

Josiley Francisco de Souza

PEDRO BRAGA: UMA VOZ NO VAU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a Sônia Queiroz.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Àqueles que inspiraram a realização deste trabalho: meus pais, João e Alice, responsáveis por minha existência; Josilene, Josiane, Josimeire e Josilaine (*in memoriam*), minhas irmãs; Maria Tereza, minha avó; Nayara, mais que companheira.

AGRADECIMENTOS

“Ah, não; amigo, para mim, é diferente. Não é um ajuste de um dar serviço ao outro, e receber, e saírem por este mundo, barganhando ajudas, ainda que sendo com o fazer a injustiça aos demais. Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou — amigo — é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é.”
(Guimarães Rosa)

Muito obrigado a todos que, além de conversarem “do igual o igual”, tornaram-se indispensáveis para esta dissertação:

Sônia Queiroz, sempre professora e orientadora em meu contato com textos e histórias, pessoa fundamental na poesia de minha vida;

Cristina Borges, revisora atenta deste texto;

Lúcia Nascimento, aqui e ali com materiais importantes para minha pesquisa;

Tropowisk Carvalho, companheiro de minhas histórias;

João Santiago, interlocutor de muitas palavras;

Familiares de Pedro Braga, que não pouparam esforços para me auxiliar em toda a pesquisa.

***Pedro do Vau**
o homem desenha
nas paredes da gruta
histórias antigas
e Pedro conta
das mulheres nascem crianças
crescem meninos, meninas
brincando no rio
e os peixes fartos, enquentes
os homens fecham
portões de ferro
sobre outros homens
e Pedro conta
a voz de Pedro
atravessa
água rasa do rio
e escreve
ponte sobre o território
cartas, óbitos, memórias
Pedro desenha a voz
na pele branca do papel:
poesia
(Sônia Queiroz)*

*Eu vô transmiti po sinhô logo uma passage muito importante,
qu'eu iscutei dum velho de nome Ricardo Caetano Alves, que
era neto do proprietário da Fazenda do Buraca. O pai dele, ele
contava que o pai dele assistiu uma cena muito importante
aonde ele tava...*

(Pedro Braga)

RESUMO

Pedro Braga era contador de histórias do Vau, povoado do município de Diamantina; nasceu em 1917 e faleceu em 2000. Ele representa um caso particular dentre os contadores de histórias de tradição oral, pois além de contar pela palavra falada, contou também através da escrita. Pedro Braga deixou vários cadernos manuscritos em prosa e verso, em que registrou, além de sua própria vida, histórias transmitidas por gerações no jogo do ouvir-contar que chegaram até ele por intermédio de seus antepassados. A escrita de Pedro Braga revela forte relação com a oralidade. Tendo freqüentado a escola por cerca apenas de três anos, o contador do Vau não escrevia segundo as regras da gramática do português escrito, mas se orientava pela expressão sonora das palavras. Em seus cadernos, Pedro Braga registrou muitas narrativas que remontam ao período em que o Vau, localizado na região da antiga Comarca do Serro Frio, conviveu com o auge da atividade de mineração no século XVIII. Nessas histórias, escritas em prosa, o negro na condição de escravo surge como personagem de importância fundamental para a memória do povoado. Nos versos prevalece a própria vida de Pedro Braga. Além de poemas líricos, em que se apresenta um eu-poético que representa a própria voz do contador, ele escreveu um poema autobiográfico que narra sua vida desde o nascimento até a idade adulta. Pedro Braga coloca-se, assim, como um híbrido, mistura de poeta e homem-memória, escritor de verso e prosa, e guardião da história vivida por ele e por sua comunidade.

RESUMEN

Pedro Braga era contador de historias de Vau, poblado del municipio de Diamantina; nació en 1917 y falleció en 2000. Él representa un caso particular entre los contadores de historias de tradición oral, pues, además de contar por medio de la palabra hablada, contó también a través de la escritura. Pedro Braga dejó varios cuadernos manuscritos en prosa y verso, en los cuales registró, además de su propia vida, historias transmitidas por generaciones en el juego del oír-contar que llegaron hasta él mediante sus antepasados. La escritura de Pedro Braga revela fuerte relación con la oralidad. Como sólo frecuentó la escuela por más o menos tres años, el contador de Vau no escribía según las reglas de la gramática del portugués escrito, pero se orientaba por la expresión sonora de las palabras. En sus cuadernos, Pedro Braga registró muchas narrativas que remontan al periodo en que Vau, localizado en la región de la antigua Comarca del Serro Frio, convivió con el auge de la actividad de minería en el siglo XVIII. En esas historias, escritas en prosa, el negro en la condición de esclavo surge como personaje de importancia fundamental para la memoria del poblado. En los versos prevalece la propia vida de Pedro Braga. Además de poemas líricos, donde se muestra un “yo poético” que representa la propia voz del contador, él escribió un poema autobiográfico en el que narra su vida desde el nacimiento hasta la edad adulta. Pedro Braga se coloca, así, como un híbrido, mezcla de poeta y hombre-memoria, escritor de verso y prosa, y guardián de la historia vivida por él y por su comunidad.

