jorge e o dragão), a sabedoria medieval e a medicina e misticismo populares (Livro de São Cipriano) e mesmo a mitologia europeia absorvida e realinhada nas várias derivações sertanejas do Fausto.

Volto à estante onde estão os meus exemplares dos livros de Jerusa. Observo os outros que, num arranjo cujas motivações se perdem em alguma nuvem da memória, busco colocar próximos em nomes de uma suposta coerência. Ali, bem perto, estão os livros do Amálio, Pinheiro, seu talvez maior colaborador. Do outro lado a presença curiosa de um livro de fotografias sobre os *Bares de Buenos Aires* (MIRRÉ, 2000). E isso me lembra a primeira página do texto/apresentação do livro *Cultura das Bordas*, texto que carrega o mesmo nome para dentro das páginas que se seguirão, onde se encontra, começando o quarto parágrafo da página 11, a seguinte frase: “Por exemplo, trazer para o espaço de reflexão os poemas ditos nos bares, aquilo que é e não é, a deslocação permanente do que passa a ser considerado” (FERREIRA, 2010, p.11).

Olho um pouco mais e pego um outro volume adquirido em uma viagem, não sei mais exatamente onde, chamado *Dueños de la Encrucijada*, também editado em Buenos Aires, em uma Coleção denominada “Arte Brujo”, conduzida por Juan Batalla e Dany Barreto. O nome da editora é o mesmo e esse é o terceiro volume da coleção, uma coleta de depoimentos, textos e imagens onde figuram nomes próximos de Jerusa, como seu amigo Alejandro Frigerio (com o texto “Compadre en Tiempos Difíciles”) e Reginaldo Prandi, cujo artigo “Coração de Pombagira” é vertido para o espanhol nesse livro. Imediatamente uma das paixões mais essenciais de Jerusa, sua “*simpathy for the devil*”, assoma e revela outros nexos, como os que a levaram às editoras da religiosidade popular,

levando a perceber, por exemplo, como uma importante religião brasileira tinha tudo a ver com essas bordas. Trata-se da Umbanda, e um dos autores do famoso *Livro de São Cipriano* que eu vinha estudando é um pai de

santo, um domínio que oscila entre o seu conhecimento e a mistificação de um autor contratado para escrever um desses livros (FERREIRA, 2010, p.15).

Escusado dizer que o livro citado acima, dos donos da encruzilhada, é um encontro de estudiosos e praticantes de Umbanda, Candomblé, Vudu, Santeria etc. de todo o continente, centrado principalmente em torno das figuras do Exu e da Pomba Gira (o volume é prefaciado pelo Pai Milton Acosta, um Babá de Xangô). Por favor reparem que aqui não se trata de Jerusa ser baiana, ou de quaisquer estereótipos ligados àquela terra onde nasceu. Ela foi, a meu ver, pioneira na luta contra esses mesmos estereótipos, palavra que volta a circular com frequência no discurso das proposições e militâncias decoloniais.

## A “não cultura” da memória

Estendo um pouco mais a observação e encontro *Matéria e Memória*, de Henri Bergson (1968) e me lembro de sua recomendação expressa dessa leitura, quando, em 1994, fiz meu primeiro curso com ela. Ao lado, o livro do *Teatro da Memória de Giulio Camillo* (ALMEIDA, 2005) e *A invenção da memória*, de Israel Rosenfield (1994). E noto que muito embora as pesquisas feitas a partir do referencial neurobiológico e cognitivista sigam com seu interesse, a dimensão histórico-simbólica da memória, a recuperação com vistas à reparação de eventos e pessoas postas no que Lotman chamava de “não-cultura” - o que equivale a dizer inexistência, sem direito ontológico - esta forma de entendimento da Memória está mais do que presente hoje.

No que respeita ao universo latino-americano, a memória é um elemento de fundação pois seu estudo nos ensina a necessidade de retificar o relato do colonizador, entender a forma desse relato, o seu modo de produção e como, contrastivamente, os ameríndios filtraram essa sempre violenta ação dominadora e produziram um legado vocabular, performático, sígnico, essencial para a construção de uma história “a contrapelo”,

como a queria Benjamin. Digo isso tudo para advertir sobre o alcance do ideário Jerusiano, nesse ponto retornando a outro livro fundante seu, *Armadilhas da Memória*, de 2003 e, dois anos depois, à sua tradução, em parceria com Sonia Queiroz, de *Escritura e Nomadismo* de Zumthor (2005). No primeiro, através do singular ensaio intitulado “De poética, política e memória” Jerusa consegue nos conduzir com o conhecidíssimo mito de Eros e Psiquê, a vários dilemas de poder em diversas culturas, na antiga Rússia, na Albânia... “O relato (a fábula e o mito) de Eros e Psiquê, alegorizado, vai servir, muitas vezes de pretexto para deixar aflorar os impasses do escritor, do artista, em regimes totalitários” (FERREIRA, 2003, p. 58). Lembremo-nos das advertências sobre a Alegoria e o Barroco também em Benjamin, o cerne da leitura que faz do *Trauerspiel*.

Admirável salto se prepara nesse texto, que segue de perto uma narrativa de Ismail Kadaré, na qual uma jovem se casa com uma cobra. A pele da cobra, atualiza-se, na própria estória, no uniforme militar que um jovem é obrigado a usar durante dois terços de sua existência. Quando a moça atira o uniforme ao fogo, o seu amado desaparece, confirmando a dureza do destino mitológico. Desse contexto Jerusa passa à adaptação para o cinema, por Walter Salles, de *Abril Despedaçado*, onde identifica as rudezas do Sertão, com uma “ética severa” onde as mulheres “não têm espaço para além da lamentação” (FERREIRA, 2003, p. 63). A tudo isso ela própria junta, na página seguinte, uma lembrança de infância do “relato das mortes daquelas famílias em Exu, Pernambuco, em que o sangue ia lavando, sucessivamente, a honra e comandando a estranha ‘ordem social’.

Após o artigo “Cultura é Memória”, originalmente publicado na Revista da USP, onde apresenta magistralmente a obra de Iuri Lotman, Jerusa lhe toma a questão da “dialética memória/esquecimento”, tão cara a seu pensamento e poética, para iniciar, no ensaio seguinte, intitulado “O esquecimento, pivô narrativo” com a seguinte frase: “Poesia popular, Memória e Esquecimento andam juntos” (FERREIRA, 2003, p. 91). Nesse ponto, a baiana avança além do judeu alemão e propõe algo que, se não diretamente questiona a conhecida queixa de Benjamin em relação ao desaparecimento do Narrador, pelo menos adverte que é preciso prestar

atenção a essa dualidade surpreendente, os opostos em estado de complementação recíproca. Memória e Esquecimento são partes do mesmo processo, alimentam-se mutuamente, como todas as tradições, esta entendida como “sempre pronta a se repetir, se transformar, num movimento sem fim” (ibid.).

Os livros mencionados são para ler e reler pelo resto da vida. Não podem ser compreendidos senão por um esforço longo, de muitos outros textos.

Pretendia ainda falar das questões do corpo que Zumthor traz, por sua mão, em *Escritura e nomadismo* (2005), particularmente em textos diretos como a questão da “Presença da voz” e a performance (na parte de entrevistas) e em ensaios como “A poesia e o corpo” e “uma poesia no espaço”. Essas *close readings* estou guardando para outros voos diferentes desse sobrevoos que me é dado fazer hoje aqui. Apenas queria assinalar também essa dimensão que, na obra da Jerusa, e, no seu dileto traduzido amigo que foi Zumthor, ecoa entre os termos *performance*, corpo e espaço, referenciais também incontornáveis de tudo o que se queira falar sobre o continente sul-centro-americano. No texto-prefácio de *Cultura das Bordas* se pode ler, nos últimos parágrafos, o seguinte comentário:

Em 2006, reencontro *Vete de Mi*, um bolero composto pelos famosos irmãos Virgílio e Homero Expósito, filhos de anarquista migrante catalão e pertencentes ao universo tanguero de Buenos Aires, inseridos numa espécie de outra tradição cultural do Continente Ora, aí estão as imagens do arrabalde e da boemia portenha, de uma boemia sem limites certos, no que se refere à classe social.

E, em nota, assinala que a leitura deste bolero está em curso, na companhia de Amálio Pinheiro, com pesquisa de Ricardo Pires Ferreira. Como sabemos, a leitura veio à tona, já quase pronta, mas sem ter podido alcançar a autora em vida. É a publicação da *Jornada Internacional América Latina - conceitos e experiências* que nos chegou em 2007. Casos como este ainda surgirão no futuro porque a interrupção da vida de

Jerusa não estaciona sua obra em um lugar. Como tentei demonstrar, ao contrário: traz a cada momento uma certeza mais forte de que o tempo só vai engrandecer seu alcance.

## Referências

- ALMEIDA, Milton José. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.
- BERGSON, Henry. **Matière et mémoire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- FERREIRA, Jerusa Pires **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004 (primeira edição Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1991 com o título *Armadilhas da Memória* (conto e poesia popular).
- \_\_\_\_\_. **Cultura das Bordas**. Edição comunicação leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_; PINHEIRO, Amálio. **Jornada Internacional América Latina**. Conceitos e experiências. São Paulo: Intermeios, 2007.
- MIRRÉ, Constanza. **Bares de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2000.
- ROSENFELD, Israel. **A invenção da memória**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

# 7 | Peter Schlemihl entre luz e sombras

Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Repito aqui as outras homenagens a Jerusa Pires Ferreira das quais participei e afirmo o quão difícil é escrever sobre sua vasta produção, rica e singular, sensível ao ensaio, coisa cada vez mais rara nos dias de hoje. No caso deste artigo, há ainda um agravante porque se trata de um tema como o Fausto.

Jerusa dispunha de materiais inéditos, eu me lembro de várias vezes insistir para que parasse tudo e fosse se dedicar ao livro dos Faustos latinoamericanos. Uma prévia nos dá em *Fausto no Horizonte* com seus comentários a Estanislao Del Campo e *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, por exemplo, mas não só, afinal o seu objetivo maior é adentrar os mecanismos poéticos do que se convencionou chamar o mito fáustico em suas mais diversas manifestações do campo artístico e cultural.

Nesse sentido, observo a obra de Jerusa por um viés que é o da criação, as várias serializações dos temas com os quais ela trabalha, que neste caso específico ela nomeou como “tecido fáustico”: trata-se de um contínuo ir e vir entre transmissão oral e escritura, entre popular e erudito, entre variados suportes, ousaria dizer, embaralhando o que é matriz e tradução ou como Amálio Pinheiro acertadamente falou em homenagem na ESPM: “tudo é variante, tudo é tradução”. Isso pode ser visto também em outro texto seu (PINHEIRO, 2009). Para avivar o conceito de tecido fáustico, cito artigo recente de Jerusa:

Penetrando na floresta textual batizada por mim de tecido fáustico e pensando na emergência deste contínuo, que funciona à maneira de hipertexto, virtualidade sempre pronta a novas articulações de diversos tipos,

muitas e diferentes espécies de textos vieram a se oferecer. Como se lê na introdução de meu livro *Fausto no Horizonte*, procurei apontar para a transmissão que se apoia na vitalidade dos grandes textos Fáusticos, como o de Marlowe – um Fausto de danação, o de Goethe – da salvação. Seguir várias traduções acompanhando procedimentos verbais e visuais, verificando a composição de toda uma iconografia a ser desvendada, tão rica e múltipla quanto o tema, é apontar também para a memória de variada cena teatral. Em etapa anterior, portanto, procurei acompanhar razões mitopoéticas, narrativas ancestrais que se relacionam diretamente à construção do Fausto, prototipado na Alemanha, fortificado também na Inglaterra e em outras partes, num percurso interminável. Há um conjunto lendário que conduz histórias do doutor pactário ou a ele associadas (FERREIRA, 2010, p. 313).

Jerusa examina nessas traduções os mecanismos que o mito do Fausto coloca em ação. Eu gostaria de resumir isso como sendo o aspecto técnico, as componentes em um trabalho de recriar, trabalhar, reelaborar um argumento da literatura.

## Adelbert von Chamisso: Um correlato fáustico

A minha pesquisa inicia com a abordagem de três versões audiovisuais do conto *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, escrito por Adelbert von Chamisso. Aqui, concentrarei a exposição num movimento que leva da literatura ao audiovisual, do legível ao visível, sendo que irei comentar apenas o filme de animação, que me parece a mais feliz das escolhas.

Adelbert von Chamisso nasceu em 1781 na França e faleceu em 1838, em Berlim, capital da Alemanha. É um dos mais talentosos líricos do romantismo berlinense e notabilizado como autor do conto fáustico *Peter Schlemihls Wundersame Geschichte* (A História Maravilhosa de Peter Schlemihl), publicado em 1814. Muito conhecido no campo da biologia, chegou a escrever também um diário de viagens.

Sua família escapou dos horrores da Revolução Francesa, refugiando-se em Berlim, o que levou Chamisso, à época com nove anos,

ao abandono de sua língua natal e a adotar o alemão. Publicou seus primeiros trabalhos no *Berliner Musenalmanach*, que coeditou de 1804 a 1806. Em 1804, fundou o *Nordsternbund*, uma sociedade de românticos berlinenses. De 1807 a 1808, Chamisso viajou pela França e Suíça, quando chegou a participar do círculo literário de Madame de Staël.

Chamisso também escreveu poemas como *Frauen-Liebe und Leben* (A Vida e o Amor das Mulheres), adaptado para a música por ninguém menos que Robert Schumann (o qual viria a realizar a peça para piano *Kreisleriana* em homenagem a Hoffmann). Sua produção poética tardia, de tendência realista, valeu-lhe comentários elogiosos de Heinrich Heine. Chamisso também traduziu. Verteu para o alemão os poemas de Pierre-Jean de Béranger e por causa dessas traduções ajudou a inserir a dimensão do lirismo político na poesia alemã.

Em 1814, publicou o peculiar conto sobre Peter Schlemihl, que trouxe grande reconhecimento para seu autor. Trata-se da história de um homem que vendeu a sombra ao diabo. A enciclopédia *Britannica* comenta que “alegoriza o próprio destino político de Chamisso como um homem sem país”. Curiosamente, o nome do protagonista vem do ídiche e quer dizer uma pessoa completamente desajeitada, incompetente, fracassada.

*A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, assim como o mito fáustico proporciona o encontro entre séries culturais recriadas em diferentes linguagens. Na trama, Schlemihl conhece um homem misterioso que retira uma série de objetos de dentro do bolso de sua roupa cinza, dentre os quais uma luneta, um tapete, uma tenda e três cavalos... Em seguida, Schlemihl perde a sombra para o diabo, em troca da bolsa de Fortunato, uma bolsa com dinheiro inextinguível. Logo o protagonista descobre as desvantagens de não possuir uma sombra e, após recusar uma oferta do mesmo homem enigmático para tê-la de volta (em troca de sua alma), passa a procurar um lugar em que possa ter paz de espírito. No caminho, adquire botas de sete léguas que o levarão a todos os cantos do mundo. Reverberação de uma travessia: a lenda de Ahasverus, o Judeu Errante,

citada pelo próprio Chamisso, em que o protagonista segue através dos tempos, dirá Jerusa: “com o peso da punição, o viés maldito, danação por toda a eternidade” (FERREIRA, 2000).

Elisabeth Frenzel, pesquisadora de literatura alemã, lembra-nos: “não apenas deu ao tipo do torpe desgraçado, tão frequente em literatura, um nome de grande efeito ao designá-lo com o judaico ‘Schlemihl’, mas acima de tudo, o inseriu em uma fábula que convertia o desgraçado em culpado”. A autora elenca as versões escritas por outros autores e nos informa que o nome Schlemihl vem do ídiche e significa uma pessoa completamente desajeitada, incompetente (FRENZEL, 1976, p. 429).

Em *Fausto no Horizonte*, Jerusa Pires Ferreira afirma que “há Faustos brotando em toda a parte”, diremos que, guardadas as proporções, semelhante ocorre com Schlemihl. Remissões ao homem que perde a sombra se encontram em um variado número de autores como uma pesquisa simples na internet, na *Wikipedia*, por exemplo, permite constatar, com uma certa desconfiança: o verbete “Peter Schlemihl” fornece uma série de dados fazendo-nos crer que possa ter sido escrito com ajuda de especialistas no assunto em suas versões inglesa e francesa (mas não em português). O texto oferece um breve resumo do conto e depois inicia com informações das adaptações para o Théâtre des Mathurins em Paris, em 1953 e para a TV em 1965, influenciando obras dos mais diversos tipos e suportes.

A página em inglês nos informa sobre citações presentes em outras obras, dentre as quais selecionei algumas: a mais evidente, “A Sombra” (1847) de Hans-Christian Andersen, em que a sombra se liberta e passa a ter vida própria; uma alusão feita por Karl Marx em seu atualíssimo *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1851); a personagem é aludida também no subversivo *A Vênus das Peles* (1870) de Leopold Von Sacher-Masoch; a história também é referida na ópera de Jacques Offenbach, *Os Contos de Hoffmann* (1881) quando a personagem Peter Schlemihl desiste de sua sombra; Ludwig Wittgenstein faz menção em seu póstumo *Investigações Filosóficas* (1953), seção 339; Thomas Pynchon, quando, no título do primeiro capítulo de *V.*, a personagem Benny Profine é referida como um

“Schlemihl e humano yo-yo”; *The Fisherman and his Soul* (O Pescador e sua Alma) de Oscar Wilde apresenta um pescador que adquire uma faca mágica e corta sua sombra, libertando-a para vagar pelo mundo.

Como não podemos ficar apenas na *Enciclopédia Livre*, observamos que esse variado conjunto de remissões coincide em boa parte com dados informados por Elisabeth Frenzel, que lhe é anterior e discorre sobre Schlemihl como um argumento da literatura. A autora também comenta os casos mais clássicos, por exemplo, o conto de Andersen, a ópera de Offenbach e acrescenta dentre tantos exemplares e versões alemãs o roteiro escrito por H. H. Ewers, o qual viria a originar o filme silencioso *O Estudante de Praga* (1926). A ópera e o filme trazem nítida influência também de Hoffman e seu *Die Abenteuer der Silvesternacht* (As Aventuras da Noite de São Silvestre), onde o protagonista perde a sombra (FRENZEL, 1976, p. 429).

Mais adiante, Frenzel discorre sobre *The Fisherman and His Soul* em que “o pescador entrega sua sombra, ou seja, sua alma por amor a uma sereia, sendo que a alma leva uma vida independente, sem coração e escravizando-o; até o momento da morte, que o une com a amada, sua alma não volta a fundir-se com o coração” (Ibidem, p. 430). Deve-se lembrar de que Frenzel acrescenta ainda o livreto de Hofmannsthal, *A Mulher sem Sombra*, que junto com *Anna* de N. Lenau, e “Der verlorene Schatten” (A Sombra Perdida) de Hofmiller, constituem adaptações do conto escandinavo em que a sombra “simboliza [...] a descendência que a mulher do tintureiro vende para conservar sua beleza” (Ibidem, p. 430). Claro, isso tudo sem mencionar que há um verbete “Fortunato” no seu dicionário, em que a estudiosa nos informa sobre o livro popular *Fortunatus* (1509) ao qual Chamisso faz alusão em seu conto usando-o para nomear a bolsa com dinheiro infundável. A bolsa de Fortunato significa bolsa da Fortuna ou bolsa do Afortunado, que nada mais é do que o significado de Fausto, “afortunado”.

Nesse sentido, *Fausto no Horizonte* também permite afirmar que o parentesco de Schlemihl com o Fausto é atestado por pesquisadores alemães e de outras origens como “correlato” (*Verwandte*), a expressão

inclui Don Juan, São Cipriano e o Judeu Errante, os dois últimos estudados por Jerusa. Portanto, há uma reverberação para além do Fausto de Goethe, pois ele próprio faz parte, junto com outros (por exemplo, o de Christopher Marlowe), de uma rede textual de grande extensão e alcance.

Cabe ainda sublinhar a presença de três temas diretamente ligados ao cinema: magia, dinheiro e sombra, sem falar no aspecto mais cotidiano pela sugestão de dicotomias como luz e sombra, a lua e o sol, o feminino e o masculino. Ou ainda a antevisão ou projeção de tecnologias tais como os Raios-X, a fotografia e o próprio cinema, sugestão que agradeço a Carlos Roberto Oliveira. Veronica Voss, personagem de Fassbinder, dirá “cinema é luz e sombra”. O conto “antecipa” e “prefigura” a imagem fotográfica e os Raio-X, que vêm surgir respectivamente em 1826 (se consideramos Nièpce) e em 1895, com o alemão Conrad Röntgen.

Há um variado número de versões audiovisuais diretas ou indiretas e apesar disso, são poucas as pesquisas visando debater a presença da sombra a partir de versões do conto de Chamisso, pensando o que podem ter de traduções, ou seja, pensando-as a partir de linguagem e cultura, visto que é, inclusive, difícil o acesso a algumas realizações, caso, por exemplo do longa-metragem *O Pescador e sua Alma* de Charles Guggenheim, de 1963, realizado no nordeste do Brasil e que contou com um elenco que incluiu por exemplo, o ator Dionísio Azevedo.

## **L’Homme sans ombre: Curta animado**

Para fazer considerações sobre o curta animado, uma pergunta deve ser colocada de início: que procedimentos de som e imagem o realizador utiliza para traduzir a linguagem do conto? Que lugar ocupa a sombra nessa animação? Considerarei inicialmente *L’Homme sans ombre* como uma tradução no sentido de tentar recriar as principais questões desse correlato fáustico que é o conto de Adelbert Von Chamisso. Para

traduzi-lo, Schwizgebel, diretor suíço desse curta animado, procura trazer os elementos que fazem a complexidade do texto que lhe dá origem, para além do entrecho.

O som da animação realça em vários momentos, com assobios e música melancólica, o tom de uma narrativa tenebrosa que é o do conto, marcado, nos diz Thomas Mann, por uma “oposição brusca, quase patológica [...], uma busca verdadeira por temas violentos, até mesmo macabros” (MANN, 2003, p. 141-142).

A animação se insere nesse “tecido fáustico [...] que funciona à maneira de hipertexto [...] criando articulações” (FERREIRA, 2010, p. 313). A trama não segue de modo tão literal a ordem do conto e Schwizgebel nos oferece um trabalho com as cores. Permite-se também a liberdade de propor inversões, por exemplo, o “Homem de Cinza”, aquele que oferece a bolsa de Fortunato, aparece em trajes vermelhos, enquanto Schlemihl surge em vestes cinzas.

Cinzenta é a vida do próprio protagonista, na escolha de Schwizgebel. O que significa Schlemihl de cinza? Sem cor? Sem luz? Sem personalidade?

A inversão proposta por Schwizgebel revela-se extremamente sugestiva se pensarmos no caráter de maldição aludido acima, quando se comentou o argumento do Judeu Errante. Ou ainda, se lembrarmos a definição dada por Jung em que a sombra “é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma” (*ibidem*, p. 29). O encontro paradoxal com sua sombra passa a ser o do homem consigo mesmo. Em sua reflexão, Jung discorre ainda sobre medo e horror em uma crítica voltada à cultura moderna, comentando a atualidade do seu caráter fáustico de destruição e engenho: “O homem conquistou coisas utilitariamente fabulosas, mas em compensação escancarou o abismo no mundo e como conseguirá parar, se ainda for possível?” (*ibidem*, p. 254).