SUMÁRIO

NO VAU DA PALAVRA.....	8
PEDRO BRAGA, HOMEM-MEMÓRIA.....	20
O VALOR DA VOZ.....	23
DE BOCA A OUVIDO.....	26
HISTÓRIA MANUSCRITA “CONFORME AS TRADIÇÕES”.....	33
A POESIA ENTOADA NO TECIDO DA MEMÓRIA.....	46
O PERSONAGEM NEGRO NA VOZ DE PEDRO BRAGA.....	53
NO RITMO DO VERSO.....	76
“ÀS VEZES ATÉ OS ANIMAS FAZEM GREVE...”.....	87
UM BOI FUGIDO, UMA HISTÓRIA DE BOCA A OUVIDO.....	91
ENTRE O TRAÇO E O MOVIMENTO.....	109
“AGORA CONTO MINHA VIDA”.....	127
O ENVELOPE E O VERBO.....	141
REFERÊNCIAS.....	150

NO VAU DA PALAVRA

O Vau é um povoado do município de Diamantina que, segundo o Censo Demográfico de 2000, possui 111 habitantes. Cortado pela Estrada Real, situa-se às margens do rio Jequitinhonha, no limite dos municípios de Diamantina e do Serro.

O lugarejo localiza-se na região que constituiu a antiga Comarca do Serro Frio, onde, graças à descoberta do diamante, desenvolveu-se o Arraial do Tijuco, um dos mais importantes núcleos da atividade de extração mineral no século XVIII, em Minas Gerais.

“Até 1792 as lavras do Tijuco, consideradas exclusivamente auríferas, eram sujeitas ao regimento dos superintendentes e guardas-mores das terras minerais. As numerosas pessoas que as suas riquezas atraíram obtiveram do Guarda-mor da Vila do Príncipe cartas de datas para a sua exploração e, pagando os direitos exigidos, aí se estabeleceram com as suas famílias.

Mas o grande acontecimento da história colonial de Diamantina, ia ser o descobrimento do diamante. A extração da preciosa gema tomou conta das atividades dos mineiros. Sob o signo do Diamante, ao fluxo e refluxo das quadras boas e más, desenvolveu-se até o fastígio a prosperidade do Tijuco, constituiu-se o ciclo especial da nossa economia, e plasmou-se o caráter típico do diamantinense, continuamente fascinado pelo estado natural de sonho que permite o arrojo das tentativas, explica esbanjamentos na efêmera fortuna e o orgulho consolador de que, de uma hora para outra, tudo pode melhorar.”¹

O nome *Vau* vem desse período de auge da atividade mineratória na região. O povoamento formou-se às margens do trecho mais raso do rio Jequitinhonha, por onde passavam bandeirantes e viajantes europeus que adentravam o Vale em busca de riquezas naturais; daí o nome *Vau*, que significa “local raso de um rio, mar, lagoa, por onde se pode passar a pé ou a cavalo”.²

¹ MACHADO FILHO. *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina*, p. 16.

² VAU. In: HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

Alguns dos europeus que, no século XIX, visitaram áreas do interior do Brasil, tomaram nota do Vau em seus relatos de viagem. Um deles foi Auguste de Saint-Hilaire, que registrou o Vau e o trabalho de extração mineral no povoado na *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*.

“Era muito tarde quando parti, no dia seguinte, e, como um dos meus cavalos se achava grandemente fatigado, não fui além de Milho Verde, pequena aldeia situada a uma légua e meia de Borbas, esta pobre palhoça onde passei a noite. Junto do riacho chamado Rio das Pedras, no lugar chamado *Vau*, vi casas pertencentes a um *serviço* de diamantes.”³

Outro viajante que também registrou o Vau foi George Gardner, em sua *Viagem ao interior do Brasil*:

“De Borbas fizemos uma jornada de cerca de três léguas e meia por uma região desinteressante de montanhas pedregosas, chegando a um lugar chamado Três Barras.

Passamos pelo Arraial de Milho Verde, mas a curta distância para o sul, em um lugar chamado Vau, atravessamos pequeno rio por uma velha ponte de madeira meio podre. Há aqui poucas casas de mau aspecto, cujos donos são geralmente lavradores de diamantes: um destes me mostrou alguns, todos pequenos e longe de igualar, quanto à cor, os que se encontram perto de Diamantina; um negro como azeviche, cor que não é raro encontrar.

Saindo de Três Barras outra jornada de três léguas e meia nos levou à cidade do Serro.”⁴

A atividade mineradora no Vau foi observada, ainda, pelos alemães Spix e Martius. Diferentemente de George Gardner, que considerou a paisagem da região “desinteressante”, as anotações de Spix e Martius destacam as belezas naturais daquele lugar.

“Sente-se o viajante, nesse delicioso jardim, atraído de todos os lados por novos encantos e segue extasiado pelos volteios do Caminho que o leva de uma a outras belezas naturais. Volvendo o olhar dos pacíficos, e variegados campos para a distância, o espectador vê-se todo contornado por altos rochedos que iluminados pelos vivíssimos raios solares, refletem claridade, de seus vértices; recortados em formatos maravilhosos, ameaçam desmoronar, ou com terraços se amontoam um sobre outros, no azul etéreo do céu, ou escancaram profundos vales, patenteando abismos, onde alguma cachoeira da montanha abre caminho com estrondo. Nesse magnífico ambiente, fomo-nos aproximando da primeira lavagem de diamantes. Vau, situada num vale solitário, junto do Rio-das-Pedras, a uma légua de Milho Verde. Vêm-se aqui diversas choças para os escravos negros, cuja tarefa é lavar os brilhantes retirados do rio e da vasa do fundo, misturada com muitos fragmentos de

³ SAINT-HILAIRE. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*, p. 44.

⁴ GARDNER. *Viagem ao interior do Brasil*: principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841, p. 214.

gneiss e micachisto. Não pudemos alcançar no mesmo dia a meta de nossa viagem, Tejuco, e fomos forçados a pernoitar numa pobre fazenda, Palmital, ali perto.”⁵



FIGURA 2 - Vista panorâmica do Vau, cortado pelo rio Jequitinhonha.
Foto: Lúcia Nascimento.

E se os “rochedos iluminados pelos vivíssimos raios solares, recortados em formatos maravilhosos”, que chamaram a atenção dos viajantes alemães no século XIX, ainda podem ser encontrados na paisagem da região, o passado de auge da atividade mineradora encontra-se vivo nos dias de hoje em histórias que transitam de boca a ouvido no Vau. Tomando como base os estudos de Paul Zumthor acerca das poéticas da voz, o Vau pode ser definido como uma comunidade de *oralidade mista*: a cultura da escrita, ali, foi apenas parcialmente incorporada, permanecendo forte a tradição oral.⁶

Atualmente, o Vau possui um telefone fixo público, mas enfrenta freqüentemente problemas com o telefone celular. São comuns no lugarejo casas com televisores e antenas parabólicas. Além desses meios de comunicação, surgidos a partir da cultura da letra, há no povoado uma escola de 1ª a 4ª série do ensino fundamental, além da existência de uma prática

⁵ SPIX; MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, p. 96-97.

⁶ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 18-19.

de escrita entre seus moradores. Essa prática pode ser observada, por exemplo, através dos documentos da Associação Comunitária — cartas, ofícios e atas —, ou do livro em que são registrados os óbitos do povoado. É interessante ressaltar que a escrita do livro de óbitos é passada de geração a geração, como a própria narrativa de tradição oral que se passa do velho ao jovem narrador.

“[O livro de óbito] É um tipo de redação passano de pai pra filho, né? Puque era minha tia que fazia a escritura de óbito. Depois minha tia morreu, passô p’o pai. Pai faleceu, agora istá comigo.”⁷

Apesar da presença dessas práticas da cultura escrita, o exercício de contar e de ouvir histórias ainda faz parte do cotidiano dos moradores do Vau. Esse exercício continua desempenhando papel de grande importância na comunidade, representando o meio pelo qual são mantidos vivos, por gerações, os saberes e a memória do povoado.

É pela palavra tomada da tradição oral que os moradores do lugarejo tecem a sua história e a mantêm viva. Das vozes daqueles que vivem no Vau, emergem acontecimentos significativos, como o trabalho escravo do negro, a construção do cemitério e da igreja do povoado ou a festa de Bom Jesus.