Ao colocar Schlemihl de cinza, o diretor nos permite referir a uma série de autores que assim como Jung, tiveram alguma intuição sobre esse caráter destrutivo da vida moderna. São reverberações na cultura que nos remetem à criação do papel-moeda, à leitura de Hans

Christoph Binswanger que aborda a Economia Política no Fausto. É em Goethe também que iremos encontrar uma *Doutrina das Cores* a discutir a presença de sombras coloridas, da qual se infere que sem luz não há sombra e que em determinadas condições, pode-se obter o fenômeno óptico da sombra colorida (Goethe: 2013, p. 97-98, por exemplo). Um fato curioso é que a sombra colorida viria em nossos dias tornar-se uma técnica de captação em 3D.

Do ponto de vista do trabalho com a linguagem, não vemos nenhuma fala em todo o curta animado. Schwizgebel propõe a seu espectador um diálogo intenso com a pintura. A animação procura incessantemente um traço, uma pincelada, que nos lembra de obras de impressionistas como Claude Monet e Edouard Manet, mas também um pós-impressionista como Paul Cézanne e talvez até Henri Matisse. Em suma, dois aspectos recriam técnicas dessas obras: de um lado, o tracejado, as pinceladas; de outro, o trabalho de Schwizgebel com luz e sombra. Tudo isso poderia ser resumido numa palavra: o movimento.

O espectador está diante de uma versão bastante refinada, dirigida para o público jovem, que propõe pensar uma mobilização do olhar. A palheta do animador, seu trabalho com o traço e as sombras, procura a percepção de movimento existente na pintura. Na trama do curta, o protagonista não tem um amor tão declarado como no conto, ele está na maior parte do tempo só, sem o ajudante Bendel, que não ocupa lugar algum no curta. Há interações também com o cinema, quando vemos uma subjetiva, momento em que Schlemihl vaga pelo mundo com as botas mágicas (pintadas de vermelho), para nos sugerir o gosto romântico por peregrinações. O protagonista surge aí quase como um beduíno, em seu caso, à procura da paz de espírito que irá encontrar na arte, num Teatro de Sombras.

Lembrando que um texto fáustico pode ser de salvação ou de danação, Schlemihl vai encontrar sua salvação na arte das sombras. Sugestivo que o curta termine com esse tipo de teatro que pode ser visto como um proto-cinema ou uma proto-animação, lembrando que

tanto um, o cinema, como o outro, a animação, possuem origens que se confundem como se pode ver em Cholodenko (2017) e também em Gaudreault (2018).

Gostaria assim de propor evitar falar em especificidade da animação ou ainda de um outro modo muito comum em história do cinema, que vê a animação como *cinema de animação*. Trata-se de uma reviravolta epistemológica que passou a ficar mais evidente com a ascensão das novas mídias. Isso nos leva a acompanhar por exemplo o que Lev Manovich nos diz: “Nascido da animação, o cinema afastou a animação para sua periferia, apenas para, por fim [o cinema digital] tornar-se um caso particular de animação” (MANOVICH, 2001, 2002, p. 302).

Ou ainda e anterior a Manovich, encontra-se o historiador da animação Alan Cholodenko (2017) que faz uma ampla defesa de Émile Reynaud, um inventor do fim do século XIX considerado o criador do Théâtre Optique, e também um precursor da animação com suas Pantomimas Luminosas. Cholodenko argumenta sobre a presença dos irmãos Lumière nos bastidores do funcionamento do Théâtre Optique de Reynaud, inclusive ancorando suas afirmações em documentos e relatos de época, revelando, ainda, que o aparelho de Reynaud não só seria capaz de reproduzir fotografias em movimento, como forneceu o modelo de perfuração para o filme utilizado no Cinematógrafo.

Por sua vez, André Gaudreault, num artigo recente, questiona a denominação de “cinema dos primeiros tempos”, o assim chamado primeiro cinema, também ele fazendo menção a Emile Reynaud, numa crítica que se dirige ainda à pressuposta origem do cinema a partir dos irmãos Lumière. Encontra-se na base de sua argumentação um caráter extremamente plurívoco dos fenômenos envolvidos como o já mencionado “empurrar a animação para a periferia do cinema”, observando que também fazia esse alerta bem antes das novas mídias.

Já falamos acima sobre tecnologias projetadas no conto de Chamisso, tais como a fotografia e os Raios-X. Para seguir uma reflexão dentro da ideia de intermedialidade – como aquelas propostas por autores como François Albera e Jurgen Muller que discutem respectivamente

literatura e TV –, diremos que há, na sombra projetada, um dispositivo projetado, um dispositivo virtual. A intermedialidade entraria aí para propor reflexões em torno de uma especificidade ou talvez uma não especificidade da animação, para apontar interações incessantes entre cinema, animação e pintura.

## Referências

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAMISSO, Adelbert Von. **L'Étrange histoire de Peter Schlemihl**. Paris: Folio, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A História Maravilhosa de Peter Schlemihl**. 2 ed. Pós-fácio de Thomas Mann. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CHOLODENKO, Alan. A Animação do Cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 34, jan-abr., 2017.
- FRENZEL, Elizabeth. **Diccionario de Argumentos de Literatura**. Madrid: Gredos, 1976.
- GAUDREAU, André. O Cinema Dito dos Primeiros Tempos. **Galáxia**, n. 37, jan-abr., 2018.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **La fin du cinéma?** Um Média em crise à l'ère du numérique. Paris: Armand Colin, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- PINHEIRO, Amálio. Jerusa: a senhora barroca. **Galáxia**, São Paulo, n. 42, set-dez, 2019.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Hucitec / Educ, 1996.
- \_\_\_\_\_. O Judeu Errante: A Materialidade da Lenda. **Olhar**, a. 2, n. 3, jun. 2000.
- \_\_\_\_\_. Fausto no Horizonte Latino-americano. In: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.). **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2010.

SERRES, Michel. Bienvenu à l'homme nouveau. **Le Point**. 14 juin 2012. Disponível em: <[https://www.lepoint.fr/debats/michel-serres-bienvenue-a-l-homme-nouveau-14-06-2012-1474761\\_2.php](https://www.lepoint.fr/debats/michel-serres-bienvenue-a-l-homme-nouveau-14-06-2012-1474761_2.php)>. Acesso em: 02 mar. 2020.

## Filmografia

*L'Homme qui a perdu son ombre* (Théâtre de la jeunesse, 1966)

*L'Homme sans ombre* (Georges Schwizgebel, 2004)

*O Estudante de Praga* (Galeen, 1926)



## 8

## Jerusa, cinema, bordas

Valdir Baptista (*in memoriam*)

Jerusa Pires Ferreira abominava o pernóstico e impessoal plural majestático, esse “nós” suntuoso e vazio que apenas afasta o pesquisador do seu objeto de estudo. Sua pulsão dialogante a fazia cobrar que, após o mergulho no tema, seguro de sua perspectiva, o autor assumisse seus achados com sua própria voz, única e idiossincrática, eivada de seus acertos e erros, pessoal, passional e intransferível. Em respeito à memória de Jerusa, portanto, cabe aqui um texto em primeira pessoa, mesclando os propósitos acadêmicos com o relato de subjetividades variadas que temperam e, de fato, esclarecem mais que a suposta objetividade. Também cabe aqui ressaltar que este artigo versará basicamente sobre dois temas sempre presentes em nossas conversas: a Cultura de Bordas e o Cinema, claro, sempre permeados pelo nosso interesse comum no tema do Fausto.

Começo com uma história que contei a Jerusa sobre a recusa do cineasta Federico Fellini em adaptar *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A encomenda seria de Hollywood e, para justificar o seu desinteresse, Fellini argumentou: “O produtor que propõe a *Divina Comédia* pensa em Doré: fumaça, belas nádegas nuas e dragões de ficção-científica” (FELLINI, 1968, p. 20). Já a tradução do tema dantesco para o seu universo, consistiria, nas palavras de Fellini, em “fazer uma horinha com imagens manicomialis, esquizóides, o inferno como uma dimensão psicótica, como propuseram Signorelli, Giotto, Bosch, os desenhos dos loucos; um pequeno inferno despojado, incômodo, estreito, plano” (ibid., p. 19).

Jerusa ficou fascinada com a descrição daquele inferno felliniano, chegou a fazer suposições de como poderia ter sido uma adaptação cinematográfica de um dos seus principais objetos de estudo, o mito de Fausto, realizada por Fellini, indagando como seria sua Margarida, como

seria seu Mefistófeles. Fausto, obviamente, seria interpretado por Marcello Mastroianni. Já em relação a Helena de Tróia, a controvérsia estaria entre Anita de Ekberg e Sophia Loren, ambas com dimensões corporais generosas. Jerusa também gostava muito da adaptação *kitsch* (a adjetivação é dela) do *Doutor Fausto*, de Marlowe, dirigida por Richard Burton e Nevill Coghill, com Elizabeth Taylor no papel de Helena. Também tinha especial apreço pelo filme *O Convento*, do português Manoel de Oliveira, adaptado de um romance de Agustina Bessa-Luís, em que Helena era interpretada pela eternamente bela Catherine Deneuve. Assim era Jerusa: sua natureza a um só tempo babélica – mais no sentido de Zumthor do que no de Borges – e fáustica, de busca do conhecimento, está expressa pela multiplicidade de temas presentes em sua obra e, entre eles, o cinema, que embora indiretamente, tem uma importância sobre a qual este artigo buscará lançar algumas luzes.

## Luchetti, o homem das bordas

O texto seminal da Cultura de Bordas, *Heterônimos e Cultura de Bordas: Rubens Lucchetti*, foi publicado por Jerusa no nº 4 da *Revista USP*, em fevereiro de 1990. Esse artigo nasceu quando, retornando de uma viagem de pesquisa à Alemanha, a autora, ainda embricada “com muitas descobertas sobre os Faustos, a verdadeira rede de textos populares e popularescos que veiculavam a história do doutor pactário à qual eu reunia achados sobre a lenda e o livro de São Cipriano, trabalho que me abriu espantosas conexões”, deparou-se com a surpreendente literatura de Luchetti (FERREIRA, 2014). A versão daquele autor de *O Livro de São Cipriano, o legítimo capa preta*, publicado pela Editora Luzeiro, especializada em edições populares, continha elementos irônicos e uma série de idiossincrasias, que levaram Jerusa a querer conhecer pessoalmente Lucchetti. Esta, inclusive, é uma característica da pesquisadora: quebrar o distanciamento em relação ao “objeto” de estudo, criar afetos com artistas e autores estudados.

O afeto, aliás, era o grande motor da obra e da vida de Jerusa: seus orientandos e demais amigos, muitas vezes reunidos em finais de tarde na cozinha de sua casa em torno ao bule de chá, sempre com a presença do Prof. Boris Schnaiderman, seu companheiro, tinham uma experiência única de contato com a sabedoria de forma direta, sem rapapés e salamaleques, como diria ela. Era um espaço de afeto sem afetações. Pois Jerusa foi a Ribeirão Preto encontrar Lucchetti, a quem descreveu como “um pesquisador metódico, dado aos livros com fervor, homem de cinema, autor de muitos roteiros premiados” e destacou especialmente seus roteiros cinematográficos para José Mojica Maris, o Zé do Caixão, e Ivan Cardoso. Além do texto referido, Jerusa dedicou a ele posteriormente a obra *Rubens Francisco Lucchetti – O Homem de 1000 Livros*, trazendo a entrevista original de 1990, que deu origem ao artigo. O texto recebeu edição de Andrea Moroni e Magali de Oliveira Fernandes, após cotejo para esclarecimento de dúvidas realizada junto ao depoente, em 2003.

A biblioteca de Lucchetti, composta por mais de vinte mil livros, referida nos textos, era recorrente também nas conversas de Jerusa sobre o autor. Aquele acervo como um arquivo vivo, fonte e ferramenta alimentava a vasta produção de seu proprietário, que zelava por seus livros com carinho especial. Lucchetti escreveu mais de 1500 livros, muitos deles sob pseudônimos curiosos como Urbain Laplace (“autor” de quinze títulos) ou Vera Waleska, que lhe valeram, por parte de Jerusa, a comparação aos heterônimos de Fernando Pessoa. Em tempo, como vários de seus heterônimos eram estrangeiros, Lucchetti se deu ao luxo de inventar um tradutor para eles, o poliglota T. G. Novais. Essa capacidade extrema de transitar entre os diversos mundos da criação literária, seja como “Lucchetti ele mesmo” ou via heterônimos para os quais chegava a criar biografias fictícias à moda de Borges, exerceu um fascínio em Jerusa que a levou a escrever que:

A experiência de estudar um autor como Rubens Lucchetti conduz a que se procure entender o cânone desta literatura que se produz para os públicos populares, num sentido mais amplo, e depois estabelecer as gradações entre os vários subpúblicos, em sentido mais restrito. Se por

um lado reunimos dados para uma sociologia da leitura, para perspectivas de comunicação popular, por outro, não nos podemos esquecer do próprio texto e da dinâmica desta criação enquanto literatura, nos vários “gêneros” que são aí exercitados. Este universo é de fato, embora com áreas de interferência e procedimentos comuns, diferentes em que se confirma a “cultura letrada”, e onde se faz aquela que é considerada “a literatura”. Não podemos esquecer, porém, que estamos lidando com vários tipos de produção, num escritor como este que oscila entre o que é e o que não é considerado popular. Mas ao situarmo-nos diante dele, que transitou por tantos domínios, e de tão diferentes modos, vale distinguir aquele que realizou com mestria o gênero policial e de terror, em que aparece claramente como autor. Diga-se de passagem, que desenvolveria sua criatividade num contato múltiplo com muitos “gêneros”, adaptando-se à linguagem e à forma de expressar de muitos meios (revista, cinema, TV) (FERREIRA, 1990).

Como dar conta teoricamente de um autor tão peculiar? Jerusa percebeu que era necessário criar uma categoria nova, capaz de definir Lucchetti e outros que se encontravam nessa espécie de ‘limbo conceitual’. Daí elaborou e usou pela primeira vez o termo “Cultura de Bordas”:

Falo de cultura das bordas e não das margens, para não trazer a noção de pejorativa ou mesmo reversora de marginal ou de alternativa. Com “bordas” quero enfatizar a exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daquelas que detêm maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbanas. Um autor como este se distingue aí, nitidamente, inclusive pela natureza de alguns de seus projetos de criação e de conhecimento, que ele vai deixando sempre vaziar para a sua “encomenda”, como a escritura de introduções que são verdadeiras pesquisas eruditas, cujo texto além de informativo é agradável. Somos levados a colocar parte de sua produção em um determinado padrão, acusar o êxito conseguido nos textos a que se dedica. Há algo que faz dele um escritor, não importa se popular ou “culto” por destino ou endereço (FERREIRA, 1990).

## Como no Fio da Faca

O artigo sobre Lucchetti influenciou muitos pesquisadores e reverberou em outros textos da própria Jerusa, que foram reunidos no livro *Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura* (FERREIRA, 2010).

Escrita numa linguagem próxima à dos grandes manifestos artísticos das vanguardas, a introdução desse volume, também intitulada *Cultura das Bordas*, faz um sintético e essencial balanço da trajetória dos mais de vinte anos do conceito e suas perspectivas, além do percurso da própria autora por “essa pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites” (ibid., p. 11), trazendo ainda afirmações categóricas, como “Bordas é a definição em equilíbrio, como o fio da faca” (FERREIRA, 2010, p. 13):

Bordas é hoje para mim marca e chancela. Esta ideia corresponde a um projeto, a uma atitude teórica que vem de bem longe. Foi sendo construído o conceito de cultura das bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados (ibid., p. 11).

O fato é que o conceito cunhado por Jerusa, que transborda e transcende as barreiras entre “erudito” e “popular” já era latente mesmo na obra da autora anterior ao artigo sobre Lucchetti. A tensão entre cultura popular e erudita é uma matriz importante do seu pensamento e elemento essencial para a criação do conceito de bordas, que lança um olhar novo e desprovido de preconceitos sobre a produção de artistas que estão situados no espaço intermediário entre esses dois polos, pois “Pode ser até um contracânone e mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que está nas beiradas dos sistemas” (ibid.).

Assim, em “deslocação permanente” (ibid.), que deu vazio à “mobilidade do conceito” (ibid., p. 155), para usar expressões dela mesma, Jerusa criou uma ferramenta teórica que tem sido largamente utilizada por pesquisadores e que se presta especialmente à análise de toda uma cultura emergente, que vai do cinema aos quadrinhos, do bolero ao rap:

Quando pensei em bordas, e os achados foram se articulando muito lentamente, mas de modo ativo, foi a partir de uma situação que suscitava explicações, considerando um modo de ser, numa grande diversidade de parâmetros, de confluências e fronteiras a serem franqueadas, do ponto de vista de algumas outras tradições adaptadas ou possíveis. Foi ainda para tentar dizer que, em espaços não consagrados do mundo urbano, se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida, criando regiões imantadas que nos permitem pensar em temas, autores, textos a pedir sempre novos parâmetros de avaliação, em regime de movimento e descoberta. Quis, portanto, vivenciar a diversidade que se arma intensamente nos espaços da cultura, não aquela legitimada ou considerada a alta cultura, mas a partir da observação de segmentos, das relações e da circulação que acontecem nas camadas mais ou menos espessas e adensadas de uma singular (ainda que múltipla) produção imaginária (ibid., p. 12-13).

## Fausto e as bordas

O texto ainda reafirma o vínculo entre o mito do Fausto, tema recorrente na obra de Jerusa, e a Cultura de Bordas: “o convívio de uma tradição oral persistente, com a emergente indústria da cultura e da edição, abastecendo públicos à deriva, ocasionou este percurso. Prende-se a isto o mundo dos Faustos populares, projeto com o qual tenho me comprometido ao longo desses vinte e muitos anos” (ibid., p. 13).

A ideia essencial de troca cultural entre erudito e popular está exemplarmente exposta em outra obra de Jerusa, *Fausto no Horizonte (Razões míticas, texto oral, edições populares)*. O mito do pactário, que teria nascido baseado na vida de um homem, o chamado Fausto histórico, que se tornou lenda pela tradição oral popular, para só então ser apropriado pela literatura de Marlowe, Goethe e Thomas Mann, entre outros. “De fato o livro popular de Spiess é o grande detonador de inúmeros e sequentes Faustos populares, é o texto responsável por conduzir, com a tradição oral e com alguns tópicos fortemente firmados nas expectativas populares – tecido fáustico” (ibid., 1995, p. 101). É essa tradição popular, construída ao largo da erudita, que recebe a atenção de Jerusa. A circulação do mito nas camadas populares se desenvolveu também com

uma riqueza imensa, como identifica a autora nos folhetos de cordel, em que o demônio é logrado pela astúcia popular. Jerusa delimita a importância social desses relatos ao afirmar que “uma das formas de demonstrar mais esperteza e ganhar compensações para um cotidiano apagado e espoliado é naturalmente o exercício do logro, ainda mais quando o logrado é um rico ou o diabo. Ridicularizá-lo, tirar-lhe o poder, fazê-lo cair em armadilhas, é também uma forma de poder” (ibid., p. 24).

Mais adiante, afirma que “o logro e os pactos são, em geral, a arma dos espoliados, para lidar de maneira astuta e graciosa com os opressores” (ibid., p. 62). *Fausto no Horizonte* se articula em torno da principal contribuição teórica da autora ao estudo do mito: a existência de um “tecido fáustico” que, segundo as suas próprias palavras, seria

um contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro. Discuto a permanência em circulação de razões míticas muito poderosas, que fazem com que emerga sempre um Fausto, que atende ao gosto dos mais diversos públicos [...] Está em causa o entendimento de razões e processos que envolvem os personagens fáusticos, que abrigam o pacto e a pactuação dialogante. Imaginação cercada de história, este contínuo leva a um dos mais instigantes enredos da literatura e da arte em geral (ibid., p. 18-19).

Fausto, portanto, teria o condão de metamorfosear-se para passear de uma cultura a outra, vestindo sempre os hábitos locais, personagem a um só tempo regional e universal. É este Fausto que Jerusa persegue, estabelecendo conexões originais ao detectar indícios que evidenciam sua latência. Um desdobramento natural dessa pesquisa foi a realização do Colóquio Fausto e a América Latina, nos dias 6 e 7 de outubro de 1998, no Instituto Goethe, que marcou o nascimento do Círculo de Estudos Fáusticos do Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP.

O evento acadêmico e artístico recebeu apoio da Fapesp e foi organizado por Jerusa Pires Ferreira, Odailton Aragão Aguiar, Renato Cohen e Valdir Baptista. Houve um convidado internacional, Igor Chaitanov, da Universidade Estatal de Ciências Humanas de Moscou, palestrou sobre o tema “O Trabalho de Fausto em Púchkin”. Diversos pesquisadores

expuseram seus pontos de vista sobre o mito, Renato Cohen exibiu sua primeira versão da peça teatral *Dr. Fausto Liga a Luz*, de Gertrude Stein, e foi lançada uma nova edição da tradução do Visconde de Castilho do *Fausto* de Goethe, com o prefácio original “Um Fausto de Ouvido”, de Jerusa Pires Ferreira (PERPÉTUO, 1998). No prefácio, com todo o seu entusiasmo a respeito dos aspectos populares contidos naquela tradução, escreve Jerusa sobre Castilho:

Por uma série de razões, é muito importante em domínio de língua portuguesa, um Fausto como este de Antonio Feliciano de Castilho, que possibilitou a leitura deste texto adaptada a um mundo que se situa em Portugal. Como Asséns, ele traz o Fausto ao universo de sua cultura, e situa a sua construção, ao rés de seu repertório arraigado e forte.

No quadro da Taberna de Auerbach, ele assim nos traz:

“Cena I – Festança de Rapaziada. Rans, O Botafogo, O Peneira,  
O Quinteirão, e outros.

O Rans

— Bom! Ninguém bebe, ninguém ri. Que lesmas!

Pois é livrar de mim, que eu com mazombos

não me sei entender. Façam-se agora

Palhiço podre, uns melcatrefes destes,

Que os não há de mais de fogo! ”

Ou numa seqüência mais adiante, referindo-se à aguardente, ele nos traz:

“Sendo a pinguinha do que a gente mastiga, e farta a dose, cá louvor ao que é bom não se recusa.” (FERREIRA, 1998, p. 8-9).

## Jerusa e o Cinema

Tive o privilégio de intermediar o primeiro contato de Jerusa com o cineasta Carlos Reichenbach. Minha dissertação de mestrado do programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, intitulada *Como se Faz um Fausto – O Processo de Criação de Carlos Reichenbach em Filme Demência* (1999), de cuja banca Jerusa participou, gerou o interesse que está diretamente conectado à temática fáustica e à Cultura de Bordas.