“*Entrevistador*: E, mais recente, depois que já tinha luz elétrica aqui no Vau, o pessoal manteve o costume de sentá pra contá história?
Zé Braga: Tinha sempe um bate-papo, uma roda de papo aí. Só que a gente novos, né?, a gente num ligava muito p’essas coisa não. Mais os velho, o pai, o Zé Baracho aí, e otas pessoas, né?, mais velha, contava muitas história, sentava, batia papo, né?”⁸

No trecho transcrito acima, o morador do Vau Zé Braga diz que os “mais novos”, grupo em que ele próprio se inclui, não davam muita importância às histórias contadas. Mas o que se percebe é que o Vau continua se contando por intermédio da palavra falada, e a memória engendrada por gerações nesses momentos de “rodas de bate-papo” continua viva.

Um dos moradores que guarda na memória as histórias do lugarejo é o próprio José de Evaldo Braga, de 42 anos, filho mais novo de Pedro Cordeiro Braga. Zé Braga, como

⁷ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

⁸ Ibidem.

é chamado no Vau, viveu toda a infância no povoado. Aos 18 anos de idade, à procura de trabalho, mudou-se para São Paulo, onde morou durante 8 anos. Com 26 anos, retornou ao Vau e se casou. Atualmente, reside no povoado, é proprietário de um bar, além de atuar na Associação Comunitária, da qual já foi presidente.

Da conversa com Zé Braga, surge, aos poucos, a história do Vau, tecida por gerações e que chegou até ele por intermédio do pai. Zé Braga lembra que, na sua infância, à noite, Pedro Braga sempre narrava histórias.

“Zé Braga: A infância minha foi aqui no Vau mesmo.

Entrevistador: E o Seu Pedro costumava contar história quando cês eram meninos?

Zé Braga: Contava, sempre contava história pra gente. Quase todas as noites.

Entrevistador: Ah, é? E como cês se reuniam? Perto do fogão-a-lenha...

Zé Braga: Perto do fogão-a-lenha, é. A gente morava no Cabaça, né? Cabaça é uma região que tem aqui pra cima ‘quí, perto duma serra, lá que a gente morava, dá uns dois quilômetro do Vau lá.”⁹

Zé Braga conserva na memória as histórias dos tempos de escravidão, quando o trabalho escravo do negro foi a mão-de-obra exclusiva utilizada na atividade mineradora. O morador do Vau fala, por exemplo, sobre a fazenda do Delgado, que, no passado, abrigou um enorme contingente de escravos e que, atualmente, é cenário de várias narrativas envolvendo o negro. Uma dessas histórias é sobre a escrava Luzia, uma negra que teria sido assassinada por outros escravos.

“Eh, eu cunhici ela [a fazenda do Delgado] há pouco tempo. Inclusive foi até... foi parente mesmo que comprô essa fazenda, comprô e dismanchô, aí fizeram de novo. Mais era um casarão muito bonito, casa antiga, né? [...] Tinha muitos escravo. Tinha até u’a senhora que chamava Luzia, entendeu? Era u’a escrava, os escravo mesmo mataram ela, entendeu?, nesse lajão aí, ó. Os cara bibia muita cachaça, ela vinha p’o Vau e voltava de muda, dessa fazenda mesmo.”¹⁰

Outro filho de Pedro Braga que também lembra a história da escrava Luzia e da fazenda do Delgado é Raimundo Braga. Raimundo Nonato Braga, de 56 anos, morou a maior parte de sua vida no Vau, onde trabalhava como “conserva de água e de estrada”. Há 7 anos mora em Diamantina, para onde teve que se transferir devido ao trabalho.

⁹ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

¹⁰ Ibidem.

Raimundo Braga: Do casarão eu lembro, lembro do casarão. Era uma casa de dois andar, de 'sualho, 'sualhada. Casa que tinha muduras, esses trem. E lá tinha... lá foi que tinha quatecentos e tantos iscravo lá, que permanecia lá naquela fazenda lá, trabalhando im roça e no garimpo aí na região, né?

Entrevistador: E seu Pedro, será que chegou a conhecer algum iscravo? Alguma pessoa que foi iscrava?