Vizinhos, moravam a uma distância de poucas quadras no bairro de Higienópolis, em São Paulo, nos extremos opostos da Praça Buenos

Aires e passaram a se frequentar e a participar juntos de eventos acadêmicos sobre o tema do Fausto. O auge dessa colaboração está registrado em um episódio do programa *Bordas*, produzido pela TV PUC, nos anos de 2007 e 2008, apresentado por Jerusa e Lúcio Agra, também disponível em DVD quádruplo. Além de Reichenbach, o programa entrevistou uma série de artistas que refletem bem os limites da Cultura de Bordas: Arnaldo Antunes, Ademir Assunção, José Roberto Aguilar, Passoca, Edvaldo Santana, Otávio Donasci, Chacal e Guto Lacaz.

A relação de Jerusa, via Cultura de Bordas, com o cinema popular produzido na Boca de Cinema de São Paulo, porém, é mais ampla. Remonta ao livro *O Imaginário da Boca*, de Inimá Simões, à tese de doutorado que originou o livro *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*, de Angela Aparecida Teles e mesmo às comédias populares de Mazzaropi (FERREIRA, 2010, p. 18).

Por fim, relato uma situação que relaciona Cultura de Bordas e Boca de Cinema. O meu curta-metragem *Bangue-Bangue* (não confundir com *Bang-Bang*, de Andrea Tonnacci), que foi incluído no longa-metragem coletivo *Memórias da Boca*, lançado em 2015 no Cine Belas Artes, ensejou uma entrevista que concedi a Jerusa e Adriano Sousa, publicada na revista *Bordas* (BAPTISTA, 2016). Mais do que as minhas respostas, as perguntas/intervenções/juízos críticos de Jerusa explicam muito sobre o seu universo teórico:

Eu gosto muito dessa ideia de memória emocional, porque são pessoas que se comprometeram a fundo com um tipo de cinema que não tinha recursos, não é? Nesses depoimentos que você recolheu, aqueles atores antigos dialogando, aquilo é uma beleza; um conta como é que ele vai caçar tiro pra fazer o “Bangue-Bangue”; ele é um colecionador de estampidos. A sonoplastia sempre me impressionou no rádio, e os sonoplastas diziam como é que se faziam cascos de cavalo: pegar dois cocos “tsã-tsã-tsã, tsã-tsã-tsã”; então essa coisa do recurso criativo que os entrevistados trazem... aquele diálogo tem a ver com a memória social, cultural, mas traz à cena a memória afetiva das pessoas (ibid., 2016).

É importante explicar a influência direta de Jerusa no filme: há um diálogo principal em que reúnem dois remanescentes da Boca de Cinema, o montador Walter Wanny (também ator e diretor) e o ator José Índio Lopes (também técnico de efeitos especiais), contam histórias de como eram feitos os filmes brasileiros de faroeste nas décadas de 1960 e 1970. O critério da escolha destes depoentes está na riqueza de como eles narram e vêm da valorização da oralidade que aprendi com Jerusa. Completam o filme, com um discurso mais “organizador”, o cineasta Mário Vaz Filho, diretor de *Um Pistoleiro chamado Papaco*, e Rodrigo Pereira, jornalista especializado no tema.

Jerusa Pires Ferreira, pois, conseguiu materializar sua cosmovisão generosa e despida de preconceitos em uma teoria viva que inspira o trabalho de muitos pesquisadores, sendo que, como ela mesma pergunta, “cada um vai deslocando estas bordas à sua maneira?” (FERREIRA, 2010, p. 16). Penso que a resposta está dada, pela própria Jerusa, duas páginas adiante no texto: “Tudo isto nos incentiva a dizer que Bordas é afinal, para além de um conceito, uma cosmopolítica” (ibid., p. 18).

## Referências

- BAPTISTA, Valdir. **O Processo de Criação de Carlos Reichenbach em Filme Demência**. Dissertação de mestrado em Comunicação & Semiótica. São Paulo, PUC-SP, 1999.
- \_\_\_\_\_. Cinema da Boca: Conversa com Valdir Baptista. Entrevista realizada por Adriano A. C. e Sousa e Jerusa P. Ferreira, J. P. Bordas. **Revista do Centro de Estudos da Oralidade**, n.2, p. 3-19, 2016.
- FELLINI, Federico. **Entrevista sobre Cinema**. Realizada por Giovanni Grazzini. Trad. de José Alberto de Lima Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Heteronimias e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. **Revista USP**, p. 169-174 no. 4, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O Livro de São Cipriano**: Uma Legenda de Massas. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

- FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no Horizonte**. São Paulo, Hucitec/Educ, 1995.
- \_\_\_\_\_. Um Fausto de Ouvido. **GOETHE**, J. W. *Fausto*. Trad. de Visconde de Castilho. São Paulo, Ouroboros, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Rubens Francisco Lucchetti** – O Homem de 1000 Livros. São Paulo, Com-Arte, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Cultura das Bordas**. São Paulo, Ateliê, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Vinte e cinco anos de Bordas". *Bordas. Revista do Centro de Estudos da Oralidade*, n.1, p. 1-3, 2014.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. PUC inicia hoje Colóquios sobre Fausto Em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq06109816.htm>. Publicado na versão impressa da **Folha de S.Paulo** em 06/10/1998. Pesquisado na internet em 10/02/2020.
- SIMÕES, Inimá. **O Imaginário da Boca**. Cadernos 6. São Paulo, Secretária Municipal da Cultura, 1981.
- TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo**: A estética da precariedade no cinema paulista. São Paulo, Educ/Fapesp, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o Inacabamento** – Reflexão sobre o mito de Babel. Trad. de Gemeniano Caseais Franco. Lisboa, Editorial Bizâncio, 1998.

## Videografia

- Bordas**, programa produzido pela TV PUC e apresentado por Jerusa e Lúcio Agra. Brasil, 2007/2008.
- O Convento**. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal/França, 1995.
- Doutor Fausto** (*Doctor Faustus*). Direção de Richard Burton e Nevill Coghill. Inglaterra, 1967.
- Filme Demência**. Direção de Carlos Reichenbach. Brasil, 1986.
- Memórias da Boca**. Direção de Valdir Baptista et al. Brasil, 2015.
- Um Pistoleiro chamado Papaco**. Direção de Mário Vaz Filho. Brasil, 1986.



## 9

## As conversas que não tivemos

Marco Antonio Bin

Perguntei-me durante dias o que poderia trazer como fala, que pudesse de algum modo reverenciar a memória de nossa querida Jerusa, pois não tive a honra de ser seu aluno. Também não fui seu orientando, ou antes, diria, fui um quase-orientando. Quando eu ainda dava os primeiros passos para a definição do objeto de minha pesquisa de doutorado, sob orientação da professora Maura Veras, das Ciências Sociais, solicitei à Jerusa um encontro com a esperança de que ela pudesse me sugerir ideias para minhas dúvidas sobre a oralidade da poesia das periferias urbanas.

Não fiz anotações, lamentavelmente recorro-me muito pouco de nossa conversa, que ocorreu em um pequeno e simpático café aqui das cercanias. Uma conversa abundante, rica em aportes e narrativas, e que ao final, já na saída, ela me olhou fixamente e disse, “*you comprehendeu? aqui está a sua pesquisa*”. Mais do que sugerir um caminho, Jerusa me forneceu uma rica e generosa planificação que complementava minha preocupação social, calcada em referenciais teórico-metodológicos, um novo mundo, do qual me utilizei em uma pequena e inebriante parcela chamada Paul Zumthor. Não foi pouco, pois a partir da leitura de “Introdução à poesia oral”, pude compreender o rito performático da declamação de Navio Negreiro, realizada pelo poeta Helber Ladislau de Araújo, em meio ao seu caminhar por entre as mesas de expectadores em profundo silêncio extático, a singrar tal qual um navio tumbeiro na placidez do mar noturno.

Mas perdemos por um tempo o contato e a chance de novas conversas. Passaram-se os anos, defendi minha tese sociológica e, poucos meses mais tarde, tive a oportunidade de comparecer no lançamento do

livro *A Cultura das Bordas* (2010), e em meu exemplar Jerusa escreveu uma dedicatória que promovia esperança e soava como um convite, “*esperando que as bordas nos aproxime mais*”. A partir de então de fato estivemos mais próximos, participando dos encontros promovidos pelo Centro de Oralidade, assisti suas palestras, visitei-a na companhia de Mônica Nunes em sua deliciosa casa na rua Bahia.

Porém, ficou gravado em mim uma incompletude da qual a vida não se incumbiu de resolver: como teria sido se eu enveredasse pelo contracânone da cultura oral, ou aprofundasse o que Jerusa afirma, “tentar dizer que, em espaços não consagrados do mundo urbano, se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida”. (FERREIRA, 2010, p. 12). O que posso fazer é o que faço nestes anos, aqui a ali um breve esforço para imaginar como poderia completar o irremediavelmente faltante. Se encontrei a voz sociológica da poética periférica, como seria compreendê-la tendo a oralidade e a gestualidade como suporte maior da sua comunicação? Ou mais além, depreender algo da força xamânica que a inspirava, tal como Jerusa descreveu em sua experiência com os tchuvaches?

Ou como ela explica no prefácio de *Silêncio e Clamor*, ao falar das populações siberianas, “o verbo xamanizar como dando conta do acesso a patamares inacessíveis aos não iniciados, falando-se em educação dos xamãs pelos espíritos e associando-se a ela poderes especiais” (AIGUI, 2010, p. 32). O que é a performance dos saraus dos fundões de nossa metrópole senão um ritual xamânico dotado de força e encanto muito especiais?

Meus encontros com jovens poetas das periferias e a racionalidade antropológica muitas vezes nos deixavam em claros impasses comunicacionais, como pertencentes a mundos diferentes, onde a chave só poderia estar na entrega espiritual, ou ainda como profetiza Jerusa, no “tempo/ espaço sujeito a outras escalas, ao qual o xamanismo confiou a sua memória” (ibid., p. 33). Como Jerusa me escreve em sua dedicatória, referindo-se a Guenádi Aigui, “este poeta do Volga fala por nós todos”. Não pude vagar pelo encanto de seus olhos a esse respeito e assim perder-me

em alguma de suas descrições contemplativas, introduzindo-me ao cerne deste texto cultural, das práticas do oral e do corpo, que me abririam novas portas a respeito das culturas periféricas/das bordas.

## Bordas e resistência

No que tange propriamente à literatura marginal, e Jerusa via as bordas como algo à margem, organizei minha pesquisa para conceituá-la sociologicamente de acordo com um sentido de resistência. O processo de resistência no esforço que agrega gente da mais diversa origem e formação; ele reside na luta que se pronuncia desigual. E se dá de uma forma firme e coerente, porque escorado em um sentimento profundo, que alimenta incansavelmente a alma do seu ator mais mobilizado, o poeta marginal, ou seja, a dor, esse sentimento que constitui a plataforma para as ações sociais nos territórios da precariedade. A dor que não se cala, que não se perde no âmago do indivíduo sofrido. Identidade, resistência, luta, dor, elementos viscerais no cotidiano do poeta marginal, esta minha leitura tão contundente e sociológica, que acabaram por não se completar com a tradição oral que o alimenta, a desvelar situações narrativas ou teatralizantes presentes no grande texto-universo das bordas jerusianas.

Somente mais tarde desvelei o sentido de Geneviève Bollème, trazida por Jerusa, “a literatura popular como receita contra algo, discurso mágico para afastar a morte, o medo, a miséria, e que instaura um outro mundo [...] para domar e conquistar aquele em que se vive” (FERREIRA, 2010, p. 95). Como teriam sido nossas conversas a esse propósito?

Também o sertão me marcou de modo indelével nos relatos e nas performances dos jovens poetas das periferias, como representação das vicissitudes urbanas. Por alguma razão, havia a magia do sentir atávico, da dor longeva, mas também do sonho e da esperança o sertão de Antonio Conselheiro, Gláuber Rocha e de Elomar. Vê-los e ouvi-los em suas performances nos saraus era sentir de alguma forma a origem das veias abertas de um Nordeste profundo, da injustiça, da violência e da miséria reproduzida no cangaço e em sua repressão.

Haveria aí uma relação direta com as paixões e as lutas do romance de cordel de Antonio Silvino, apresentados por Jerusa: “Peito a peito. Luta insana/ que cenas indescritíveis/ indignas da espécie humana! foram seis horas terríveis” (FERREIRA, 2010, p. 129-130). Eram 51 bandidos contra 120 soldados enfurecidos. Imagem de luta e insubmissão que se sintoniza com as palavras de Graciliano, “o que nos consola é a ideia de que no interior existem bandidos como Lampião. Quando descobriremos o Brasil, eles serão aproveitados” (RAMOS, 2014, p. 29). Nada mais apropriado para nossos dias!

Mas retomo o fluxo de minhas imaginadas conversações com Jerusa e com os temas que não pude compartilhar. Deus e o Diabo que atravessa o filme *Bacurau* e irrompe com a literatura de cordel. Sobre seus poetas, é interessante acompanhar a análise de Jerusa,

Pode-se falar da memória, da grande força de um discurso comum, uma espécie de reconhecimento de temas e até de uma certa unidade do imaginário que tem a ver com o Brasil profundo, se se puder considerá-lo como um todo. Pode-se dizer, também que ela consegue revelar anseios e compensações, expectativas de grupos não privilegiados ou subalternos e que termina sempre por expressar a condição de vida das classes populares, suas vicissitudes, suas formas de anúncio e de denúncia (FERREIRA, 2019, p. 60).

Como não enxergar aí o poeta que declama nos saraus periféricos? A memória que processa nossa mestiçagem, o barroco que desponta como o instrumento ideal para forjarmos nossas lendas, sonhos, visões memoráveis, a expressar os signos de nosso destino.

E também como não considerar por nossa querida senhora barroca toda a dimensão e complexidade da cultura das bordas, ao narrar o insólito cotidiano comum de toda uma Latino América, em diálogo com o real maravilhoso de Carpentier, imaginário que emerge dos signos de nossa história e de nossas culturas populares? A beleza do texto da história do czar Saltan que se reproduz na voz de Dulce Cordeiro, recriando-o, e de acordo com Jerusa, “conservando ou perdendo, compatibilizando ou

descartando, encontram-se tópicos e situações que se repetem sempre e formam uma espécie de grande texto sem fim, a atualizar-se num ou noutro ponto, espaço ou situação” (FERREIRA, 2014, p. 73).

## Barroco e mestiçagem

E assim os poetas, ao declamarem os raps nos saraus, repetem os temas de Puchkin, de histórias siberianas, dos cordéis do sertão, de textos que permaneceram. Diante de profusos referenciais culturais acumulados, a marca de nossa mestiçagem, do nosso barroco. O maravilhoso insólito que não é necessariamente belo, mas feio, disforme, terrível, encontrado cotidianamente no estado bruto, latente, em nosso continente, fundamentado na cosmogonia barroca, o barroquismo americano que se constitui com a miscigenação, a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, de ser uma simbiose, eis o que somos, eis o que depreendemos das agruras e das belezas desgarradas do sertão jerusiano e projetadas por todo um continente barroco, imerso em sua pulsão telúrica.

Do diálogo entre a tradição oral do Livro de São Cipriano e as classes populares, é possível compreender o deslizar fabuloso que integra a visão de mundo das camadas populares, ao recriar seu mundo mágico de perene esperança. A utopia contida nos versos poéticos é a pura sabedoria popular, veiculada em uma poética oral, oriunda das experimentações míticas, e das negações vividas a cada dia.

Toda essa gama de leituras e discussões em suspenso seriam algumas das possibilidades de nossas conversas. No que me diz respeito, teria antecipado em anos a compreensão da cultura das bordas. O problema é que não conto mais com o diálogo apaixonado de Jerusa.

Desse modo, tanto quanto me foi possível imaginar o que seria minha aproximação com a generosidade confabular e genuinamente barroca de Jerusa, expresso à melhor maneira retrotópica e ucrônica minha apaixonada homenagem a esta inesquecível professora, pesquisadora e amiga.

## Referências

- AIGUI, Guenádi. **Silêncio e Clamor** [org. de Boris Schnaiderman e Jerusa P. Ferreira]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- BIN, Marco A. **As redes de escrituras das periferias** — a palavra como manifestação de cidadania. Tese de Doutorado (Ciências Sociais), PUC-SP, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. **Ensayos Selectos**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007.
- FERREIRA, Jerusa P. **Cultura das Bordas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Matrizes Impressas do Oral** – conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Leituras Imediatas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- RAMOS, Graciliano. **Cangaços** [org. de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla]. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

# 10 | Uma memória prodigiosa

---

Maria Inês Amarante

A vida nos proporciona lindos encontros, dos quais sempre nos lembraremos como momentos únicos e especiais. Assim foi a primeira vez que vi Jerusa, em 2002, por obra e graça do Professor José Marques de Melo, que nos deixou no ano passado. Aconteceu numa tarde outonal de abril, no antigo prédio da PUC de São Paulo – Rua João Ramalho, em Perdizes, onde ela ministrava aulas no curso de pós-graduação em Comunicação e Semiótica e coordenava o Centro de Estudos da Oralidade. Vinha entrevistá-la para um trabalho de pesquisa da disciplina Pensamento Comunicacional Brasileiro do Mestrado na Universidade Metodista, no ABC paulista. De uma lista de pensadores a ser escolhida, o nome dela me chamou duplamente a atenção: era uma das poucas mulheres consideradas “pensadoras” e sua especialidade era a cultura popular. Instigante combinação.

O encontro fora marcado por telefone e confesso que minha curiosidade em a conhecer era imensa! Cheguei na hora combinada com o velho gravador em punho e fui recebida de forma amistosa por ela em uma sala pequenina, onde orientava. À medida que me narrava sua trajetória e recomendava a leitura de textos e produções de natureza diversa, comecei a compreender a dimensão da obra e a grandeza dos projetos infundáveis daquela que, tempos depois, seria inspiradora e mentora de muitos trabalhos que realizei e que, espero, ainda virão.

O segundo encontro foi em seu apartamento-biblioteca, na Rua São Vicente de Paula, em Santa Cecília, onde costumava receber orientandos e amigos para trocas e deleites poético-musicais ao som de um piano e um acordeão – instrumentos que por si revelam o trânsito da autora pelo clássico e o popular e sua particular relação com o mundo por via da canção.

Foi naquele apartamento que conheci o Prof. Boris Schnaiderman, seu companheiro de vida e diálogos intelectuais inspiradores. Folheando livros, artigos e outros escritos, fomos selecionando o que eu deveria levar para escrever seu perfil biobibliográfico.

Entrevistei também alguns colegas que atuaram com Jerusa no Núcleo de Estudos da Memória Popular do ABC, ativo de 1979 a 1986 na UMESP, e que reuniu inúmeros pesquisadores, como o Prof. Luiz Roberto Alves e outros recém-chegados do exílio. Este Núcleo trouxe àquela universidade o conhecimento das novas regionalidades, num local de forte concentração operária proveniente do nordeste do Brasil. A experiência de Jerusa foi fundamental para o estudo do movimento folclórico e das culturas populares.

Assim surgiu o trabalho que denominei *Jerusa Pires Ferreira: uma mulher sem medo de transgredir*, publicado em 2003 na coletânea “Comunicação Latino-Americana: o protagonismo feminino” da Cátedra UMESP/UNESCO – posteriormente retomado no dossiê Intermédias em sua homenagem ganhando o título de: *Jerusa Pires Ferreira: Itinerários de uma pensadora comunicacional latino-americana*. Guardo ainda alguns trechos daquela entrevista que continuam inéditos sobre a vida e a obra de Jerusa. Desse tempo em diante, ela passou a fazer parte de minha comunidade afetiva paulistana do Círculo da PUC, antes mesmo que eu viesse aqui cursar o Doutorado.

No ano seguinte, colaborei na organização da Ia. Jornada Radiofônica, aproximando-me do Centro de Estudos da Oralidade e de alguns de seus mais expressivos pesquisadores que haviam sido orientados por ela, entre eles Monica Rebecca Ferrari Nunes, posteriormente homenageada no livro *Armadilhas da Memória* (FERREIRA, 2003).

O fato é que, entre cordéis, folhetins, medievalidade, matrizes russas e indianas, sertão baiano, calendários e almanaques, obras de piedade, vidas de santos, romances, ensaios, traduções, letras de canções, oralidades, jogos, arte, performances, modernidade, mídias e intermédias, transitou Jerusa com desenvoltura e a força de sua erudição, talento e liberdade de pensar mediando saberes...

## Mulheres e memória

Quando escrevi, sob sua orientação, minha tese “Guerrilheiras da Palavra: rádio, oralidade e mulheres em resistência no Timor-Leste”, fruto das histórias de vida das mulheres timorenses que gravei quando de minha cooperação educativa naquele país, de 2005 a 2006, escolhi em um dos capítulos realizar a análise comparativa de dois mitos fundadores da ilha de Timor.

Jerusa então me aconselhou a mostrar as relações entre o mito, a história e a memória das mulheres e estudar a complexidade das estruturas com os processos de realização social – de modernização – de culturalização. Ela me fez ver que o mito permanece, continua... E pediu para conversar comigo depois que eu observasse *o esquecimento* nas Armadilhas... segundo ela, era onde entrariam minhas guerrilheiras dentro de uma complexização, da passagem de uma ilha mítica para uma sociedade na qual elas estavam começando a ter voz...

Percebi assim, como lembrou o colega Feliciano Bezerra (2016), que *Armadilhas da memória* “é a própria face ou as faces de Jerusa Pires Ferreira, sua entrega analítica aos sujeitos e objetos, suas performances teóricas em busca de construções de texto de cultura que revelam uma semiosfera convidativa e aliciadora”. Assim, no universo mitológico, além dos estudos de Vladimir Propp; Julien Greimas e das “matrizes virtuais dos mitos”, a evocação da “cultura como memória” de Jerusa Pires Ferreira (2004) foi essencial para meu trabalho. Foi a pedra fundamental. A marca que encontrei num poema escrito por ela:

A Pedra é tão fundamental quanto a voz.  
Sem esta, o medo nos paralisaria.  
O grande silêncio cobriria os seres,  
E os gritos de alegria e dor não poderiam  
Mover-se na propagação de ondas sonoras,  
Que como as do mar, líquidas se agitam,  
Capazes de cavar, de transpassar  
A dureza das moléculas da grande pedra.

(Jerusa Pires Ferreira)

Ao apresentar o que em Timor-Leste é chamado de “Cultura Timor”, percebi que, embora os rituais católicos unissem o povo timorense a outros povos e culturas, eles ainda viviam em esferas culturais bem segmentadas e fechadas, protegidas do que vem de fora.