Raimundo Braga: Pai sempre falava, né?, que andô cunhiceno vários iscravo aí. Inclusive contava história aí, de uma tal de Luzia, né? Foi isfaqueada pelo um iscravo, né? Iss'ái foi verdadeiro mesmo, isso aí foi verdade mesmo. O iscravo gostava dela e tal, e ela tava sempre 'cunteceno e tal, tal. Aí ela vei' p'ó Vau, ele cercô, assim e tal. Tem a cruz até hoje lá, cruz da Luzia. Chama cruz da Luzia, cruz da Luzia, tem essa cruz lá, nesse local lá."¹¹

Dessa forma, no cultivo da palavra que se joga entre gerações, emerge a história do Vau. História que foi engendrada na palavra transmitida entre gerações e cuja matéria-prima é a “essência do vivido”.

“O narrador do Vale, como o velho Camilo [personagem de Guimarães Rosa], alimenta a palavra com a essência do vivido, moldando-a aos conteúdos que obteve no fato e na prática do viver. Seus casos imprimem, nos ouvintes, marcas indelévels que fazem ressurgir, das lacunas da memória, contos, lendas, provérbios, mitos, ali guardados desde a infância, período da vida em que a fantasia e a afetividade investem em figuras que, contando, criam sonhos ensinam a respeito do viver e sobreviver. Assim como a personagem rosiana, esses contadores oferecem o embasamento necessário para, mais tarde, se ‘negociar com a vida’.”¹²

Nessa rede de histórias que se alimentam da “essência do vivido”, descobre-se o processo de formação do Vau. Fica-se sabendo, por exemplo, que o povoado nem sempre contou com um cemitério. Zé Braga fala sobre a construção do cemitério do Vau, lembrando a época em que, na falta deste, era necessária uma caminhada de cerca de três horas até Milho Verde para que fossem feitos os sepultamentos.

Zé Braga: Aqui no Vau num tinha cimitério, né? Interrava as pessoa lá no Milho Verde. A gente passava a pé por aí, né?

Entrevistador: Ia a pé?

Zé Braga: Ia a pé, levava na rede.

Entrevistador: Dá quanto tempo daqui até Milho Verde?

Zé Braga: Ó, deve dá u'as três hora. Era u'a dificuldade. Aí vei' u'as missões aqui p'ó Vau, nu'a ocasião, tiraro um terreno aí e vendero, benzero e fizeram o cimitério."¹³

¹¹ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

¹² PEREIRA. *O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 40.

¹³ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

Do jogo do ouvir e do contar, surge também a história da igreja do povoado, erguida em lugar de uma antiga capela construída por escravos há mais de 200 anos, conforme lembra Raimundo Braga:

“Aquela igreja é o seguinte, inclusive eu até tenho u’a fotografia dela lá, u’a lembrança dela lá na igreja, mandei reproduzi um retrato. Ali era uma capilinha antiga de mais de duzentos ano, tá intendo? Do tempo dos iscravo. Quondo... no tempo da iextração, que lavraro, fizero, lavraro o garimpo aqui, né?, aí ês, os antigo, no braço dos iscravo, é qu’es fizero essa capilinha. E essa capilinha ficô lá, tinha o zeladô, inclusive eu fui sacristão, eh, dessa muitos ano, eu e minha tia Gabriela, qu’ela era professora, foi professora dizenove ano aqui no Vau, e eu ‘cumpanhava ela. Eu era coroinha, né?, qu’es fala, né?, ‘cumpanhava, aurtal, subia lá em cima, um aurtal muito bunito, um aurtal maravilhosos que tinha a capilinha. E aí a gente cuidava daquilo. Depois entrô u’a novas idéia aí, que tinha de fazê u’a igreja maió. Antão, invez d’ês fazê a igreja maió, invez d’es fazê u’a ota igreja e dexá a capilinha, ês fizero u’a igreja im roda e demuliro a capilinha antiga. Hoje só ficô de lembrança as porta da frente, né? Intão era u’a coisa muito bunita, u’a coisa histórica que num era... nunca puderia sê dismanchada, ês demuliro ela. A administração que teve aí, passada intão, ‘cabaro co’a capilinha, u’a coisa muito antiga. Iss’ái nos dá muita recordação, essa capilinha.”¹⁴

¹⁴ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.



FIGURA 3 - Igreja de Bom Jesus, no Vau.

Foto: Josiley Francisco de Souza.

Raimundo Braga conta ainda sobre a Festa de Bom Jesus, realizada no Vau há mais de 100 anos no mês de julho. Ao longo da entrevista, gravada em 2003, durante o período de realização da festa, Raimundo Braga falou sobre a história das comemorações de Bom Jesus no Vau e as transformações sofridas por essa festa em decorrência da chegada da luz elétrica no povoado.