Jerusa há muito observara esta realidade em muitos povos e etnias que, naquele momento, em suas palavras (Ferreira, 1997, p. 11): “têm se voltado para as suas culturas tradicionais com muita força, até como forma de enfrentar um nivelamento, uma uniformização, uma massificação”. E a tradição, segundo ela (ibid., 2004, p. 1), “é o universo que tem a memória como suporte para a transmissão de seus repertórios, mantém a necessária ativação da memória que implica num funcionamento mais partilhado do conjunto.” Esta ideia viria ao encontro do conceito de performance de Zumthor, enfatizado por ela – que o traduziu e divulgou –, ao afirmar que o autor trata da inteligência, do repertório, do conhecimento que se ativa em presença e diante de um público – quando se dá propriamente a criação, atualização intensa, a comunicação quase plena que se passa no campo mágico da transmissão oral (ibid., 2007, p. 162). O refazer interativo e constante de novos significados a partir dos meios de comunicação também aparece no pensamento de Jerusa quando ela trata da cultura popular, oralizada, e suas relações com a modernidade:

Hoje, dificilmente, contemplaríamos um grupo social que não estivesse conectado com o grande espetáculo veiculado pelas mídias sonoras e visuais e não estivesse sujeito, de uma parte, ao conjunto aturdidor e veloz de informações que renova e alimenta, de outra, à descaracterização de princípios de sua cultura. Há, no entanto, o surgimento de mecanismos de atualização, de seleção, de produção de novos significados, que não é para se desprezar (ibid., 2004, p. 1).

Apesar de grande parte dos timorenses ainda estarem alijados de um processo midiático passível de massificação, como o de uma indústria cultural consolidada, uma vez que havia uma ausência da televisão em quase todo o território e a inexistência de um consumo ampliado de

outras mídias, além do rádio, de algum modo o povo de lá tem assimilado certos padrões de consumo e um tempo mais acelerado trazido pelas novas tecnologias que invadem tantos países asiáticos.

Mas os timorenses adoram contar histórias e possuem imaginação fértil para transmitir as de caráter mágico. Ouvi ali algumas que enalteciam os feitos heroicos da guerrilha, como a de um soldado ferido que virou pássaro e sobrevoou incólume o campo inimigo. Essas histórias que povoam nossa imaginação desde a mais tenra idade, são versões dos contos de magia para Vladimir Propp, e, como evidencia Jerusa – estudiosa do imaginário popular na literatura oral –, usando uma linguagem moderna quando se refere às matrizes do pensamento e do imaginário, possuem as mesmas “matrizes virtuais” (ibid., 1993, p. 48), como discorreu em sua obra “Cavalaria em Cordel”, da qual muito se orgulhava.

## Mito e memória coletiva

Em “Armadilhas da Memória” (ibid., 2003), ela trabalha o mito como forma de memória coletiva, ao estudar Lótman e a luta pela memória presente na história da humanidade. Estas considerações contribuíram sobremaneira para uma análise das diversas situações narrativas que encontrei no Timor. Ao se ater às várias leituras de um mesmo conto, “A Filha do Diabo”, situadas entre a memória e o esquecimento – uma vez que poesia popular, memória e esquecimento andam juntos –, chama a atenção para a complexidade dessas narrativas: “Há um trânsito não interrompido de versões míticas, populares, não-populares, que recontam em diferentes possibilidades expressivas, e sob os mais diferentes suportes, prosa e verso, por oral ou escrito, a mesma estória. Cada uma delas requer um estudo especial, e o conjunto é de fato inesgotável (ibid.) Tal afirmação nos remete ao que Boris Schnaiderman pontua e discute no Prefácio à Edição Brasileira da obra de Vladimir Propp, “Morfologia do Conto Maravilhoso”, ao lembrar João Ribeiro (1984, p. 4), segundo o qual “não haveria infinita riqueza na imaginação dos povos. As ideias essenciais são

pouco numerosas. Um inventário cuidadoso de todos os contos e novelas redu-los a alguns tipos fundamentais, a mau grado da infinita variedade que se antolha a literatura”.

Para Schnaiderman, apesar da constância de um padrão narrativo, “a literatura popular tem a sua riqueza específica”. Propp exerceu profunda influência sobre os pesquisadores estruturalistas, teve seguidores na Escola de Tártu, na Rússia, como E. M. Meletínski que considera a obra de Propp como “uma passagem do formalismo russo para o estruturalismo europeu” – e que tem continuidade através de A. J. Greimas, C. Lévi-Strauss, Roland Barthes e tantos outros estudiosos e poetas, como Haroldo de Campos. Ao citar Meletínski, Jerusa (2006, p. 79) lembra que:

Os soviéticos não recorrem ao estudo do ritual e do mito como modelos eternos, mas como o primeiro laboratório do pensamento humano, o da metaforidade poética. O estudo do ritual e do mito sobre o amplo funcionamento das tradições vinculadas à concepção popular do mundo é um mérito dos cientistas soviéticos dos anos 30.

Os contos maravilhosos aos quais se dedicou Propp (1984, p. 15-16) atribuem com muita facilidade as mesmas ações aos homens, aos objetos e aos animais e possuem uma construção que determina essa categoria. Sendo assim, “é preciso transformar essa construção em um sistema de indícios formais, estruturais, como acontece nas demais ciências”. Esses estudos deram origem à narratologia, que passou a analisar narrativas geralmente verbalizadas, escritas ou orais e, a partir delas, buscar paradigmas, estruturas e repetições entre diversas obras a serem analisadas, apesar de considerar os diferentes contextos históricos e culturais em que foram produzidas.

É importante lembrar que, diante dos relatos memoriais das mulheres timorenses, percebi que na vida de todas elas, no tempo presente, a memória dos acontecimentos está sempre impregnada de emoções, reminiscências de um passado que se refaz no relembrar,

como na tecelagem do táis<sup>1</sup>, quando um emaranhado de fios transforma-se em imagens, motivos de cores mescladas na criatividade da obra pronta. Ali, as mulheres guerrilheiras que conheci criaram espaço para além da lamentação, da reza e do pranto... parafraseando Jerusa (2003) sobre a obra de Kadaré...

É sempre complexo falar sobre memória, pois a tendência atual é considerá-la apenas uma reminiscência do passado inspirador. Ulpiano Menezes (2007, p. 32), reforça que “o tempo da memória é o presente, mas ela necessita do passado”. Retomamos então uma definição trazida por Jerusa Pires Ferreira em um de seus vários textos sobre o tema e que sintetiza estas relações temporais:

Quando falamos em memória, queremos dizer muita coisa. Ato memorial, em seus processos, implicando o lembrar em muitas gradações, e o esquecer, que também pode ser regulação ou ato restaurador. Estamos pensando ainda, ao falar de memória, na diversidade cognitiva e afetiva que memória implica, enquanto conceito, procedimento (2004, p. 1).

Enquanto Eclea Bosi (2007, p. 48) considera a anamnese, a reminiscência, como uma espécie de iniciação, a revelação de um mistério, para Jerusa Pires Ferreira anamnese é a “memória em narração”, uma “memória revificada” que, como explica (2007, p. 110): “é movimento, é transformação, é alguma coisa que vai entre o que você guarda e o que você esquece o tempo todo...”

A partir da organização do que a memória evoca, nesse vai e vem do lembrar e esquecer, como um tecer, a vida é traduzida em palavras que tomam corpo, forma e cor em todos os ambientes onde a energia da voz repercute. Memória é trama de muitos fios superpostos, tramas paralelas, horizontais como linhas da vida que não desfiam, mas desfilam com seu brilho ou opacidade.

No tempo presente, existiria uma obsessão pela memória, uma mania arquivística que permeia a cultura e a evolução tecnológica

---

1 Tecido ancestral com motivos típicos feito no tear manual pelas mulheres timorenses.

(COLOMBO, 1991, p. 17). Buscam-se suportes cada vez menores e espaços infinitos em nuvens invisíveis para se armazenar informações passadas e presentes, numa tentativa de oferecer ao homem atual uma proteção contra o esquecimento. Ao discorrer sobre cultura e memória no pensamento de Lótman, Jerusa (1994-5, p. 118) afirma que a história intelectual da humanidade pode ser considerada “uma luta pela memória”. Contudo, lembra que para o autor: “a cultura não é como uma organização que surja aleatoriamente em um ambiente, mas trata-se de um complexo sistema de signos que transmitem e são decodificados. E só parece haver memória se houver um certo grau de intersecção, de troca, de reconhecimento” (FERREIRA, 2007, p. 109).

Por esta razão haveria a necessidade de se reconhecer, legitimar a palavra feminina com tudo o que ela comporta de dúvidas, inquietudes, questionamentos, vivências e ideais. O espaço do relembrar que descobri em Timor-Leste – é amplo e significativo: família, guerrilha, ideais, casamento, profissão, tudo o que direciona a vida, sem mistérios. Reconstituir a história das mulheres, através de suas narrativas foi um exercício de vivificação da memória daquilo que foi sonhado e está sendo construído, foi unir o presente ao passado, à vida social, profissional e pessoal.

A conselho de Jerusa, com quem me correspondia à distância naquele período na Ásia, dediquei algumas horas à escuta atenta dessas mulheres, do modo como elas contaram seu passado em tempos de guerrilha, sobre o que disseram, – o signo – em atitude de muito respeito pelas expressões e as palavras que me revelaram o significado que tudo isso teve em suas vidas, em que direção elas se projetam para mostrar o lado objetivo e o subjetivo.

Como ela nos explica, os relatos, na visão de Mihail Popp, podem ser considerados “como um ato semiótico, observando a convergência e divergência entre categorias, e determinando a significação de cada categoria como um signo” e isso, no entender da autora, “se configura no sentido da apreensão entre o que alguém nos diz, comunica, revela ou fascina” (FERREIRA, 2010, p. 85). E como exemplo, Jerusa lembra que até mesmo o brilho nos olhos do narrador que rememora – nos transmite um

pouco desta iluminação: “De pronto, a memória reacende-se num fluxo ininterrupto que nos desperta associações contínuas ou há algo no seu dizer que vai ter a força que suspeitávamos e que se faz imantar como limalhas”.

Foi deste modo que captei a palavra das mulheres timorenses. Detive-me em mostrar o significado da memória social a partir daquelas que deram sentido à própria luta, à vida, se voltaram à causa coletiva – e preferi deixar de lado uma análise das particularidades relativas à ocupação dos indonésios, duradoura fonte de sofrimento. Compreendo assim que os relatos que ouvi são histórias únicas, pessoais, onde a palavra aparece em toda sua extensão e importância, através da voz que fala ao microfone, organiza a informação, reivindica mudanças, se faz ouvir e narra. As memórias das mulheres trazem esperança de futuro, em que a palavra feminina se consolida, anima, conforta e dá lições. Nesse tempo de um lembrar projetivo, as ideias de Jerusa vieram ao encontro de minha proposta:

Em seu texto *Voz, diálogo e semiosfera*, Jerusa Pires Ferreira (1996, p. 92), ao abordar a literatura oral e as ideias de Paul Zumthor, trata da “função protetora da voz” e lembra que “cada sílaba é sopro, e a energia desse sopro ritmado pelo batimento do sangue, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia [...] A voz, assim, se faz um acontecimento do mundo visual e tátil”.

Dessa maneira, o tempo quase mágico e criador de vínculos da passagem da voz pelo espectro radiofônico que abordei, também pode ser compreendido como evocação de memórias de um outro tempo vivido, o de uma solidariedade ressignificada. Eugenio Menezes (2007, p. 63) complementa esta ideia ao afirmar que “o rádio não se limita a uma sincronização de atividades a serem desenvolvidas pelo conjunto das pessoas vinculadas em uma sociedade; remete a um universo simbólico que trabalha com memórias e narrativas que dão sentido ao tempo de cada dia”. Já a narração é diferente: – Não se consuma, pois sua força está concentrada em limites como a da semente e se expandirá por tempo indefinido – lembra Bosi.

Pensador de muitas afinidades com Jerusa, Jesús Martín-Barbero (1998, p. 33) afirma que haveria uma “desvalorização da memória” nos dias atuais, quando a informação, volátil, toma a dianteira. O autor considera que os adultos ressentem essa perda como uma mutilação. Mas a juventude vê o fenômeno como um sinal de seu tempo e se identifica com ele. “Um tempo que projeta o mundo da vida sobre o presente, um presente contínuo cada vez mais efêmero”. Esse tempo passa velozmente, sem ter tempo para criar raízes, principalmente nos ambientes nômades das cidades, no imediatismo da convergência das mídias”.

No texto de Lótman “Tipologia da cultura”, mencionado por Jerusa, é expresso que a memória coletiva, a preservação da informação, dependerá da longevidade. Nesse sentido, todo texto contribuiria tanto para a memória quanto para o esquecimento; um texto não é uma realidade, mas contém as ferramentas necessárias para reconstruí-la. Lotman evoca as crônicas medievais russas e a possibilidade de capturar o mundo através de um texto cultural. No entanto, existem textos excluídos da cultura coletiva, enquanto outros existem, mas constantemente renunciam e adquirem vida semiótica.

## O campo de batalha da cultura

Há muitas histórias silenciadas e a das mulheres é uma delas. Mas ao narrar elas alteram a direção dos fios, outro enredo se nos impõe. Para Jerusa, a cultura é um “campo de batalha” – um lugar de desencontros, conflitos e de luta pela informação. O que vale a pena é perguntar qual informação estaríamos armazenando como memória coletiva. Acaso seria a informação hegemônica dos meios privados de comunicação?

Levando em conta esta perspectiva, Jerusa (1994-5, p. 118) afirma que, para Lótman, a cultura se dirige ao esquecimento; situando um ponto de contrapartida entre memória e esquecimento, além dos mecanismos da sociedade que propiciam a lembrança e as estratégias que geram o esquecimento. Paul Zumthor, recupera posteriormente algumas das formulações de Lótman a este respeito, sobretudo os mecanismos de seleção e descarte

das informações na memória coletiva; percebendo que a tal regulação viria de uma instituição hegemônica que excluiria da cultura os elementos indesejáveis, conforme suas necessidades, da memória em comum.

Mas o esquecimento pode ser um mecanismo da memória. Na América Latina existem muitos exemplos. No caso do Brasil poderíamos mencionar um dos fatos de lesa humanidade durante a ditadura militar. A tortura de pessoas que se opuseram à situação e que foram mortas e desaparecidas. A luta árdua dos familiares e também através de diversos recursos semióticos quanto às ressignificações sobre este regime que a mídia publica em jornais, televisões e redes sociais. Apesar dos familiares demonstrarem sua dor – tudo se faz para impedir a condenação dos algozes... A cultura é então um mecanismo organizado e complexo para conservar informações de significados e significantes; portanto, realiza procedimentos de codificação, decodificação e tradução para um novo sistema de sinais continuamente.

Outra das categorias que Jerusa traz em diálogo com Lótman é “A memória da comunidade” (2004), onde argumenta que a experiência do ser humano se torna um fator importante na criação da cultura, diferenciando os conceitos de longevidade e textos de memória seletiva. A história do conhecimento da humanidade sempre foi uma história de luta pela memória, para que a cultura se tornasse aquele dispositivo que enfrenta e evita o esquecimento, ou seja, a cultura seria essa memória longa, de um povo, de uma sociedade.

Por ser sensível a todo este amplo conhecimento que a memória traz, Jerusa incentivou minha pesquisa pós-doutoral sobre as memórias de África de Flora Tristan, cujas narrativas nos deram a conhecer como era a vida das mulheres na sociedade colonial e escravocrata portuguesa no início do século XIX. Foi ela quem batizou este projeto, pelo qual nutria muito carinho: “A rota africana de Flora Tristan: estação Cabo Verde” – e recomendou que fosse supervisionado pela querida Maria Helena Villas Bôas Concone, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP. Infelizmente, tal pesquisa foi concluída um mês antes que Jerusa partisse. Não houve tempo de contar com sua leitura minuciosa e crítica. Acredito porém que ela ficaria admirada em saber que Darwin começou

sua Teoria de Evolução das Espécies em Cabo Verde, pois ali esteve em 1832, um ano antes de Flora chegar... Há muito que se guardar na memória sobre Jerusa. Penso, sobretudo, nessa vocação incontornável à qual se dedicou, expressa em suas palavras inspiradoras:

De transmitir conhecimentos, mas não só transmitir, trocar conhecimentos, interagir, para poder crescer e entender as coisas. E isso é um compromisso pessoal, [...] e um compromisso político, de você estar levando às pessoas essa inquietação, essa desinstalação de saberes, assim que aprisionam, para trazer saberes novos, saberes que fazem avançar a percepção.

Nossa mestra-mentora passou como um cometa no firmamento terrestre deixando rastros de luz e brilho de uma prodigiosa memória guardiã de seus saberes do mundo. Evocar estas lembranças é manter sempre iluminados nossos caminhos.

## Referências

- AMARANTE, Maria Inês. Itinerários de uma pensadora latino-americana. **Revista Intermédias**, ed. número 8, 2007. Dossiê Jerusa Pires Ferreira. [https://secureservercdn.net/198.71.233.106/sgi.f3e.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/DossieJerusa\\_Itinerarios-de-uma-pensadora\\_Ines-Amarante.pdf](https://secureservercdn.net/198.71.233.106/sgi.f3e.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/DossieJerusa_Itinerarios-de-uma-pensadora_Ines-Amarante.pdf)
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 14. Ed., 2007.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. Memória Social e Cultura Eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Col. Debates –Comunicação)
- FILHO, Feliciano José Bezerra. A memória viva gerada por Jerusa. **Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFS, A. 14, no 7, 2016, p 229-233.
- MARQUES DE MELO, José; GOBBI, Maria Cristina. **Comunicação latino-americana: o protagonismo feminino**. São Bernardo do Campo, SP, Brasil: Universidade Metodista de São Paulo; Adamantina: FAI – Faculdades Adamantinenses Integradas, 2003 (Séries Anais da Escola Latino-Americana de Comunicação 6).

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. In: **Viviendo a toda**. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Toscano, María Cristina Laverde; Cubides C., Humberto J.; Valderrama H., Carlos Eduardo (Ed.), Bogotá, D.C.: Fundación Universidad Central, Departamento de Investigaciones, 1998 (Biblioteca Universitária, Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Encuentros), p. 22-37.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. Os paradoxos da Memória. In: **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. MIRANDA, Danilo Santos de (org.), São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 13-33.
- MENEZES, José Eugenio de Oliveira. **Rádio e cidade: vínculos sonoros**. São Paulo: Annablume, 1. ed., 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel**. O passo das águas mortas. São Paulo: HUCITEC, 2ª. Ed., 1993.
- \_\_\_\_\_. Voz, diálogo e semiosfera. In: SILVA, Ignacio Assis (org.) **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996 (Seminários e Debates), p. 91-95.
- \_\_\_\_\_. Tradição, Cultura e Modernidade. Entrevista à Rodrigo de Almeida. **Jornal O Povo**, Fortaleza, CE, 13/dez/1997 (a), p. 10-11.
- \_\_\_\_\_. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**, 2. ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. A longevidade dos códigos. Entrevista concedida ao cineasta Carlos Adriano, **Revista Trópico**, São Paulo, 15 set. 2004, p. 1-2. Disponível em [www.uol.com.br/tropico/html/index](http://www.uol.com.br/tropico/html/index).
- \_\_\_\_\_. Eleazar Meletínski. Harmonia Mítica com o Cosmos. In: **Mitopoéticas: da Rússia às Américas**, PIRES FERREIRA, Jerusa; BERNARDINI, Aurora Fornoni (orgs.), co-organização Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa – USP e Núcleo de Poéticas da Oralidade – PUC-SP. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 53-57.
- \_\_\_\_\_. Da tradição oral à tecnologia da informática. In: **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. MIRANDA, Danilo Santos de (org.), São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 107-115.
- \_\_\_\_\_. Sermão, Vieira, Performance. **Asas da Palavra**. Revista de Letras. Belém: Unama, v. 10, n. 23, 2007, semestral, p. 160-169.
- \_\_\_\_\_. **Cultura das Bordas**. Edição, Comunicação, Leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. de Jasna Paravich Sarhan; org. e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.



## 11

## Armadilhas da memória

### Do sertão ao rio Piracicaba – as memórias nas caixas de sapatos

Caroline Paschoal Sotilo

Muitas são as armadilhas da memória. Armadilhas fascinantes que nos capturam ao pesquisar este tema a que Jerusa Pires Ferreira se lança tão apaixonadamente no livro *Armadilhas da memória e outros ensaios* (2003). De Mandelstam com “Rumor do Tempo e Viagem à Armênia” a Erotildes Miranda dos Santos (poeta de Feira de Santana) com o folheto “O reino das Sete Torres e a Princesinha Encantada”, da Rússia ao Sertão, do Erudito ao popular, Jerusa, nos apresenta em suas pesquisas um pensamento sofisticado e sensível que perpassa por muitos outros temas.

A organização do livro é dividida em duas partes. A primeira, alguns ensaios compostos entre 1996 e 2002, sendo eles: “Caronte”; “Rumor do tempo e Viagem à Armênia - A descoberta do Eu e do Outro”; “De poética, política e memória” e “Cultura é memória”. Momento em que a autora trata a “memória e o esquecimento, a evocação dolorosa ou feliz, os territórios do pessoal e do coletivo, a sensorialidade e a lembrança, a construção identitária ou mesmo o diálogo com o outro” (p. 11 e 12).

A segunda parte, compõe-se dos seguintes estudos: “O esquecimento, Pivô narrativo”; “O reino do vai não torna: O mundo Arturiano, Sobrenatural Céltico e o Sertão”; “Um gosto de disputa. Um combate imaginário”, escritos em épocas diferentes e publicado em 1991 em Salvador. O eixo é a memória narrativa e seus trâmites, “levando em conta o grande continuum da transmissão oral ou o domínio daquilo que costumamos chamar Oralidade” (p. 13). Jerusa nos traz em seus textos a força “de toda uma memória que é cultura”. A força do sertão.

## Cultura é memória

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um outro sistema de signos (LOTMAN, 1988, p. 73).

Jerusa nos traz Iuri Lotman neste belo ensaio “Cultura é memória”. Nos seus apontamentos, ela nos apresenta o inovador e complexo pensamento desse semioticista russo, relaciona-o com outros autores e o aproxima de sua pesquisa, (sem, contudo, se “prender” a nenhum deles. Era uma pesquisadora livre e instigante). Cultura e Memória ou Cultura é Memória? Segundo Jerusa, em essência, Lotman afirma que a Cultura se dirige contra o esquecimento. Há uma luta pela memória:

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz (Lotman), e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a ‘realidade’ mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizaria também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção (FERREIRA, 2003, p. 78).

Todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento: “dinâmica recriadora”. “Mas o que fica ressaltado é que de um modo ou de outro a cultura se dirige contra o esquecimento. Vive-o, transformando-o num dos mecanismos da memória”, como destaca Jerusa. De um lado o esquecimento enquanto elemento de memória e do outro, como instrumento de destruição. O “esquecimento obrigatório” faz parte de uma luta social na esfera da cultura. Contudo, Jerusa adverte que essa afirmação tem de ser relativizada, “não existe passividade que acolha totalmente um ‘esquecimento obrigatório’, imposto por um sistema político ou pela comunicação de massas” (ibid., p. 79).