“Não, num tinha não. Inclusive a luz foi de 82... im 82 num tinha luz, foi de 86 pra cá foi que Newton Cardoso... eu era presidente da Associação. A gente reivindicô, fez ofício pa Newton Cardoso, qu’ele era governadô na época, né? Aí foi que colocô essa luz aí. Essa luz nossa aí, ela tem uns... ela é de 86 pra cá, tá intendeno? Antes num tinha luz não, era... Quondo picisava fazê u’a festa ‘qui, vinha... a gente arrumava um geradô im Diamantina e aí é que iluminava barraquinha, fazia essas gambiarra nas casa mais perto, um geradô na rua ali, onde tá o som ali e colocava o geradô pa pudê iluminá as parte da festa, era tudo no iscuro. As fuguera, a bandera, a gente ‘lumiava as rua cum fuguera de canela. ‘Rancava canela na serra aí, p’a pudê

fazê as fuguera nas... p'a prucissão passá, cê intende? Depois 'cabô essa tradição toda. Hoje, eh, tem luz, né? O pessoal isqueceu dessas fuguera de canela, aí tudo. [...] As fuguera de canela de um lado e de odo. A gente ia na serra. Ês falava canela de viado. Já sabia, levava os burro, puxava as canela e fazia as fuguirinha nas berada da rua pa prucissão passá, a prucissão do louvô, a bandera passá, puque não tinha luz."¹⁵

Assim, o Vau se conta e conserva viva a sua memória, elemento pelo qual os moradores podem construir sua identidade e organizar sua vida.

“A memória do grupo (não menos que a faculdade individual à qual se dá o mesmo nome, mas que me abstenho de considerar neste ensaio) tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida. Seria apenas paradoxal sustentar que ela cria o tempo. É evidente que cria a história, ata o liame social e, por conseguinte, confere sua continuidade aos comportamentos que constituem uma cultura.”¹⁶

As narrativas contadas, muitas vezes, convocam elementos sobrenaturais na elaboração da memória do povoado. O caráter factual daquilo que se narra é garantido pelo testemunho das pessoas que trabalham a matéria mnemônica na labuta diária, pessoas que mantêm a palavra viva em uma “berada de foguera, contando a noite inteira”, como lembra Raimundo Braga ao falar sobre o costume de contar histórias. Da experiência vivenciada pelos moradores, compõe-se aquilo que ali se torna uma verdade, como o episódio narrado por Zé Braga, em que uma luz misteriosa seria a indicação de riquezas escondidas no Vau.

“Ó, inclusive quondo nós morava no Cabaça... Vô até te contá essa história aí. Bom, isso é história verdadeira mesmo. Meu pai invinha do Cabaça pra cá todas as tarde, vinha imhora à noite lá pra casa. Ond'ele passava, na região lá, tinha uma luz que seguia ele. Até na travessia do Córgo dos Borba. Meu pai num era muito medroso não. Todos os dia. Aí ele foi pisiguino a luz, pisiguino. Teve uma ocasião, pisiguino, a luz cercô ele, uma luz mais forte, e falô quarqué coisa com ele e pôs a mão no rosto dele, aquela mão gelada, e disse assim ó: Sinhô Pedro, tá po sinhô aqui, ó, pode chegá e tirá. Meu pai chegô im casa sem fala, branco igual uma vela. Comentô isso com minha mãe, aí minha mãe pegô e falô co'ele assim: Ô Pedro, puque ocê num procura um, um ispirita intão, vê lá o que que tá 'cunteceno. Aí procurô um ispirita, aí falô: Ah, num intendo dessas coisa não. Aí comentô com o pessoal que tinha vindo de Sorocaba po Vau, sobre essa luz, sobre o que acunteceu com ele. Vão chamá seu Carlos, el'era crente. Isso né nada não, seu Pedro. E ficô queto. No odo dia, seu Carlos foi lá e 'rancô o cabedal, tisoro. Assim diz que foi um pote chei' de oro. E ficô lá o lugá qu'ês cavô lá e tirô. Inclusive perdeu até umas medalha lá, no tirá o pote de oro. Várias pessoa achô aqui no Vau, aqui. A terra aonde ês tiraro o pote, ês colocava a terra na batelha, no corgo, era punhado de oro.”¹⁷

¹⁵ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

¹⁶ ZUMTHOR. *Tradição e esquecimento*, p. 13-14.

¹⁷ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

Nesse episódio, pode-se destacar a função da memória, observada por Paul Zumthor, de “manter a vida”, de “ordenar a existência” de uma comunidade. É possível estabelecer uma relação desse acontecimento narrado por Zé Braga com a história daquela região, já que Pedro Braga, inserido em uma narrativa de manifestações sobrenaturais, recebe a mensagem que indica a existência de um tesouro escondido. No entanto, a interpretação da mensagem é feita por alguém que vem de fora. A descoberta do “cabedal” por um “estrangeiro” pode ser tomada como a própria imagem do passado da região, quando estrangeiros a ocuparam para explorar suas riquezas minerais. O que é descoberto e levado embora, o “pote de medalhas”, é também outro tesouro: uma herança do passado do lugarejo, de sua história, já que esse pote talvez tenha sido enterrado ali há muito tempo, ainda no auge da mineração. Sobram no Vau restos do cabedal espalhados pelo Jequitinhonha, como as histórias que sobraram na memória.

Além desse vínculo que se pode estabelecer entre o episódio narrado por Zé Braga e o passado da região, observa-se também uma valorização dos antepassados do Vau, representados por Pedro Braga. Apesar de Pedro Braga não interpretar a mensagem da luz personificada, nesse acontecimento atribui-se valor a sua figura, já que é ele quem pode receber o comunicado das riquezas escondidas no lugarejo, transmitido por uma luz misteriosa. Segundo Jacques Le Goff, este tipo de valorização aparece na história do surgimento de algumas cidades:

“[...] as cidades, quando se constituíram como organismos políticos conscientes da sua força e do seu prestígio, também quiseram exaltar esse prestígio, valorizando a sua antigüidade, a glória das suas origens e dos seus fundadores, a gesta dos seus antigos filhos, os momentos excepcionais em que eles foram favorecidos com a proteção de Deus, da Virgem ou do seu santo padroeiro. Algumas destas histórias adquiriram um caráter oficial, autêntico.”¹⁸

¹⁸ LE GOFF. *História e memória*, p. 67-68.

Na elaboração do passado do Vau, a palavra contada é o elemento fundador, desempenhando um papel de grande importância: por intermédio do verbo que se maneja no tempo, a história do povoado é inscrita.

“O Verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida. Na palavra se origina o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam seu ato. Verticalidade luminosa que jorra das trevas interiores, fundadas sobre os paganismos arcaicos, ainda marcadas por esses traços profundos, a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz.”¹⁹

E do verbo se fez a história.

¹⁹ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 75.

PEDRO BRAGA, HOMEM-MEMÓRIA

Pedro Cordeiro Braga era contador de histórias, nasceu em 1917 e faleceu em 2000. Filho de garimpeiros, morou durante toda a sua vida no Vau. Pedro Braga narrava a história do povoado desde o auge da atividade mineratória na região — lembrando os sofrimentos enfrentados pelos escravos negros —, além de contar casos de lobisomem e de



FIGURA 4 - Pedro Cordeiro Braga.
Foto: Arquivo da família de Pedro Braga.

mula-sem-cabeça;
narrativas que se
conservaram no
tempo e que
chegaram até ele
por intermédio de
seus antepassados.
Em depoimentos
gravados pelo
pesquisador

Reinaldo Marques,

ao final da década de 1980, Pedro Braga lembra que, além de contar, sempre gostou de ouvir histórias: “Mais eu gostava de ficá ali reunido com meu pai, o Severino Baracho, o Camilo, o Gabriel, o Pereira, o Antônio Pio, todos esse transmitia pra gente muita cena importante que passô.”²⁰

O contador do Vau pode ser caracterizado como o narrador sedentário definido por Walter Benjamin: aquele que, vivendo sempre em um mesmo lugar, guarda e transmite a

²⁰ Depoimento de Pedro Braga, gravado por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988.

memória de sua comunidade.²¹ Como esse narrador benjaminiano, Pedro Braga desempenhou a função de “homem-memória” do Vau.

“Nestas sociedades sem escrita há especialistas da memória, homens-memória: ‘genealogistas’, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, ‘tradicionalistas’, dos quais Balandier diz que são ‘a memória da sociedade’ e que são simultaneamente os depositários da história ‘objetiva’ e da história ‘ideológica’, para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também ‘chefes de família idosos, bardos, sacerdotes’, segundo a lista de Leroi-Gourhan que reconhece a esses personagens ‘na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo’.”²²

A função de “homem-memória” exercida por Pedro Braga, no entanto, não se restringiu apenas à palavra falada, uma vez que o contador do Vau também se valeu da escrita para contar. Por essa razão, Pedro Braga representa um caso particular dentre os contadores de tradição oral, já que a maioria deles não são alfabetizados e constituem uma comunidade de tradição oral que vive à margem da tecnologia da escrita, muitas vezes, “ignorados pela cultura da letra”.²³ Luís da Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil*, chamou a atenção para o desprestígio das tradições orais na cultura letrada.