Em *La memoria de la cultura*, um dos capítulos do livro *La Semiosfera*, de Iuri Lotman, com tradução de Desidério Navarro, amigo de

Jerusa e que esteve presente em eventos do Núcleo Poéticas da Oralidade do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP (destaca-se as correspondências de Jerusa com vários pesquisadores do mundo, alguns tivemos o privilégio de receber no núcleo... era o ir e vir de Jerusa), os aspectos semióticos da cultura se desenvolvem, segundo leis que lembram as leis da memória, isto é, o que passou não é aniquilado, nem passa a inexistir, mas há uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado, para em determinadas condições, novamente se manifestar (é a dinâmica da Semiosfera). Sendo assim, Cultura é Memória.

## O Rumor do tempo e viagem à Armênia

[...] aliás não foi por acaso que ela se ligou àquele mergulho na memória, nos livros de Mandelstam, *Rumor do Tempo e Viagem à Armênia*, vivido com encantamento peculiar, mas justamente como “armadilha”, como algo que nos fascina, em suas descobertas, que nos arrasta e, ao mesmo tempo, nos oferece um mundo de caos e ruína. Seu contato com a prosa envolvente desse grande poeta russo é posterior à primeira edição das *Armadilhas*. Mas como o mundo de Jerusa se identifica com o de Mandelstam! (SCHNEIDERMAN, 2000).

O livro *Rumor do tempo e Viagem à Armênia*, publicado pela editora 34, é “uma explosão do texto memorial. É a memória que o autor nega, mas que se afirma como uma construção insubstituível de vivências [...] É a força da memória com todos os seus parasitas” (FERREIRA, 2003, p. 40). Há um desconforto, evocação dolorosa. Nas palavras de Mandelstam, “minha memória não é amorosa, mas hostil, e não trabalha a reprodução, mas o descarte do passado” (ibid. p. 92).

Memória sinestésica: “como um nadinha de almíscar enche uma casa inteira, a mínima influência do judaísmo enche uma vida inteira. Oh, como esse cheiro é forte! Acaso eu podia não notar que em casas judias de verdade o cheiro é diferente do das arianas?” (ibid., p. 35). Memória e esquecimento, uma explosão que marca este belo livro com que Jerusa se encantou, trouxe como reflexão no seu livro *Armadilhas da*

*memória*, em sala de aula, nas orientações, nas conversas... era fundamental lê-lo, dizia ela e, na sequência, evocava o sertão, as suas memórias de cantigas, repentis, cordéis, os vaqueiros, a doce imagem de seu pai e a força de sua mãe.

Em Mandelstam é “a força da memória com todos os seus parasitas” - poeta-memorialista “em seu ofício de evocar, destruir e recompor”, complementa Jerusa: “não é a memória selecionada que expulsa o indesejável de que nos fala Lotman, nem aquela suspensa, não sujeita aos desgastes do tempo que nos fala Zumthor” (p. 40), mas o descarte do passado. O descarte como “processamento, mobilidade e equilíbrio, pois hoje, em nossos dias, nos damos conta de quanto é preciso descartar para não sucumbir” (ibid., p. 41).

Nessa viagem-memória, o autor, nos leva para além de sua memória/lembança, traz as marcas de um tempo, de configurações psíquicas que passa pelo corpo social: “Eu escutava não como a cevada inchava e ganhava peso nas espigas, não como inchava e ganhava peso a maçã do norte mas como o mundo capitalista inchava para cair!” (ibid., p. 43).

## Tradição e esquecimento

Para completar, Paul Zumtho que Jerusa traduziu, conheceu e nos apresentou/presenteou em suas pesquisas, palestras, aulas, eventos. Destaco a publicação de *Tradição e Esquecimento* (1997) texto lido, estudado e discutido com os pesquisadores do Núcleo de Poéticas da Oralidade. Para Zumthor:

nossas culturas só se lembram esquecendo, mantém-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia a dia. A seleção drena assim, duplamente, o que ela criva. [...] Mas este esquecimento implica um desejo latente. É dinâmico: rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isso clarifica o que deixa à lembrança, transformando-a em tipo, extraíndo daquilo que foi sua fragilidade temporal, sua incomoda primeira fugacidade (ibid., p. 16).

Se, para Lotman, o esquecimento pode ser um mecanismo explorado por uma cultura hegemônica, “visando excluir da tradição certos elementos da memória coletiva, indesejáveis para ela”, Zumthor (ibid.) opta por incluir o esquecimento como vital, e complementa “[...] No sentido em que eu o percebo aqui, o esquecimento constitui antes um dos fundamentos de toda ficção, aos níveis do imaginário e do discurso”. Aparente oposição entre esquecimento versus memória: seleção e rejeição, parasitas, “modalidade de conservação” e “lugar de tensões criadoras”. Em “O esquecimento”, pivô narrativo, Jerusa aponta essa aparente oposição.

Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos de conflito. Há também o caso de, no corpo da própria narratividade, formarem-se núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e então o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá, detonando uma série de transformações ou a transformação (FERREIRA, ibid., p. 92).

Em “Asno de Ouro”, o esquecimento resultou em indiscrição e revelação indevida, o herói (ou heroína) é condenado a procurar o que perdeu. No “Romance a Garça Encantada”, o rapaz-herói esquece o pedido feito pela amada, de nada contar sobre seu segredo e por aí vai nos folhetos de cordel, em antigos contos russo... Jerusa nos traz a riqueza da poesia popular, de um texto cultural brasileiro e “a força de toda uma memória que é cultura”. (ibid.)

## **Jerusa, Piracicaba, Rua do Porto, Fotografias e postais**

A memória e suas armadilhas traz à reflexão o dinamismo dos textos culturais, propiciando um olhar “jerusiano” de movência, dinamismo e constante atualização, aspectos que me aproximaram de Jerusa e que vieram a contribuir para a minha pesquisa de mestrado e doutorado. Foi a partir do texto, publicado na revista USP, “Cultura é memória” que conheci a pesquisadora, depois a professora, a orientadora, a amiga e a

conselheira. Encantou-me a sua obra, os temas que lhe interessavam, a sua sensibilidade, sofisticação e humanidade, além de sua memória extraordinária e sua habilidade nordestina em contar histórias (e nos prender em todas elas).

Jerusa transitava por muitos universos, sem menosprezar tema algum. Esse seu posicionamento (em tudo na vida) encontra-se nas escolhas dos cordéis, no livro de São Cipriano, no projeto memória da Barra Funda entre outros. Recordo Gilberto Freire, em seu livro *Alhos e Bugalhos* (1978), indicado por ela e Boris, num capítulo em que estuda os cartões-postais resgatados na Feira da Ladra em Lisboa, reconstruindo a partir dos postais, o momento histórico do ciclo da borracha em Manaus, no início do século XX e que diz o seguinte:

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

Assim encontramos nos cartões-postais, pesquisa do meu doutorado, um material iconográfico sobre a memória cultural de uma dada época. Os postais e a sua relação com a cidade, as suas representações e repertórios, veículo de correspondência, registro de uma época, de planos sociais, de construção de ideologias, formação de imaginários. O cartão-postal nos remete a memória impressa e ao tempo industrial que este suporte agrega. Um tipo especial de memória em nossa cultura (pública e privada, um arquivo vivo e circulante) e as suas extensões comunicativas.

Da memória impressa, de uma “era da imagem multiplicada” à memória cultural do interior paulista (Piracicaba), no mestrado, as fotos guardadas em caixas de sapatos e álbuns de família. Estava aí estabelecido o nosso encontro: nesses “pequenos nada” que Jerusa vibrava e me mostrava a complexidade e a beleza da minha pesquisa.

Retomo a publicação do texto “Os ofícios tradicionais. Cultura é memória”, revista USP, março/maio de 1996, posterior à publicação “Cultura é Memória”, em dezembro/fevereiro de 1994/95, Jerusa nos traz personagens como o Senhor Vicente, jardineiro cego, que transformava árvores em esculturas vivas, e Dona Durvalina Peixoto, a primeira mulher tipógrafa do Brasil.

Fui avisada de que Dona Durvalina nosalaria de seu ofício. Sua aparição teve um impacto inesperado. Mulher negra, baixinha, de óculos, mãos enormes e dorso deformado, curvado em espalhada corcova. Essa mulher tinha uma grandeza especial, sobretudo quando falava do seu ofício e da profissão que exercia, ao longo de toda a sua vida. Ali na tipografia que era a sua, nos mostrava as caixas de tipos que tinha carregado e manuseado desde criança (FERREIRA, 1996, p. 106).

A memória dos ofícios, que em minha pesquisa se fez presente com a figura do pescador, a benzedeira, os festeiros e devotos da Festa do Divino Espírito Santo, além das promessas em Pirapora de Bom Jesus e Aparecida do Norte, o engenho, a cana e as olarias, memórias presentes nas fotografias de família, guardadas nas caixas de sapatos, assim como os tipos de Dona Durvalina. Temos aqui a D. Lourdes, ribeirinha da Rua do Porto: “tinha a benzedeira, dona Nazaré, tinha um senhor que morava ali, falava Zeca Piteiro, porque ele pitava no pito. [...] Se tinha dor de ouvido levava pro seu Zeca. Ele usava uma xicrinha, um pouquinho de óleo, algodão, pitava, pitava e soltava fumaça dentro do ouvido...” (ibid.). No trabalho de campo, entrevistei alguns ribeirinhos, utilizando as fotografias guardadas nas caixas de sapatos e álbuns de família como desencadeador das narrativas. O corpo e a voz, a riqueza do texto oral:

[...] estar diante da voz viva, da presença daquele que diz sua história, seu poema ou canção é acompanhar toda uma energia corporal e mais que isso: conjunção dos sentidos e de uma inteireza que vai dos fragmentos ao todo, das entonações mais fortes às mais fracas, do dito exaustivo ao silêncio, que é tão significativo (FERREIRA, 1997, p. 62).

Os gestos, o silêncio, as lágrimas... diziam tanto quanto os relatos. Por fim, a coleta das fotografias organizadas em álbuns ou desordenadas em caixas de sapatos, intitulei “cenas de família: o espaço privado”, as matérias jornalísticas sobre a comunidade, “O espaço jornal: imagens e imaginários” e por fim, o coletivo, “o espaço lazer: ponto de encontro, conversas e narrativas”, o espaço turístico. Temos aí a memória dos moradores, a memória midiática e a memória do espaço público: a memória da cidade, da cultura caipira.

A pesquisa propiciou olhar para os ribeirinhos e as transformações daquele espaço, antes renegado ao lugar “dos pescadores”, “vagabundos” e de todos os tipos “de gente”, para passar a ser um ponto turístico da região, convivendo, nem sempre de forma harmoniosa, antigos moradores e casas antigas com bares, feira de artesanato e todas as festividades locais. É nesse momento que a minha pesquisa se encontra com Jerusa novamente e que de forma introdutória, percorri no início da minha apresentação: A memória e o esquecimento, a tradição e o esquecimento.

A dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. [...] Poderíamos mesmo dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança. Segundo Levi Strauss é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental, sendo responsável pela criação de outra ordem (ibid., p. 94).

Não há um olhar saudosista ou aquilo que se perdeu, mas a criação de uma outra ordem, como nos mostra Jerusa. O dinamismo da cultura que é memória. Seleccionamos o que interessa, descartamos outras, mas sempre recriando, reorganizando, reelaborando as informações. Esta mobilidade está presente em nossa cultura, em nossa memória e por isso necessita de constante manutenção para continuar viva. A memória assim não pode ser condicionada a um sistema de armazenagem ou a um receptáculo passivo, mas como uma força ativa e dinâmica, sendo que o que ela planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra.

Para Zumthor (1997), “é dinâmico: rejeita, mas em vista de”, aquilo que parece ter se perdido, está ali, numa fotografia exposta nos bares,

na memória dos jornais, nas festividades locais. De fato, retornou com a minha pesquisa, que anos mais tarde se transformou numa exposição no SESC, com as fotografias que se perderam na enchente e que pude devolver aos moradores. Esse dinamismo produz na tradição um movimento duplo, por um lado mantém viva a história local, por outro reivindica a sua atualização constante, pois se estabelecerá a cada nova geração um olhar distinto sobre o registro fotográfico, a história que representa e o sentido que organiza aquele espaço cultural.

Finalizo com Fausto Colombo, “Arquivos Imperfeitos”, numa breve passagem presente no livro *Armadilhas*, (Jerusa sempre evocava essa obra em suas aulas, incluindo como leitura obrigatória na disciplina Cultura é memória) “a paixão arquivística” e o arquivo que é imperfeito, sujeito a falhas, a imprevistos, incidentes, a perder todos os dados: as fotos perdidas na enchente (Jerusa se encantou). É a relação conflituosa, de um lado, geradora, criativa e articuladora, do outro, de que se constituem a memória e o esquecimento. As armadilhas da memória.

## Referências

- FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. **Revista USP**, dezembro/fevereiro 1994/1995.
- \_\_\_\_\_. Os ofícios tradicionais - Cultura é memória. **Revista USP**, (29), p. 102-106, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Os desafios da voz viva**. Campinas: Centro de memória da Unicamp. In Os desafios contemporâneos da História Oral, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- FREIRE, Gilberto. **Alhos e bugalhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LOTMAN, Iuri M. La memória de la cultura. In: **La Semiosfera II: Semiótica de la cultura del texto, de la conducta y del espacio**. Trad. de Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- MANDELSTAM, Óssip. **O rumor do tempo e viagem à Armênia**. São Paulo: Editoria 34, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



# 12

## No Peabiru da oralidade Uma viagem com a Akpalô Jerusa

Daniel D'Andrea

*Ora, o mestre de um ofício é sempre um sabedor,  
é alguém bastante diferenciado  
que encarna um semideus,  
um pactuante com o sobrenatural,  
um detentor de algum tipo de liderança,  
sobretudo por ser aquele que transforma,  
que inaugura um novo estado cultural.  
É da sua memória que se projeta a construção do mundo.*

(Jerusa Pires Ferreira, maio 1996)

Tomei contato com o trabalho de Jerusa em agosto de 1992, ao ser anunciado o reinício das aulas no segundo semestre na PUC-SP. A acolhida e a generosidade para participar de seu curso foi um fator determinante para minha escolha profissional. Participar desse grupo deu-me oportunidade de entrar em contato com a obra e o ser humano Jerusa. Foi exponencial para isso seu vasto conhecimento das “semióticas da cultura”, assim como a abordagem profunda nos segredos da oralidade e a versatilidade em transitar pelos vasos comunicantes com outras disciplinas. Chamava-me muito a atenção que ela dominasse repertórios, disciplinas, amplos referenciais, biografias. Suas aulas eram uma festa! Contavam com a participação de pesquisadores de diferentes estados, trabalhos de inúmeras características, assim como a presença de especialíssimos convidados estrangeiros. Certas vezes as reuniões se estendiam nos bares próximos ao prédio da universidade. Suas aulas eram palestras altamente preparadas com leituras de textos, quando ela discorria com

referências teóricas específicas, porém, o ponto mais alto do encontro era quando ela deixava de ler o texto e com sua voz, ora enfática, ora cúmplice, recorria a exemplos que passavam pelas suas experiências de vida, unindo, assim, seu cabedal teórico com suas vivências pessoais.

Não foi difícil compreender, desde os primeiros encontros, a estatura conceitual e profunda de sua pesquisa e obra, que a levou ao reconhecimento, trânsito e diálogo com os maiores expoentes de sua área, no âmbito nacional e pelo Brasil afora. Quero destacar aqui, particularmente, sua face de docente que, com pacientes e didáticas explicações sobre os mais diversos assuntos, esclarecia os temas mais complexos. Suas digressões não faziam com que se distanciasse do eixo central, mas enriqueciam o tema com aproximações pertinentes e sua bagagem de experiências perfazia um leque de amplos conhecimentos de diferentes disciplinas.

Acredito que seu papel de orientadora foi determinante para formar uma importante escola de pesquisadores, aos quais entusiasmu para investigar as diferentes áreas da Cultura Popular e Oralidade, especialmente. Foi decisivo, para esse feito, sua natureza exigente e amorosa, sendo, ao mesmo tempo, capaz de deslumbrar-se com as descobertas de seus orientandos e encontrar ainda os fios condutores que nos ajudavam a elucidar e aproximar temas aparentemente díspares que, com seu amplo conhecimento, conseguia achar as “chaves interfásicas” que os unia. Foi fundamentalmente uma grande encorajadora!

## A arte de contar histórias

Antes de frequentar seus cursos, meu trabalho principal consistia em realizar oficinas sobre a “Arte de contar histórias”, assim como temáticas ligadas à literatura infantil. No final dos anos 1980, éramos poucos os que transitávamos nessas áreas, em tempos em que ainda não se utilizava o termo “Contação de histórias”, nem era dominante o atual modelo teatral-perfomático-espetáculo. Este, por um lado, diversificou e ampliou as formas de contar histórias, de outro, conduziu o ato de narrar para

outros espaços e públicos o que, paralelamente, distanciou esse ato das técnicas empíricas dos contadores tradicionais, os quais transmitiam secularmente suas narrativas com as particularidades regionais e acréscimos advindos dos diferentes contadores que aportavam suas técnicas, ritmos corporais, entremeados com jogos verbais, refrões cantados, adivinhas e outros recursos da oralidade popular.

De fato, décadas atrás, os contos eram narrados em um âmbito familiar e comunitário, de forma espontânea, não havia cenários, luzes, figurinos, microfones, recursos de sonoplastia ou eletrônicos. Era apenas o contar: voz, memória, corpo, improvisação e a partilha com o grupo, principalmente. O contar não havia sido “terceirizado” a apenas âmbitos “artísticos”. Contava-se basicamente na pausa do trabalho, nos mutirões, para alegrar a labuta penosa, no final de tarde, nos velórios nas noites de São João, nas viagens etc. Também se contava no âmbito familiar, para fazer dormir as crianças, ou dependendo do gênero e a faixa etária dos ouvintes, vinham as façanhas de Pedro Malasartes e diferentes heróis, com os quais o povo se identificava devido à justiça poética das narrativas, com suas aventuras ludibriando reis, fazendeiros e aventos em geral. Nesse contar, também compareciam amplos repertórios relativos aos seres da mata, das águas, da escuridão, monstros e assombrações, e outros integrantes desse mundo misterioso.

No mesmo ano que conheci o trabalho de Jerusa, fui convidado a dar um curso na Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos. O interesse despertado fez com que fosse convidado a realizar novas turmas na Secretaria Municipal de Educação de São José. Estes cursos tinham validade de pontos para evoluir no Magistério e, para completar a carga horária necessária, os participantes deveriam fazer um trabalho prático. Entre as diferentes possibilidades cogitadas nessa atividade solicitada, ficou, por escolha das educadoras, que, como atividade, seria realizada uma coletânea de contos de tradição oral.

Um dado curioso, que chamou minha atenção, é que as professoras pediram para estender o prazo de entrega dessa coletânea por mais quinze dias, para dar tempo de visitar a casa de seus parentes no interior durante

a Semana Santa, pelo fato de que várias participantes afirmavam que, durante estes feriados religiosos, as pessoas mais velhas das comunidades rurais costumavam contar espontaneamente, na Sexta-feira Santa, relatos instigantes. Ao indagar o motivo do costume de narrar muitas histórias nessa data, as alunas, entre olhares e sorrisos cúmplices, afirmaram que nesse dia Cristo não podia nos proteger por estar na cruz e, desse modo, as pessoas ficavam à mercê de muitos perigos como as “assombrações”, “capeta” etc.

Como dado importante, com o tempo soube que grande parte dessas educadoras eram as filhas de sitiantes que ouviam assiduamente essas narrativas na infância, na voz de vizinhos e parentes, num tempo em que o contar fazia parte naturalmente das reuniões sociais e comunitárias. A respeito do tema opina Walter Benjamin, sobre o contador de histórias: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

O número de narrativas recolhidas foi muito além do esperado em quantidade e qualidade, e foi um forte incentivo descobrir esses tesouros da ancestralidade para reafirmar minha escolha profissional. Fui, a partir desse trabalho, além de contador de histórias e coordenador de oficinas, que me tornariam um inveterado recolhedor destas histórias, também um pesquisador desses gêneros orais e das técnicas empíricas e recursos estilísticos dos contadores de histórias tradicionais, assim como um incentivador da valorização profissional destes genuínos “artesãos da palavra”. Certamente tomei consciência da magnitude e importância deste trabalho inspirado entre outros no texto de um dos maiores pesquisadores dos temas de oralidade, Hampatê Ba, que afirma:

Nós nos encontramos atualmente, em tudo que tange à tradição oral, diante da última geração de grandes depositários. É por isso que o esforço da coleta deve se intensificar nos próximos dez ou quinze anos; depois disso os grandes monumentos vivos da cultura africana terão desaparecido, e, com eles, os tesouros insubstituíveis de um ensinamento particular,

ao mesmo tempo material, psicológico e espiritual, fundado no sentimento de unidade da vida, cuja fonte se perde na noite dos tempos" (HAMPÂTE BÃ, 2001, p. 229).

Aprendi com o tempo, a partir dessa premissa, sobre a importância de recolher os repertórios orais da região sudeste, particularmente da cultura caipira, sobre os quais há menos investigações em comparação com as tradições nordestinas e as narrativas amazônicas. Curiosamente, o Estado de São Paulo, que se caracteriza por sua pujança econômica e desenvolvimento, assim como por haver sido palco de diferentes movimentos e vanguardas culturais, distanciou-se, paulatinamente, de suas origens caipiras e tradições em ares de uma modernidade que, de alguma forma, converteu suas raízes culturais em apenas sobrevivências pitorescas próprias aos calendários escolares e festas regionais.

Na contramão da tendência oficial, permanecem as devoções populares, artesãos, as danças dramáticas e, em forma menos visíveis, contadores populares, detentores de ciclos narrativos, provenientes dos diferentes mosaicos de culturas regionais que se conformaram, ao largo de vários séculos, de acumulação e interações das diversas etnias e culturas: caiçaras, afro-caipiras, piraquaras, tropeiros, e outras, conviveram junto a outros grupos das diversas micro regiões da faixa leste do estado, composta pelos vales do Paraíba e Ribeira, com uma extensão de até 200 km, de largura desde o mar até o interior, abarcando as áreas de influência de Sorocaba, Campinas e Piracicaba. Esta região foi a primitiva área de ocupação e povoamento do Estado, mantendo, a poucos quilômetros da capital, múltiplas tradições e manifestações de características folclóricas.

## Contos nativos

Em 1999, recolhi um conto sobre "A origem do Samba". O conto não tinha nome e assim foi intitulado porque a narrativa fala da origem do ritmo. O que chamou muito a minha atenção foram os múltiplos significados contidos nessa história. Embora em vestes religiosas, fala das

relações sociais nas épocas de pós-escravidão, nas fazendas de café, onde ainda se conservavam relações de trabalho pré-capitalistas, com algumas permanências de relações de trabalho do tempo da escravidão. A narrativa tem características originais típicas da miscigenação cultural acontecida pela interpenetração de diferentes códigos culturais e etnias.

O conto é de difícil classificação, mesmo que haja elementos reconhecíveis para sua análise. Curiosamente foge das temáticas usuais do gênero por seu desenvolvimento e desenlace. Em princípio, temos um povo sofredor que trabalha em condições de escravidão ou similares e a presença do feitor mais o uso do chicote nos remetem ao período colonial e imperial. Na narrativa transparece um clima de época ao estilo dos antigos “senhores de engenho” Fica claro que o corpo dos trabalhadores, acostumados ao trabalho exaustivo, não tinham descanso para se converter em um corpo devocional na Sexta Feira Santa. Essa temática é recorrente nas diferentes regiões brasileiras, particularmente nas áreas rurais, com maior influência do catolicismo rústico. Existem muitos hábitos que extrapolam os preceitos da Igreja Católica e ficam nos domínios da cultura popular, mesmo que seja difícil separar nitidamente o que corresponde a uma e outra. Em princípio, a Sexta-Feira Santa é o dia de máxima comemoração cristã, por ser o dia em que Jesus Cristo morreu na cruz.

Temos conhecimento ainda da existência de uma narrativa muito conhecida no âmbito regional de Campinas, ESP, chamada “O Boi Falou”, na qual se dá um caso similar, em que o fazendeiro obriga os seus subordinados a trabalharem no feriado religioso, da Sexta-Feira Santa, no entanto, com um desfecho intrigante. A lenda do Boi Falô de Barão Geraldo nasceu em 1888, na Fazenda Santa Genebra, na época propriedade do Barão Geraldo de Rezende. De acordo com a história, um dos escravos, chamado Toninho, foi obrigado pelo capataz a ir ao pasto e atrelar um boi para arar a terra em uma Sexta-Feira Santa. O capataz ainda teria tentado castigar o escravo pela insubordinação, mas ele correu para a Casa Grande a procura do Barão Geraldo de Rezende que, ao ouvir o relato, teria lhe dado razão e ordenado que

ninguém trabalhasse naquele dia. Toninho passou a trabalhar dentro da casa por muitos anos até sua morte. Em consideração à serventia, foi enterrado junto ao túmulo do Barão, no Cemitério da Saudade. O túmulo é um dos mais visitados no dia de Finados, principalmente pelas pessoas que querem alcançar uma graça.

A escritora e folclorista paulista Ruth Guimarães publicou, em 1950, *Os filhos do medo*, uma pioneira pesquisa sobre a crença no demônio no seio da cultura caipira ancorada no Vale do Paraíba onde elenca inúmeras formas de chamar a Satanás pelo povo onde realizou a investigação: “Aquele, Bruxo do inferno, Cafutinho, Capatá, Diacho, Excomungado, Ferrabrás, Futrico, Maioral, Tinhoso, Patrão”, alguns entre os mais de cem nomes citados que incluem diferentes matrizes que convergem e, ao mesmo tempo assinalam assimetrias (GUIMARÃES, 1950, p. 77-78). A crença no Anticristo tem diferentes arestas e camadas no imaginário dos setores populares do campo, inclusive, em vários casos, aparece em forma contraditória, além de ser o terrível e famoso “anjo caído” como na religião é reconhecido e que aparece pontualmente a levar a alma de quem a vende em troca de fortuna. Ele pode aparecer em outras ocasiões como parceiro, ou seja, amigo de amigos, que pode retribuir com mútuos favores a quem o ajuda em qualquer circunstância, ou mesmo como diabo logrado que consegue ser ludibriado principalmente pelas mulheres.

“Pedro Malasartes” é um outro conto que também consegue a proeza de enganar o diabo. O que comparece nessa história, na tentativa de vender a alma, assemelha-se aos famosos pactos fáusticos, estudados por Jerusa em seu livro: *Fausto no Horizonte* (1995). O personagem, que aparece na narrativa, tem elementos mais próprios do *trickster*, figura nascida na antropologia norte-americana que foi estudado por Queiroz (1991) ao caracterizar o Saci Pererê, e não apenas este, como um verdadeiro *trickster* brasileiro, citando diversos autores estrangeiros que utilizaram este conceito próximo ao *modus-operandi* do diabo. Segundo Queiroz, citando Radin, o *trickster* possui elementos lúdicos e transgressores, “reúne as vagas lembranças de um passado arcaico e primordial, em que não havia ainda nítida diferenciação entre o divino e o não divino.

O *trickster* simboliza essa época. Sua forma, sua sexualidade e sua perambulação não pertencem nem aos deuses, nem aos homens” (RADIN, 1984 apud QUEIROZ, 1991, p. 99). Entretanto há autores que compartilham de opinião contrária, “pois servem-se do argumento segundo o qual o *trickster* é uma aparição tardia, combinando traços de herói-civilizador e de bufão justamente para aliviar, com um toque burlesco, tensões emocionais suscitadas pela gravidade dos mitos sagrados” (LOWIE, 1909, p. 431-433, apud QUEIROZ, *ibid.*).

A “ordem escravagista” é comumente abalada pela utilização – como arma imprevisível – da palavra lúdica e forte ao mesmo tempo, sem necessidade do uso de luta física ou rebelião armada (lembramos que naquela época não existia legislação trabalhista nem ministério do trabalho). Não obstante, ao fim e ao cabo, o personagem revela-se como sendo o próprio capeta. Isso se explica talvez porque, no imaginário popular, seja o demônio o único personagem que poderia “anarquizar” e conseguir a desobediência dos trabalhadores como punição à atividade sacrílega do patrão.

Muitas vezes o povo e as crianças, em particular, fazem interpretações muito diversas dos objetivos e direcionamentos que os educadores e pesquisadores, com outros olhares, pretendem transmitir a respeito das narrativas populares que, pelo geral, podem ter diversificadas leituras dos ouvintes que, poucas vezes, têm a oportunidade de transmitir suas opiniões e comentários após a narrativa. O conto popular tem sua própria dialética, conforme assinala Lima, em seu livro *Conto Popular e comunidade narrativa*:

A personalidade do narrador se afirma e se alarga na hora de contar. Mas não se pode separar o conto do narrador, do seu universo e do seu público. Mesmo a eleição do repertório e o jeito como é transmitido se define junto ao público. Os recursos mímicos, as inflexões, o traço de humor, a ênfase normativa, as sugestões de mistério ou a suspensão narrativa são efeitos da técnica, e da versatilidade do contador. No entanto, sua oportunidade, pontuação e eficácia orientam-se através e em função

de uma escuta participante. Não falará o conto se não houver um meio que o solicite. E se é para este meio que se dirige, só falará bem enquanto integrar sua experiência cotidiana, religando-a às fronteiras da grande memória: a memória da tradição (LIMA, 1985, p. 55).

## O samba, o banto e a palavra

O conto mais acima citado, recolhido e denominado de “A origem do samba”, revela que as origens do samba rural paulista são bantos. Deu-se no processo migratório interno conhecido como pequena diáspora dentro do território brasileiro. O jongo, o batuque de umbigada (Tambaú) e o samba rural paulista (samba de bumbo) formam a célula rítmica do samba de São Paulo”. Esses negros de origem banto em sua maioria marcaram com sua presença a cultura e hábitos de toda a região, inclusive interagindo com a cultura caipira pré-existente. Foi nesse caldeirão cultural que se instalaram outras manifestações afro brasileiras como a Pernada de Sorocaba, espécie de capoeira regional que utiliza o ritmo de samba para brincar em vez do berimbau.

Segundo o sociólogo e pesquisador do Samba de Bumbo, Marcelo Manzatti, o samba paulista será denominado, sobretudo pelos observadores externos, de diversas formas, como Samba Antigo, Samba Sertanejo, Samba de Terreiro e Samba Grosso. Samba de Pirapora e Samba Campineiro, encabeçam, pela própria importância das duas cidades no desenvolvimento do gênero, um sem número de denominações que identificam o Samba com o local onde foi e é praticado, como Samba de Itu, Samba de Guaxupé, Samba de Jacareí, Samba de São Simão, Samba de Araraquara, e assim por diante. Denominações curiosas como Pandeiro, também podem ser encontradas como forma de designação. O tradicionalíssimo termo Batuque também foi bastante usual até há pouco tempo como sinônimo do Samba estudado aqui entre os sambadores tradicionais, sendo registrado em alguns estudos (MANZATTI, 2005, p. 64).

Podemos cogitar que era forte a cultura banto em alguns territórios um século atrás. Queiroz (2006) organizou um livro, *A tradição oral*, em que expõe diferentes estudiosos da oralidade africana de diferentes países. Seleccionamos o trecho no qual se enunciam os postulados da importância totalizadora da palavra na cosmovisão banto, incluso da força como instrumento de luta e convicção, que pode ser uma hipótese de explicação metafórica na narrativa estudada. Segundo que estamos estudando. Segue a reflexão do estudioso Saenger (2006, p. 55-56),

A palavra é, entre os bantos, o que faz com que o homem seja o coramento da natureza. Ela dá a ele não somente o poder sobre qualquer coisa, mas ainda o domínio dos fenômenos cósmicos. A Palavra é, pois, uma sublimação da palavra. Saber encontrar o vocábulo secreto, o vocábulo justo, o verbo que assim se torna criador, encontrar a justa medida do sopro, emití-lo com as ondas e as vibrações necessárias para apaziguar os espíritos dos vivos e dos mortos. A Palavra faz de cada vocábulo um verbo criador da unidade, da paz e da fraternidade no clã.

Um verbo que dá ao homem um poder infinito, um verbo que é sagrado e cuja sabedoria banto recomenda não usar em demasia, durante a Palavra, quando não se tem nada a propor para o bem do grupo em geral, de uma família ou de um indivíduo em particular. Aqui, falar não é considerado como o simples fato de emitir sons para se comunicar na vida cotidiana, para trocar mercadorias, notificar ordens ou expressar amor ou amizade. Durante a palavra, esta deixa o domínio do vulgar para tornar-se um verdadeiro condensador de energia. É um som mágico. Pois, quando alguém pronuncia certas palavras, em público ou reservadamente, em certas condições, é levado a agir com a potência do Criador. “A palavra é tudo. Ela corta, ela fere, ela modela, ela modula. Ela perturba, ela enlouquece, ela cura ou simplesmente mata. Ela eleva ou abaixa segundo sua carga, ela excita ou acalma as almas”. (ibid., p. 56).

## Considerações Finais

Neste trabalho, além de uma introdução com jeito de “Relato de experiência”, visei transmitir o clima de regozijo, dialogo e trocas significativas que vivenciamos nos anos de aprendizagens com Jerusa, para dar a conhecer um pouco dessas experiências para quem não teve a sorte de conhecê-la em vida. Trata-se, portanto, do desafio de tentar interpretar tais experiências à luz dos predicados dos conteúdos e metodologia que pude assimilar em minhas pesquisas sobre tradição oral.

De certa forma, saio vitorioso deste embate ao verificar que a palavra e a dança podem vencer os chicotes e o feitô pelo menos por uns dias, pois se trata de uma vitória improvável! Todavia, aqueles negros bantos escravizados souberam com sua resistência e criatividade insurgir-se contra a ordem patriarcal opressora tendo, como ferramentas de luta, a voz, o corpo, a percussão a dança e fundamentalmente suas crenças e espírito libertário. No cerne da história ainda se encontra o tema dos corpos. Na ordem patriarcal o corpo é apenas uma mercadoria a serviço da acumulação e do lucro, não há espaço para a devoção muito menos para o lazer.

Ao contrário, o pandeiro, junto com a palavra contundente e alegre, como por sortilégio e encantamento, faz com que aquele que arenga o povo da fazenda não seja mais o fazendeiro e sim o samba que liberta os corpos para louvar ao ritmo do batuque, para inverter a ordem do mundo e concretizar a Festa que é mãe de todas as utopias do povo sul-americano em sua marcha atávica, caminhando na direção de Aruanda e da Terra sem Males

*O samba arrenegado  
Foi o diabo que invento  
O diabo foi-se embora  
O samba aqui ficou*

(Quadrinha solta atribuída a Cornélio Pires)

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- COELHO, Vânia Cardoso. **Ritos encantatórios** – os signos que serpenteiam as chamadas bruxas. São Paulo: Annablume, 1998.
- COLOMBRES, Adolfo. **Celebración del lenguaje** – hacia una teoría intercultural de la literatura. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol, 1997.
- COSTA, Edil Silva. **Ensaio de malandragem e preguiça**. Curitiba, Paraná: Appris, 2015.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória – conto e poesia popular**. Salvador, Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O livro de São Cipriano**: Uma legenda de massas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Fausto no horizonte**, São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. Os ofícios tradicionais – cultura é memória. **Revista USP**, n. 29 – Março / Abril / Maio 1996, p. 102-106.
- GUIMARÃES, Ruth. **Os filhos do medo**. São Paulo: Editora Globo, 1950.
- \_\_\_\_\_. **Lendas e fábulas do Brasil**. Taubaté, São Paulo: LetraSelvagem, 2019.
- HAMPÂTE BÃ, A. História e oralidade. **Projeto História**, v. 22, junho, p. 2001.
- KAÇULA, Tadeu. Entrevista concedida a Daniel D'Andrea, em 9 de janeiro de 2020
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Prefácio de Antonio Candido. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro** – Estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.
- MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária

- OSINHOLI, Natália Gaubeur. **As representações do diabo na literatura de tradição oral do Brasil** – variação e repetição nas funções da personagem. Mestrado em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.
- QUEIROZ, Renato da Silva. **O herói-trapaceiro** – Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social. Revista Social**, USP S. Paulo, 3(1-2), p. 93-107, 1991.
- QUEIROZ, Sônia (org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte, Minas Gerais: FALE / UFMG, 2006.
- SAENGER, Alexandre Von. A palavra na sabedoria banto. In: **A tradição oral**, QUEIROZ, Sonia (org.), Belo Horizonte, Minas Gerais: FALE / UFMG, 2006.



# 13

## Com que voz?

### Um encontro (imaginário) entre Jerusa e Amália

---

Heloísa de A. Duarte Valente  
Wladimir Mattos

Um encontro imaginário entre Jerusa Pires Ferreira (1938-2009) e Amália Rodrigues (1920-1999). Levantando dados sobre estas duas mulheres ao mesmo tempo semelhantes e tão diferentes, surgiu-nos a ideia de experimentar um cruzamento entre universos de escuta e repertórios não apenas musicais, mas culturais. A princípio, pareceu-nos pouco apropriado, tendo em conta o protocolo acadêmico, que sempre nos esforçamos em seguir. Mas escrever sobre Jerusa Pires Ferreira, a querida mestra, que tanto valorizou os entrecruzamentos de linguagens, processos de “sabotagem”; as sutis linhas demarcatórias que muitas vezes escapam às delimitações, marcas divisórias...Nossa mestra valorizava o transbordamento de elementos de uma linguagem sobre outra, os intercruzamentos de estilos, estéticas, viriam a compor o signo novo.

Nesse processo, as marcas da oralidade, em seus diversos registros, teriam um papel ativo, de extrema relevância. Oralidade que também se materializa nos retratos de vocalidades das interlocutoras, até a configuração de uma sonoridade não menos imaginária do que a realidade deste encontro. O nosso campo de escuta foi então tramado com os fios e a gestualidade das vozes de Jerusa e Amália.

Aonde mais essa possibilidade de imbricação se daria de maneira mais exemplar, senão no fado? A canção de Lisboa – que, aliás, nasceu no Brasil (VALENTE, 2008) – adota elementos da oralidade, com a frequente substituição dos poemas por outros; estabelece em um dado lugar e

momento da história um modelo de canto ao mesmo tempo original e repleto de outras identidades ou influências; imortaliza na música as características prosódicas de uma língua portuguesa que tanto havia se modificado na Europa, desde os descobrimentos; estipula classificações enquanto gênero musical, mas sempre burla as fórmulas prontas para subvertê-las, volta e meia. Amália Rodrigues parece ter sido pioneira no fado, no sentido de trazer para esta música a literatura classificada como erudita. Jerusa foi pioneira no sentido de nos fazer compreender os trânsitos entre literaturas eruditas e populares, no âmbito das tantas formas de expressão.

Este diálogo imaginário com Amália é extraído de informações obtidas em referências bibliográficas, mas também em depoimentos para a televisão. Os comentários aqui inseridos serão extraídos dessas fontes. Sobre Jerusa, além dos seus escritos teóricos, tomamos o depoimento concedido em 2006 e apresentado no FliPUC, em recriação performática. Nesta versão escrita, optamos por compartilhar este encontro que, quem sabe, pudera haver existido.

### **Quando Lisboa anoitece, numa tarde de outono no Quartier Latin**

Era uma tarde de início de outono, em 1994. Jerusa Pires Ferreira, em suas constantes andanças pela Cidade-Luz, havia visitado Paul Zumthor em seu apartamento da rua Cardinal Lemoine havia poucos minutos. Seguiu para o Hotel Minerve, na Rua das Escolas, para recolher sua bagagem e seguir para uma reunião com o grupo de Limoges. Faltavam umas poucas horas para o embarque no trem da estação Austerlitz e, dessa forma, ponderou que havia tempo para uma visita à *Librairie Portugaise et Brésilienne*<sup>1</sup>, na rua Tournefort. No interior da loja, vê no canto de uma

---

1 De fato, a Livraria existe. Hoje leva o nome do seu proprietário (Michel Chandaigne e se mudou para a Rue des Fossés Saint-Jacques. O endereço antigo abriga o escritório, apenas.

estante, um livro de fotos intitulado *Alfama*. Eis que encontra *O Trágico e o Contraste o Fado no Bairro de Alfama*, de António Firmino da Costa<sup>2</sup>. E, de memória, começa a cantarolar:

Quando Lisboa anoitece  
como um veleiro sem velas  
Alfama toda parece  
Uma casa sem janelas  
Aonde o povo arrefece

E numa água-furtada  
No espaço roubado à mágoa  
Que Alfama fica fechada  
Em quatro paredes de água  
Quatro paredes de pranto

Quatro muros de ansiedade  
Que à noite fazem o canto  
Que se acende na cidade  
Fechada em seu desencanto  
Alfama cheira saudade

Alfama não cheira a fado  
Cheira a povo, a solidão  
A silêncio magoado  
Sabe a tristeza com pão  
Alfama não cheira a fado  
Mas não tem outra canção<sup>3</sup>

Era *Alfama*, fado de Alain Oulman sobre poema de Ary dos Santos. Quando dizia os últimos versos, percebeu que alguém a acompanhava. Girou o torso e constatou que quem fazia o dueto não era ninguém mais que Amália. Sim, a fadista Amália Rodrigues. Esta andava um tanto ausente dos palcos, passava por momentos difíceis. Para esquecer um tanto os seus fados, fez uma parada pela cidade que tão efusivamente a

---

2 Publicado pela Dom Quixote (Lisboa) em 1984.

3 Existiria a real possibilidade de Jerusa entoar a peça na íntegra, já que sabia letras de canções muito extensas de cor...

acolheu. Entrava na *Librairie* para a busca de uma tradução de Camões. Estaria entre os seus planos gravar os “fadões camonianos” em francês? Então Jerusa a cumprimenta:

- Como vai, Amália? Que bom encontrá-la por aqui!
- Boa tarde! E a quem tenho o gosto de conhecer? Desculpe, não percebo se a já conhecia de outra parte...
- Sou Jerusa. Jerusa Pires Ferreira, do Brasil. Sou do sertão da Bahia, mas vivo em São Paulo há muitos anos...

As apresentações seguem mais ou menos rapidamente e parecia que a despedida ia se dar, quando Jerusa faz um comentário sobre a importância da tradição na manutenção da memória, ao mesmo tempo em que também é preciso levar novos ares ao fado para que ele se mantenha vivo.

Amália logo se lembrou de Marceneiro, o fadista castiço e também do seu parceiro Alain Oulman. A erudição do comentário se revelava e desfazia no ritmo silábico na voz da Jerusa. Era como letra e música ressoando no pensamento da fadista, que sabidamente se dedicava à prática daquelas ideias. Talvez ela tenha percebido logo que a ligação de Jerusa com o fado ia além daquele cantarolar que as aproximara no começo. Mas certamente ainda não saberia, àquela altura, que Jerusa já havia cantado algum fado, até profissionalmente... e mais ainda, que havia cultivado desde a infância esta noção tão pertinente ao fado, mas que é característica universal da oralidade, de que cantar espanta os males, e de que é natural e necessário cantar, mesmo que sem esta ou qualquer outra finalidade.

Então, Amália arriscou um comentário:

- Sabe, Professora Jerusa...
- Jerusa, por favor!
- Está bem! Pois, Jerusa, não sou mulher de muitas letras. Sou uma mulher do povo... Mas o que me dizes sabe-me interessante! Olha, tenho de tomar um comboio na gare de Austerlitz, mas tenho cá algum tempo e queria saber se gostarias de tomar uma chávena comigo.
- Com prazer! – responde Jerusa.
- Faço muito gosto! – reitera Amália.

Seguiram até o final da rua e, virando à direita, saíram da praça Contrescarpe. Tomaram assento no Café Delmas. *Café-crèmes* acompanhados de *croissants* foram se arrefecendo enquanto a conversa se desenrolava.

– Amália, como nos conhecemos há pouco (ao menos você a mim) preciso lhe dizer que, ao ouvir você cantando junto comigo, pensei por um segundo se deveria parar de cantar para ouvi-la, mas cantar é mesmo muito importante para mim e, embora meu nível de exigência tenha me afastado dos projetos de gravar algum disco, raramente perdi tão boas oportunidades de cantar publicamente. A música é uma linguagem familiar para mim. Desde a minha tenra infância fui agraciada com ricas oportunidades de ouvir, cantar, tocar instrumentos, compor... e uma coisa importante a lhe dizer porque penso ser algo que temos em comum, é que fui desafiada, por razões diversas, a buscar e afirmar um modo autêntico de me expressar musicalmente. Isto tem me incentivado a manter a música e o canto sempre presentes em minha vida, em momentos de alegria e sofrimento, nas minhas relações com outras pessoas, nas reflexões sobre meus objetos de pesquisa.

– Sabes, ó, Jerusa, que isto é mesmo impressionante! Eu cheguei a ser acusada de ter renegado ao fado autêntico; deixei de “respirar a autêntica atmosfera fadista” do início da minha carreira? Isto porque comecei a fazer sucesso nas grandes salas internacionais. Não percebo o que se quer dizer com isso... O que é o fado *autêntico*? É uma coisa que está muito em voga hoje. Para mim, as pessoas é que têm de ser autênticas! E eu posso não ter qualidade alguma. Mas ser sincera e autêntica, essa eu tenho! O fado está mesmo na minha alma, mas também vem de uma herança musical que recebi de minha família. Meu pai tocava muito bem e minha mãe cantava músicas do folclore. Fico imensamente satisfeita ao saber que minha irmã Celeste, também fadista profissional, declarou ao jornal

Público em 2014<sup>4</sup> que nunca me meti na sua carreira artística, senão ela teria desistido pois canta à sua própria maneira. Ela realmente nunca me imitou e, como começou seis anos mais tarde do que eu, tentou fugir à minha maneira cantar; disse naquela altura: “Há tantos alfaiates. Eu não tinha de ser como ela.”

– Não quero dar uma de “fiscal do fado”, como naquela canção dos Deolinda<sup>5</sup> que diz assim:

Entrou um fiscal do fado  
Pela minha alma adentro  
Quis passar um atestado  
A validar o meu talento  
Analisou cada trinado  
Com alguma autoridade  
Qu’isto de cantar o fado  
Tem selo de qualidade [...]

– Concordo com você, Amália! Mas, falando em autenticidade e mais especificamente no fado autêntico, penso logo no castiço e, falando de castiço lembro do Alfredo Marceneiro. Pois cheguei em Lisboa e cantei uma desgarrada respondendo ao Marceneiro. Gosto mais de cantar o fado castiço, do que o fado canção (aliás, li qualquer coisa sobre a sua irmã Celeste também ter esta mesma preferência). No fado castiço improvisa-se<sup>6</sup>. Há um processo de criação,

---

4 Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/08/01/culturaipsilon/noticia/morreu-fadista-celeste-rodrigues-aos-95-anos-1839759>.

Nota: Como esta notícia foi publicada em 2018, posteriormente a este encontro imaginário, permitimos a licença poética de remeter a declaração de Celeste a um tempo passado.

5 Canção da autoria de Pedro da Silva Martins, gravada pelo grupo Deolinda no álbum Mundo Pequeno, lançado em 2013 pela Universal Music – Portugal

6 Fazendo ressalvas, as interpolações entre arte popular e arte culta, que foram estudadas por Jerusa Pires Ferreira também podem ser aplicadas ao fado e, em particular, ao fado castiço. Vale citar este trecho da autora: “Ao aproximar-se de ‘literatura de cordel’, não se pode deixar de pensar na referência ‘literatura popular’ está se consciente... Da precariedade de distinções já tão colocadas entre literatura popular e culta, como é o caso de outras formas de expressão artística, vendo-se sempre aberta a possibilidade de um a se transformar em outra, sucessivamente. tem-se, além disso, a percepção de estar diante

mesmo que não se complete com o público, é um processo de criação vivo. Acredito que haja um processo de princípios anímicos de estar no mundo...

– Concordo, Jerusa, que o fado clássico é o fado melhor que nós temos! No fundo, as pessoas no geral gostam de um fado que tenha uma *historiazinha* de ciúmes e não sei o quê... Aquilo que é profundo, que exige uma maior capacidade de sensibilidade é realmente aquilo que menos toca à massa. Sobretudo quando o texto é metafísico...

– Cantar o triste pode purgar; cantando a tristeza a matamos. Nas novelas de cavalaria que estudei, diz-se que música é remédio para que a tristeza mate mais ao longe. Então, mesmo a *historiazinha* de ciúmes é interessante – até porque, pensada intertextualmente, pode ser interpretada de maneira diferenciada. Tive uma aluna, a Heloísa, que vem estudando muito os processos daquilo que o Paul Zumthor denominou *movência*, a capacidade de as músicas irem se transformando e adquirindo novas configurações. Então, uma canção aparentemente sem maior valor musicológico se torna sublime num melodrama do Pedro Almodóvar. *Piensa em mí*, de Augustín Lara, em *Tacones lejanos* ganha dramaticidade pelo contexto em que é utilizada.

– É verdade! Quando participei de *História de uma Cantadeira*<sup>7</sup>, uma historieta tristonha – quem muitos acreditaram ser *a minha vida* percebi que mesmo com aquelas partes exageradas, muito tristes – como a da miúda que fica doente e acaba por morrer – não tiram o gosto dos momentos em que se canta o fado.

---

de um texto– letra, que oferece como resultado de um complexo percurso sociocultural, equilibrando-se entre os andamentos de vai e vem do outro culto ao popular e vice-versa em alternâncias” (FERREIRA, 2016, p.40). Em grande medida, o mesmo pode ser dito em relação ao fado, sobretudo aquele mais antigo, que nasceu na oralidade.

7 Longa-metragem portuguesa de ficção, realizada por Perdigão Queiroga, em 1947.

– Essas representações ecoam no nosso corpo, transferem-se para as nossas células, constroem outras representações de mundo. Isso é mais importante que a vida biológica. E flui para outras vidas... E falando em deslocamentos temporais e intertextualidade<sup>8</sup>, que é um tema que estudo muito, diga-me: como surgiu a ideia de cantar Camões? Justo um poeta quinhentista...

– Cantar Camões surgiu mais ou menos da mesma maneira como surgiu em 1922 ou 1923 a ideia de cantar Guerra Junqueiro. Não tentei cantar Camões agora porque “sou a Amália Rodrigues” e por “ser Amália Rodrigues” agora posso cantar o Camões. Cantei esses poemas porque gostei dos versos e não sabia que era proibido – porque se soubesse que era proibido não teria cantado. Os versos que os poetas escrevem são para serem cantados e conhecidos. Os poetas pertencem ao povo e eu sou do povo!

– Mas acontece que além de escolher os sonetos de Camões, você ainda foi buscar um compositor meio estrangeiro... Isso me parece interessante pois, por exemplo, o modo de pronunciar a língua portuguesa dos tempos de Camões aos tempos do fado clássico se modificou tanto que, talvez, esta aproximação do fado ao texto de Camões tenha contribuído tanto mais para a restauração de uma prosódia camoniana do que algum um desvio modernista do fado! Imagine só isto cantado por mim, com as sílabas bem pontuadas deste sotaque do português brasileiro que mistura alguma espécie

---

8 “Entenda-se aqui intertextualidade ao conjunto de textos ou referências culturais organizadas que interferem no sentido ou na elaboração de uma obra. Zumthor recomenda para que se tenha sempre presente uma relação tradicional de continuidade e de contexto entre o texto e seus precedentes. É preciso ver, no entanto, que a intertextualidade não designa acrescentamento mas o trabalho de transformação e assimilação de muitos espécimes, realizado, em geral, por sobre aquele que é o centralizador e que mantém a liderança de sentido. No caso específico do folheto carolíngio, como se terá diante, além de agentes difusos, mostra-se a influência normalizadora e diretamente condutora de uma verdadeira matriz (item 1.3), que passa a funcionar como um contratexto. É ele o regulador e diretor não só das principais condutas de significação, mas também da própria expressão, e seus detalhes. Paradas ficou estabelecido que a observação se concentraria (FERREIRA, 2016, p. 30).

de baiano ao paulistano? Mas vamos deixar estas coisas para o Wlad cuidar. Refiro-me ao Wladimir Mattos, que estudou profundamente as relações entre prosódia e modelos de canto... Mas, voltando a falar do Alain Oulman, além de trazer Camões e outros poetas vivos importantes, ele trouxe muitas contribuições que renovaram o fado.

– Sim, de facto, mas sabes que houve muitos protestos. Para muitos, não caberia a um estrangeiro confiar uma “linguagem tão portuguesa” como a de Camões<sup>9</sup>... Mas ele é tão lisboeta como eu! Acham que ele cometeu o crime de desnacionalizar o nosso poeta mais nacional. Vejo o Alain como alguém de extrema sensibilidade para todas as formas de arte e gosto das músicas que faz. Sabes que num programa de televisão chegaram a me perguntar se *Erros meus*<sup>10</sup> exprime a alma Nacional? Pois não sei. Não sei! Nunca tive a pretensão de expressar a alma nacional. Eu exprimo a minha. Alma nacional é uma carga muito pesada para mim. Olha, não sei se canto bem o fado; se sou castiça, se não sou castiça, se sou artista; se não sou. Não posso dizer de mim... Agora, o que eu sei e quero dizer-vos [...] é que há uma sinceridade, que eu sempre estive a cantar e sempre na minha maneira de ser.

– Minha cara, aí penso que temos mais uma coisa em comum. Ultrapasso as fronteiras, como você o faz, mas antes me classifico como alguém das bordas: bordas do sistema, bordas do que vier, porque não sou estrita nisto ou naquilo. E do mesmo jeito que eu passo pelas bordas em música, eu passo por literatura, por filosofia... Não dá para me configurar numa forma estática. Sou também uma nômade cultural, sou ligada antropologicamente a uma conversão ao outro com quem estou. Eu me converto sempre para estar com o outro. Acho que isso, de um lado, é uma maldição, do tipo Caim,

---

9 A pergunta toca à figura de Alain Oulman, compositor franco-português, considerado como um dos parceiros mais importantes da fadista, pelos estudiosos.

10 Música de Alain Oulman, sobre poema de Camões.

de outra parte, é uma alegria. Poder conectar sempre. Essa ideia de conexão permanente, desconstrução e reconstrução, de caminho de ir e vir. Agora... Meu canto não é de tristeza nunca! (Bem, aí somos diferentes. Um pouquinho, não é?) Tem gente que diz que “*quem canta seus males espanta*”. Não se trata de espantar males! Eu canto sempre! Cantar proporciona uma espécie de inteireza vital. Eu sempre tive gosto por música. Conheço muitas músicas de memória – e *Alfama* é uma delas. Mas existe uma outra forma de memória que vem de sociedades pré-modernas, se podemos falar assim e que se transmite pela música. Meu pai era um homem do sertão, com a memória mais espantosa que eu já vi, porque dominava dezenas, centenas de narrativas orais, de contos, de causos. Ele os contava melhor que ninguém, cômica ou dramaticamente; tinha também uma memória musical bárbara!

– Eu canto em um dado momento quando passo em determinado lugar (assim como estava fazendo ao entrar ali na *Librairie Portugaise et Brésilienne*). As canções estão gravadas numa memória de lugar. É a memória lidando com duas coisas: com fluxos, que se ativam no presente e com o lugar que ficou no passado. A música é uma espécie de âncora: Quando passo num lugar chamado Aliança, que é onde o sertão acaba e começa o Recôncavo (é tudo a zona do massapé, do barro, do açúcar; cultura africana forte e não sertaneja) de repente, aquilo me lembra uma música que, acho, do David Nasser e que não tem nada com aquilo mas que é... *O meu vale é sempre verde*. Tem quarenta, cinquenta anos que canto aquilo toda vez que passo por aquele lugar! “Sempre quieto como um lago/ que o vento não estremeceu/ [...] Senhor minha terra tão serena/ que parece um verde leque/ onde o silêncio adormeceu” ...

– Já os fados castiços quase sempre remetem a lugares e também pessoas: a Júlia florista, a Rosinha dos limões, o homem das castanhas... E você sabe que tem gente aqui, no Brasil, que pensa que a Severa foi uma mulher santa?

– Pois a Maria Severa (aliás, a personagem que deu nome à tradicional casa de fados Retiro da Severa, onde fiz minha estreia profissional em 1939, antes ainda do Solar da Alegria, do Café Luso e do Café Mondego) morava na Rua do Capelão, na Mouraria, a “rua suja”. Como é a imaginação das pessoas... Pois acabou que sua história foi resumida num fado, de José Galhardo e Raul Ferrão:

Num beco da Mouraria  
Onde a alegria do sol não vem  
Morreu Maria Severa  
Sabem quem era? ... talvez ninguém

[...]  
Bem longe onde o luar e o azul tem mais luz  
Eu vejo-a rezar aos pés duma cruz  
Guitarras trinai, viradas p’ro céu  
Fadistas chorai porque ela morreu

- A Argentina Santos, que partiu em 2019, cantava imenso!
- Quem é para você a maior fadista portuguesa, Amália?
- Um caso extraordinário é Hermínia Silva. Quando eu comecei a cantar a Hermínia já era uma vedeta extraordinária... A Hermínia é o fado castiço. E o fado castiço é para se ouvir atentamente e em silêncio.
- Considero a escuta um ato – como uma arte. Todo esse entretenimento é comprometido com um pensar, com o construir, com o ser, com o estar no mundo, tudo isso... Cada vez que vou ouvir coisas, cada coisa tem sentido de construção do meu texto de cultura. Então a escuta, para mim, tem demarcações simbólicas; tem afinidades: toda vez que ponho algo para ouvir ou inauguro uma nova escuta. Além do mais, música não é só ouvir e cantar: é o ambiente, a paisagem... onde você está, o rito. Não existe o cantar sozinho, ou em público. Tem de haver um envolvimento, um engajamento do intérprete com a obra porque, ao executar a obra, o cantor,

por meio de sua voz e da sua maneira de dizer as palavras, dá vida à obra. (Esse tema foi muito explorado pelo Zumthor, que “batizou” esse ato de *performance*.)

– E, com tudo isso, ainda tem quem venha a dizer que a Hermínia não teve a mesma repercussão internacional que eu. Se seria pelo fado, ou por ela própria... Ao dizerem isso, vem aquele cadinho de insinuação de que teria eu tomado o lugar que deveria ser dela... Não sei de onde vem o meu sucesso. Não sei... Não posso explicar o meu caso... Não fiz nada para que fosse lá para fora. Vêm me chamar e eu vou. Eu sou uma espécie de maria-vai-com-as-outras... Eu estou farta de dizer que sou uma batata: mesmo que eu vá lá para fora e volte outra vez, sou sempre autêntica.

– Pois penso que você não tem que dar a menor pelota para isso. Sua vocalidade expressa a verdade do fado e é isso que interessa: o prazer da escuta, de uma voz que diz a verdade, na sua sinceridade! (Só é uma pena que lá no Brasil tem gente que não entende muito o seu sotaque, viu?) Mas ouvir a Amália cantando é o que basta!

– Fico muito agradecida com as suas palavras! Pois cantas também muito bem, tens uma maneira especial de falar sobre o fado e sobre o cantar que nos permite compreender de um outro modo muito daquilo que expresso quando eu canto!

– Olhe só! Passaram-se três horas e vejo que já é hora de pegar o trem em Austerlitz para Limoges.

– E eu cá também já estou na hora de seguir para Austerlitz. Tomo o comboio para Lisboa. Podemos então falar mais um cadinho no táxi. Meu hotel é mesmo ao pé da gare e então pego minha bagagem. Pode ser assim?

– Minha cara, você é que manda! Para mim, será um prazer ainda maior se aproveitarmos para cantar uns fados pelo caminho.

\*

\* \*

E, assim, num táxi, coincidentemente conduzido por um chofer português, que se manteve silente, concluía-se este encontro. Era um desses portugueses que já não estava lá com as tintas para o fado e preferia saber dos “golos” da sua “equipa”...

## Referências

- CORREIA, Arlindo. Amália Rodrigues . Disponível em: [https://arlindo-correia.com/amalia\\_rodrigues.html](https://arlindo-correia.com/amalia_rodrigues.html). Acesso: 5 jan. 2019.
- FERREIRA, Jerusa P. Cantarei até que a voz me doa. Entrevista a Heloísa de A. Duarte Valente. **Intermédias**. v.8, 2008, p. 1-21.
- \_\_\_\_\_. **Cavalaria em cordel** – O passo das águas mortas. São Paulo: EDUSP, 2016.
- VALENTE, Heloísa A. D. Saudades de Portugal no Brasil, ou... Fado, uma canção viajante. In: **Canção d’Além-Mar**: o fado e a cidade de Santos. Santos: Realejo, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. **Éssai de poétique médiévale**. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Langue, texte, énigme**. Paris: Seuil, 1975.
- Amália Rodrigues**. Documentário Francês de Claude Fléouter e Jacques Delrieu – INA FR. Publicado em 24 de dez. de 2009. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OrFGX\\_xOBM8](https://www.youtube.com/watch?v=OrFGX_xOBM8). Acesso: 5 jan. 2019.
- Amália Rodrigues canta Luís de Camões**. Columbia, 1965, 45 rpm.
- Programa Legal. Regina Casé** Publicado 10 de nov. de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ESmd1rY2f-s>. Acesso: 5 jan. 2019.
- Programa Riso e ritmo – Entrevista a Amália Rodrigues**, RTP, 1966. Publicado em 28 de fev. de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BhT0zCNOEjY>



# 14 | Jerusa, a senhora barroca

## Videoinstalação – relato de uma experiência

---

Elisabete Alfeld

*Podéramos mesmo dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança.*

(Jerusa Pires Ferreira, 2003)

A proposta da videoinstalação *Jerusa, a Senhora Barroca* teve a intenção de resgatar a memória de alguns momentos significativos do percurso acadêmico-profissional de Jerusa Pires Ferreira, docente do programa de Comunicação e Semiótica e do Departamento de Arte, PUC-SP. Movidos por uma lembrança feliz, elaboramos o projeto criativo recolhendo fotografias, material de arquivo, entrevistas gravadas e demais materiais provenientes de arquivos pessoais<sup>1</sup>. A produção contou com a participação de alunas e alunos do Curso de Comunicação e Mídias e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC-SP<sup>2</sup>. O resultado é essa lembrança feliz que “prolonga o passado no presente” (BERGSON, 1999, p. 247); nas palavras do autor: “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores

---

1 Especial agradecimento a: José Amálio Pinheiro, Caroline Sotilo, Diego Arvate, Ricardo Pires Filho e Antonio Nóbrega.

2 Amanda Mendes de Almeida, Carolina Maria Fossa, Gabriela Serrano, Heloiza Dias de Oliveira, Julia Ribeiro Thon, Mariana Vieira, Luís Fabiano Quadrado Marisa Daniela Pereira Araújo, Raphaela Russi Arashiro, Ricardo Martins Domingos, Victor Enger (Curso de Comunicação e Mídias). Elieni Caputo e Renata Felisatti (Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária).

da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (p. 179) Nessa ação, intervém a memória, e a subjetividade das qualidades sensíveis deve-se justamente ao fato de nossa consciência, que desde o início não é senão memória, prolongar uns nos outros, para condensá-los numa intuição única, uma pluralidade de momentos. (BERGSON, 1999, p. 257)

A montagem da videoinstalação foi um exercício de linguagem para envolver os alunos na criação de uma proposta para explorar as possibilidades do audiovisual: trabalhar o conceito de narratividade de modo a estruturar a linha narrativa e pensar como realizar a projeção no saguão do Tucarena. Ainda que como um exercício de linguagem, experimentamos o “*cinema-instalação* [...], o filme se mostra incompleto [...] seja porque cabe a ele [ao espectador] editar as imagens que presencia ou porque sua presença aciona uma rede de narrativas possíveis.” (MACIEL, 2009, p. 17). Katia Maciel utiliza o conceito de transcinemas e explica que sua forma híbrida é resultante da experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Completa dizendo que o espectador não mais se identifica como um sujeito que está “diante de” e sim como aquele que está “no meio de” (ibid., p. 18).

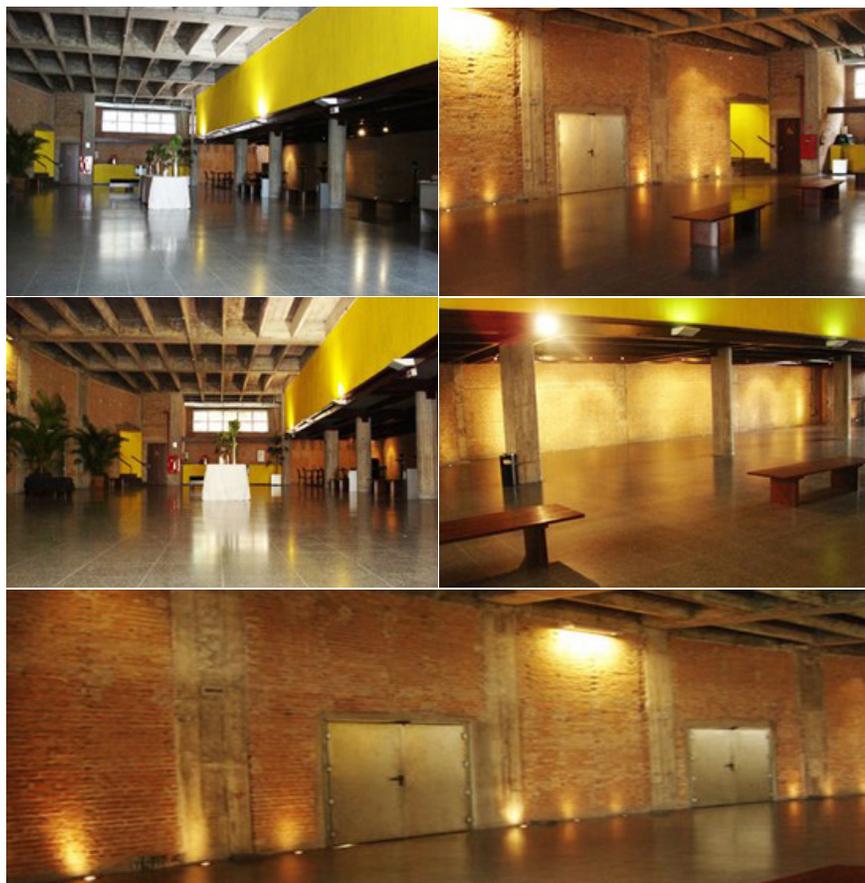
O projeto criativo, norteadado pela seleção de momentos de vida acadêmica, profissional e alguns momentos pessoais, distanciou-se de qualquer intenção de biografar, uma tarefa por demais complexa que, no decorrer, da 3ª FliPUC – *O popular e as bordas: do passado ao presente*, foi sendo escrita com as comunicações apresentadas. Buscamos alinhar um tecido-narrativo colorido composto de ‘retalhos’: materiais variados e diversidade de formatos, um mosaico das imagens-lembranças.

## As etapas de um processo

*Contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas  
precisam e merecem ser contadas*

(Paul Ricoeur, 2010)

Para realizar essa proposta – contar momentos de uma vida – a videoinstalação nos pareceu o dispositivo mais adequado por permitir trabalhar com material proveniente de diversas fontes e de diversas linguagens “responsável pela criação de paisagens sógnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive.” (SANTAELLA, 2003, p. 145). A videoinstalação promove a expansão do plano da imagem para o plano do ambiente. Isto significa que o “trabalho ao ser apresentado ao público deixa de ser uma obra acabada, encerrada em si mesma, para se tornar uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita sempre do outro para completar-lhe o sentido” (MELLO, 208, p. 170). A seguir apresentamos uma síntese das etapas do processo centralizado em dois de seus momentos: o saguão do Tucarena ocupado pela videoinstalação e o desenvolvimento do processo criativo. O saguão do Tucarena (Figura 1).

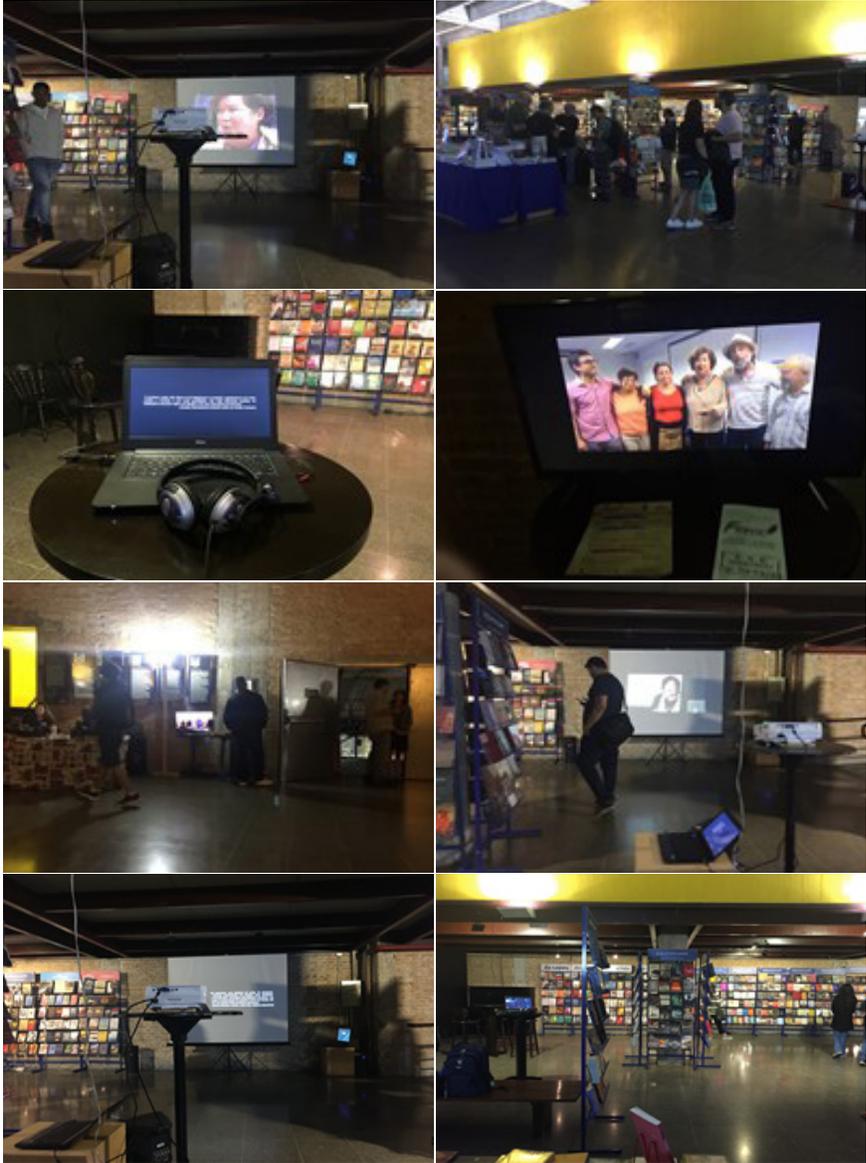


**Figura 1.** O ambiente arquitetônico: saguão do Tucarena<sup>3</sup>

Esses fragmentos-cenas do espaço do saguão do Tucarena ofereceram-nos a dimensão de um espaço disponível a ser preenchido, mas impossível de intervir na sua disposição arquitetônica; assim, tivemos que pensar o espaço com as possibilidades que ele oferecia e montar a videoinstalação com os recursos existentes. O saguão do Tucarena, transformado em espaço expositivo, abrigou a videoinstalação junto à feira de livros o que foi muito significativo, pois era uma possibilidade de o visitante ter

3 [http://www.teatrotuca.com.br/instalacoes/saguao\\_tucarena.html](http://www.teatrotuca.com.br/instalacoes/saguao_tucarena.html)

um contato direto com as obras literárias da profa. Jerusa Pires cujos fragmentos estavam sendo apresentados nos monitores espalhados pelo saguão do Tucarena (Figura 2).





**Figura 2.** O espaço expositivo: a feira literária e a distribuição dos suportes/ telas de projeção

Nesse espaço, preenchido com a feira literária, a videoinstalação, também foi pensada como uma estratégia para despertar a atenção do nosso ouvinte-visitante-espectador durante os intervalos das mesas de debate, entre um café e uma conversa, e, principalmente, entre as muitas lembranças. Essa modalidade de formato audiovisual promove interfaces várias que ganham sentido de acordo com o deslocamento do visitante, uma vez que “nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.”(MELLO, 2008, p. 171). Na organização da videoinstalação diversificamos os suportes-telas de exibição – notebook, monitor de TV, telão – para a apresentação de um mesmo conteúdo que foi propositalmente exposto em tempos diferentes cujo efeito foi o de sugerir diversos momentos narrativos (por exemplo, conforme apresentado na Figura 2, cada tela apresenta cenas diversas). A finalidade foi “gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse

espaço físico e com a ação participativa do público.” (ibid., p. 172) Daí a especificidade desse formato audiovisual: “um dispositivo contaminado de linguagem, entre o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante.” (ibid.).

O título da videoinstalação *Jerusa, a Senhora Barroca*<sup>4</sup>, foi motivado pelo artigo escrito por Amálio Pinheiro que diz: “Em Jerusa, não se trata nunca de uma alegria qualquer. Trata-se desta como afirmação da potência de existir”. (PINHEIRO, 2019, p. 64). Explica Pinheiro que “Jerusa está numa juntura entre Lezama e Haroldo: expande a exigente militância seletiva tradutória deste último à história das falas e objetos mestiços de um Sertão universal. (p. 66). E conclui: “Jerusa é a nossa “Senhora Barroca”, de Feira de Santana para o mundo, que baixou e baixará sempre em nossos terreiros e subúrbios.” (p. 67)

As imagens-lembranças que compõem a narrativa apresentada na videoinstalação foram direcionadas pela atuação docente e pela produção teórica de Jerusa Pires Ferreira. Produção edificada em solo encantado da palavra oral, da literatura de cordel, do conto maravilhoso e das muitas histórias entoadas numa paisagem árida e mística circundada por lendas e fábulas:

Esta literatura, conto oral ou folheto, existe em sistema de oralidades e se sustenta na relação com outro conjunto, a matriz impressa. Ela se compõe dos textos escritos, impressos, daqueles bem recebidos e difundidos oralmente, seja ele o conto de fadas (denominação estranha e alheia), a história de encantamento, o conto da “literatura” ou ainda poemas ou peças teatrais que, por algum motivo, se relacionam e compatibilizam com o universo da tradição popular mais diretamente. [...] O que é do povo volta a ele, o que era prosa se faz verso, o que era verso se faz prosa, assim sucessivamente, um fenômeno muito forte e emocionante de acompanhar (FERREIRA, 2014, p. 46-47).

---

4 Título do artigo de autoria do Professor Dr. José Amálio de Branco Pinheiro em homenagem póstuma à Profa. Jerusa Pires Ferreira, apresentado na Casa das Rosas em julho de 2019 e, posteriormente, publicado na Revista Galáxia, São Paulo, n. 42, set-dez, 2019, p. 57-68.

Nesse universo, nas palavras de Jerusa, quando nos situamos frente à literatura de cordel estamos diante de um grande painel da vida popular, daquilo que é documento/história e ainda de uma complexa teia imemorial que se expressa através de mitopoéticas. E, completa: estamos diante da complexidade de antigos saberes, da manutenção de gêneros preservados, em verso, e da transformação imposta pelas instâncias modernizadoras. (ibid., 2019, p. 15-16)

A fala fabulosa de Jerusa em exercício poético rastreou folhetos, percorreu enredos, potencializou ecos dos contos russos e dos antigos romanceiros ibéricos ressignificados na produção dos cantadores do sertão brasileiro, “um caminho do oral ao escrito, em etapas sucessivas: ler, ouvir, contar, memorizar, escrever, dizer...” (ibid., p. 18). Jerusa, para Micheline Verunschik (2019), era como “Sherazade, seduzia e enredava seus ouvintes em tramas ora teóricas, ora íntimas e se, em algum momento aquilo parecia labiríntico, Jerusa tinha a chave e a porta”. A videoinstalação *Jerusa: a Senhora Barroca* buscou resgatar no material audiovisual selecionado essa variedade de imagens representativas de uma vida singular: enredada nos romanceiros nordestinos, com os contadores de causos, com a pesquisa acadêmica e a docência:

Jerusa esbanjava, no canto, na fala e na voz, em corpo e pensamento, a alegria de ser brasileira sendo internacional. Desdobrava uma potência natural e nativa para conviver com figuras extraordinárias no plano mundial, com quem travava amizade cotidiana, a quem traduzia e publicava (tais como Paul Zumthor, Henri Meschonnic, Ivanov, Meletínski, Martín-Barbero, Desiderio Navarro etc.), e, conjuntamente, com pessoas de toda extração social, parentes próximos e afins, secretárias, inúmeros alunos, mais um grande painel de cantores, cordelistas e habitantes dos sertões e periferias. [...]

Jerusa é uma dessas grandes primeiras senhoras, desde os primeiros começos do continente ouvindo, reunindo e traduzindo pássaros. [...]

Por isso podia entrar numa sala de aula cantarolando e contando causos: sem esse tutano dos ritmos armazenados nas reentrâncias das culturas

barroco-mestiças não é possível transmitir saberes, pois estes são a tradução dos códigos universais de todas as linguagens para os códigos específicos do continente, dados já como experimentos locais vivos.

Quem conviveu continuamente com Jerusa sabe que ela incluía, através dessas operações transbarrocas, no próprio cotidiano viageiro e doméstico, os elementos dos quais as oralidades mitopoéticas regionais lançavam mão para digerir as narrativas universais. Isso se dá através de uma combinação vital das séries do cotidiano, da poesia, da cultura e da natureza, englobando os três níveis de ação dos procedimentos barrocos [...] Consiste numa poética da cultura trazida para os microcosmos existenciais, em que os “tecidos fáusticos” de Jerusa tornam-se prática molecular nas nervuras do dia a dia. Assim, tratar de uma versão mitológica em cordel, vestir-se com uma estampanaria, dar aula, cantarolar etc., qualquer ato e fato ordinário desdobra a tessitura, participa, em ourivesaria, da configuração de uma imagem em arabesco (PINHEIRO, 2019, p. 57-63).

A metáfora do arabesco diz muito sobre esse perfil multifacetado e singular de Jerusa, um emaranhado difícil de desenredar que procuramos organizar em três grandes abordagens temáticas: **saberes em trânsito**, as narrativas medievais, o sertão e a mitopoética. O material *online* selecionado estava entre as comunicações apresentadas em congressos e a produção acadêmica. A segunda abordagem, **o vozerio colorido: a sala e a tela**, teve como critério de seleção do material gravado as aulas ministradas no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, a orientação, a participação em bancas de mestrado e doutorado e o programa apresentado na TVPUC – *Cultura das bordas*. Por último, o que denominamos de **memórias para sempre** versou sobre momentos pessoais, encontros na casa de Jerusa e lançamento de livros.

No projeto criativo a organização dessas três abordagens não seguiu uma proposta de linearizar para transformar em momentos narrativos; não priorizar as abordagens em organização de sucessividade temporal e, sim, ter esse aspecto como critério norteador do procedimento de seleção do material de arquivo. Outro elemento direcionador foi realizar a edição em *looping* para criar o efeito de continuidade e, por último, a sua duração não deveria ultrapassar os vinte minutos. Isto posto, pensamos em uma

estrutura narrativa não-linear desenhada no pré-roteiro: a vinheta de abertura do evento, a cena de abertura da videoinstalação, a narrativa composta por imagens de arquivo representativas das abordagens temáticas, a animação de fotos e as citações selecionadas das obras publicadas criando o texto paralelo às imagens de arquivo, e, por fim, a apresentação dos créditos finais.

O material imagético utilizado para montar a videoinstalação consistiu exclusivamente de material de arquivo – vídeos e fotos – em formatos diversos provenientes de arquivos particulares, da TVPUC e os disponibilizados *online*. O material sonoro foi relativo às composições musicais: versos da canção *Na pancada do Ganzá*, autoria de Antônio Nóbrega e Wilson Freire, foram utilizados na cena de abertura da videoinstalação; a composição instrumental *Corisco*, autoria de Antônio Nóbrega e Antônio de Pádua, foi trilha das cenas construídas com as fotografias animadas e um trecho da canção *Asa Branca*, autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, recebeu de Luís Fabiano Quadrado o arranjo criado especialmente para acompanhar as passagens textuais e a apresentação dos créditos finais. Nesse arranjo, Luís Fabiano apresentou uma mixagem entre o clássico e a poética cordelista; para manter a presença desta última utilizamos como efeito o varal montado com a apresentação da equipe de trabalho envolvida na criação da videoinstalação. Abaixo, apresentamos algumas das cenas da edição final. Começamos pela criação da vinheta de abertura do evento (Figura 3).

A vinheta foi criada exclusivamente com a combinação das imagens fotográficas animadas que compõem o painel em transformação metamorfoseado em fotos-letras, depois só letras para transformarem-se no título da videoinstalação e no título do evento da 3ª FliPUC – *O popular e as bordas: do passado ao presente*. A finalidade da vinheta foi acompanhar as comunicações apresentações nas mesas de debate, daí a sua composição ser apenas imagética sem qualquer sonoridade que pudesse intervir nas falas dos participantes (Figura 4).



**Figura 3.** Algumas das cenas que compõem a vinheta da abertura do evento



**Figura 4.** A exibição da vinheta durante as mesas de debate

A silenciosa vinheta exibida em *loop* no telão no palco do Tucarena referendou a imagem-lembrança de Jerusa presentificada na diversidade de vozes entoadas nas comunicações. A seguir, apresentamos algumas das imagens utilizadas na composição da videoinstalação; a abertura tem início com a tela preta e com os versos iniciais da canção *Na pancada do Ganzá* (Figura 5).

<p>Eu estava em casa Mastigando o pensamento, Olhando pro firmamento, Que era noite de luar. E de repente Uma estrela cadente, Piscando na minha frente, Parou pra me falar. Ela me disse: Meu poeta camarada,</p>	<p>Tome aqui, quero lhe dar Um presente magistral. E foi tirando Do seu peito colossal Um instrumento real Que ela chamava ganzá. Meu ganzá, meu ganzarino, Meu ganzarino real, Gira o mundo, treme a terra, E eu na pancada do ganzá. [...]</p>
--	--



*"Bordas é hoje para mim quase marca e chancela. Esta ideia corresponde a um projeto, a uma atitude teórica que vem bem de longe."*

*Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura*



**Figura 5.** Fragmentos de cenas que compõem a videoinstalação

O processo narrativo põe em cena temporalidades, espacialidades e os muitos momentos de convivência; temáticas variadas em diálogo com os arquivos audiovisuais, o fotográfico e com a citação de trechos de algumas obras. Passagens entre imagens, fragmentos que condensam um grandioso percurso. A reflexão ficou por conta de cada espectador-visitante em meio à multiplicidade de vozes: as comunicações apresentadas nas mesas, as cenas-fragmentos de conteúdo imagético e sonoro exibidas

na videoinstalação, os versos e ritmos das canções do nosso cancioneiro popular. A reflexão ficou por conta das passagens que cada um estabeleceu entre momentos vividos, a micro história contada na videoinstalação, o apresentado nas conferências e, principalmente, entre o imaginado prenhe de afeto. Este último exclusivo de cada sujeito participante do evento.

## Referências

- AMÁLIO, José. Jerusa: a senhora barroca. **Revista Galáxia**. São Paulo, online, n. 42, set-dez, 2019, p. 57-68.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória e outros Ensaios**, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Matrizes impressas do oral**: Conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Leituras imediatas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa I**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus. 2003.
- VERUNSCHK, Micheliny. As aventuras de Jerusa do quente Sertão das Memórias às tundras geladas da Rússia. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/opiniao/as-aventuras-de-jerusa-do-quente-sertao-das-memorias-as-tundras-geladas-da-russia>. Acesso em 15/01/2020.



# Sobre os autores

---

## ADRIANO CARVALHO ARAUJO E SOUSA

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, desenvolveu parte de sua pesquisa em estágio PDEE/Capes junto ao Centre de Recherche sur l'Intermedialité da Universidade de Montreal. É autor de Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da transcrição (Fapesp/Educ, 2015) e concluiu pós-doutorado sobre Fausto no cinema e na animação, junto ao Programa de Educação, Arte e História da Cultura do Mackenzie-SP (2016). Atualmente é pós-doutorando junto ao PPGLit/UFSCar.

## AMÁLIO PINHEIRO

Poeta, tradutor e professor doutor no pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Coordena o Grupo de Pesquisa "Barroco e mestiçagem", no qual se investigam as relações entre as áreas de literatura, comunicação e cultura na América Latina, ao mesmo tempo que se experimentam modos de conhecimento não dualistas para o continente. Desenvolve pesquisas sobre as relações entre a memória cultural, as artes e as ciências não clássicas. Publicou, entre outros, César Vallejo: o abalo corpográfico, César Vallejo a dedo (tradução), Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça, Nicolás Guillén: Motivos de son, América Latina: barroco, cidade, jornal e Tempo solto (poemas).

## BERNADETTE LYRA (MARIA BERNADETTE CUNHA DE LYRA)

Doutora em Cinema pela ECA/USP. Pós-doutorado na Sorbonne, França. Professora Emérita da UFES. Professora Visitante do PósCom da UFES. Curadora de Mostras de Cinema de Bordas Itaú Cultural. Escritora de ficção.

## CAROLINE PASCHOAL SOTILO

Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em que desenvolveu pesquisas sobre fotografia e memória das populações ribeirinhas no interior do Estado. Integra o Grupo de Pesquisa Mnemon, Memória, Comunicação e Consumo (CNPQ/ESPM). Atua na área de Comunicação e Estudos da Cultura, pesquisando principalmente as interações entre fotografia, oralidade, cultura e memória.

## DANIEL D'ANDREA

Nasceu em Turdera, Argentina e mora há várias décadas no Brasil. Arte-educador social, contador, pesquisador de narrativas de tradição oral e formador de docentes nas artes de contar histórias, análise dos personagens infanto-juvenis e a ressignificação de histórias, mitos e lendas brasileiras. Foi orientando de Jerusa Pires Ferreira entre 1992 e 1996, sendo seu legado fonte de inspiração para seus trabalhos de estudo dos contadores populares, suas técnicas narrativas assim como a recolha dos repertórios tradicionais.

## DIANA JUNKES

Nasceu em São Paulo, em 1971. É professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal de São Carlos, na graduação e pós-graduação, onde também coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Poesia e Cultura – NEPPOC-UFSCar/CNPq. É pesquisadora produtividade do CNPq. Dedicou-se ao estudo da poesia brasileira contemporânea e à obra de Haroldo de Campos em particular, sobre a qual publicou *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*, pela Editora UNESPP, além de inúmeros artigos. Foi pesquisadora visitante nas universidades de Illinois, Yale e Buenos Aires. Como poeta, publicou: *clowns cronópios silêncios* (Ed. Urutau); *sol quando agora* (Ed. Urutau), *asas plumas marcamê* (Ed. Laranja Original) e *asfalto* (Martelo Casa Editorial).

### **ELISABETE ALFELD**

Doutora em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Professora do Departamento de Ciências da Linguagem e Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Docente dos cursos de Letras, Comunicação e Multimeios e do Programa de Literatura e Crítica Literária.

### **HELOÍSA DE ARAÚJO DUARTE VALENTE**

Doutora em Comunicação e Semiótica, junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com doutorado-sanduiche na EHESS – Paris; pós-doutora em Cinema, Televisão e Rádio pela ECA-USP. Estuda as relações entre música, cultura e mídia atua nos estudos interdisciplinares de semiótica da cultura e música. Professora titular junto ao Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista, é fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid.

### **IRENE MACHADO**

Livre-docente em Ciências da Comunicação pela ECA-USP; doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP; mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É bolsista em Produtividade em Pesquisa do CNPq – PQ- 1D. Coordena o PPG em Meios e Processos Audiovisuais da USP e Preside a Comissão de Pesquisa da ECA-USP.

### **LUCIO AGRA**

Professor, pesquisador, performer. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC- SP, onde foi professor da graduação em Comunicação das Artes do Corpo (2001-2015) e do PPG de Comunicação e Semiótica, além de membro do Centro de Estudos da Oralidade e do Grupo de Estudos da Performance. Atualmente, professor do Cecult - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias da UFRB. Seu livro mais recente é Décio Pignatari na coleção Sapiientia da PUC-SP. Tem vários artigos em revistas e livros no Brasil e no exterior.

## LUCIA SANTAELLA

Pesquisadora 1 A do CNPq, professora titular nos programas de pós-graduação em Comunicação e Semiótica e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUCSP). Doutora em Teoria Literária pela PUCSP e Livre-docente em Ciências da Comunicação pela USP. Levou à defesa 247 mestres e doutores e supervisionou 11 pós-doutorados até a presente data. Foi professora convidada em várias universidades da Europa e América Latina. Publicou 50 livros. Editou 21. Além dos livros publicou perto de 500 artigos no Brasil e no exterior. Recebeu o prêmio Jabuti em 2002, 2009, 2011, 2014. Recebeu ainda os prêmios Sergio Motta em Arte e Tecnologia (2005) e Luis Beltrão, maturidade acadêmica (2010).

## MARCO BIN

Professor, pesquisador e escritor. Doutor em Ciências Sociais pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Membro do grupo de pesquisa MNEMON – Memória, Comunicação e Consumo (PPGCOM-ESPM/CNPq) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).

## MARIA INÊS AMARANTE

Docente e pesquisadora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Graduação e Mestrado ILAACH-IELA). Doutora em Comunicação e Semiótica e Pós-Doutora em Ciências Sociais (PUC-SP). Pesquisa feminismo e gênero; cultura; memória; oralidade e comunicação alternativo-comunitária nos movimentos sociais da América Latina e África. Participa de grupos de pesquisa do CNPq: CEI-Comuni (UERJ); Barroco e Mestiçagem (PUC-SP) entre outros. Parecerista e membro do corpo editorial de revistas interdisciplinares; autora de “Rádio Comunitária na Escola: adolescentes, dramaturgia e participação cidadã”; de artigos científicos em publicações nacionais e internacionais e co-organizadora do livro “África - Múltiplos Olhares sobre a Comunicação”.

## MONICA REBECCA FERRARI NUNES

Docente e pesquisadora do programa de pós-graduação stricto sensu em Comunicação e Práticas de Consumo, PPGCOM- ESPM, SP. Líder do Grupo de Pesquisa Mnemon, Memória, Comunicação e Consumo (CNPq/ ESPM). Editora da revista CMC, Comunicação, Mídia e Consumo, da ESPM. Membro fundadora da Rede Brasileira de Pesquisadores em Memória e Comunicação - Rememora. Vice-coordenadora do GT Memória nas Mídias, da Compós. Doutora e Mestre em comunicação e semiótica (PUC-SP) com Pós-Doutorado em Ciências Sociais (PUCSP). Suas pesquisas recentes estão voltadas às articulações entre as teorias da memória e as do consumo.

## VALDIR BAPTISTA (*in memoriam*)

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em que desenvolveu pesquisa sobre o Fausto de Carlos Reichenbach, a ser publicada em breve; tem doutorado na Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, em que estudou o audiovisual na saúde pública. Coordenou o curso de RTV da Universidade Anhembi Morumbi, na qual criou o curso de Cinema, cuja coordenação acumulou por cerca de dois anos. Jornalista, cineasta e professor universitário.

## WLADIMIR MATTOS

Doutor em Música pela UNESP, onde também realizou o Mestrado e Bacharelado em Música com Habilitação em Canto. Dedicar-se às atividades de pesquisa, ensino, performance e produção musical. Docente do Instituto de Artes da UNESP, atualmente leciona as disciplinas de prosódia, dicção, fisiologia da voz, pedagogia do canto, interpretação da canção de câmara e linguagem sonora. Integra a área de Arte e Educação do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP e é líder do grupo de estudos AV:A - Auralidade e Vocalidade nas Artes.