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

[...]

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de ‘novena’, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos ‘padroeiros’, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de ‘Missa do Galo’; ao ar livre, solta, álcere, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo.”²⁴

²¹ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 198-199.

²² LE GOFF. *História e memória*, p. 429.

²³ PEREIRA. *O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 87.

²⁴ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 27.

Exemplo dessa condição de não-letrados da maioria dos contadores de tradição oral pode ser visto no projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*,²⁵ da Faculdade de Letras da UFMG, que possui um acervo com cerca de 50 contadores do Vale do Jequitinhonha em que a maior parte não é alfabetizada.

O contador do Vau, apesar de ter freqüentado a escola por apenas cerca de três anos, sempre cuidou em registrar suas histórias, deixando vários cadernos manuscritos em verso e prosa. Nos cadernos, Pedro Braga, fazendo uso de uma escrita que foge às normas do português padrão, registrou, além das histórias do Vau, sua própria vida transformada em versos.

“Seu Pedro Cordeiro Braga, do Vau, é um contador que merece um estudo particularizado. No seu objetivo de não deixar que sua terra caia no esquecimento total, ele registra cuidadosamente nos seus cadernos toda a história do lugar. As lendas referentes aos pontos topográficos, as famílias proprietárias e sua descendência e os casos dos escravos, cantando o Vau em prosa e versos. Os cadernos de Seu Pedro são preciosidades à espera de estudiosos que, admitindo o espaço da diversidade e do conflito, sempre presentes, queiram dar-lhes agora a voz. [...]

Na função que determinou para si de transmitir as reminiscências fundamentais à continuação da cadeia de tradição popular, Seu Pedro faz de sua própria vida uma narrativa. Na falta de jovens para ouvi-lo, escreve do jeito que sabe, ansioso de que não se percam e que se documentem, através de sua palavra, os casos dos antepassados, para que se acrescente à memória histórica a versão daqueles que a viveram de uma outra margem.”²⁶

Na função de “homem-memória”, Pedro Braga preservou vivos elementos significativos na constituição da memória de seu grupo social, inscrevendo a história do povoado pela palavra falada e escrita. Essa história é o resultado de experiências vivenciadas por ele e por sua comunidade, configurando-se como “história ideológica”,²⁷ elaborada a partir da memória coletiva, muitas vezes congregando mito e história, fato e ficção.

²⁵ *Quem conta um conto aumenta um ponto* é um projeto de extensão e pesquisa da Faculdade de Letras da UFMG, coordenado pela Prof^a Sônia Queiroz. Esse projeto trabalha o registro sonoro e escrito de contos orais da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, através da edição de CD's e livros destinados ao público do ensino fundamental e médio, nas áreas de Leitura e Produção de Texto. Atualmente, o acervo de gravações é constituído por mais de 200 histórias, além de versos, piadas e conversas gravadas com 50 contadores do Vale do Jequitinhonha.

²⁶ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 21; 30.

²⁷ LE GOFF. *História e memória*, p. 428.

O valor da voz

Pedro Braga representou a voz que, conforme lembra Paul Zumthor em relação aos narradores da Idade Média, desempenhou “uma função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo não poderia sobreviver.”²⁸ Deste modo, ele ganha grande importância para o Vau e, muitas vezes, essa importância ultrapassa o âmbito profano e se torna, até mesmo, sagrada.

O filho mais velho de Pedro Braga, Raimundo Braga, destaca a sabedoria do pai que, em sua opinião, poderia ter sido um grande advogado, caso possuísse condições para estudar. Raimundo Braga enfatiza a sabedoria do pai lembrando que Pedro Braga era procurado até pelas próprias professoras da escola do Vau.

“Mais é, vô te contá, podia sê até um, se istudasse, era o maió adevogado que tinha ‘qui na região. Puque, ele tinha argumento pa tudo, entendeu? Ele sabia de tudo. [...] Tudo que cê perguntasse pai ele sabia do fundamento, entendeu? Hoje a gente tem sodade, puque tem tanta coisa qu’a gente fica em dúvida, a gente num sabe quem a gente pergunta. Ele respondia tudo. [...] Às vez, tinha professora aí que às vez tinha dificuldade de sabê um palavriado aí. Aí chegava perto de Pedro Braga falava ‘sim: Ó, seu Pedro, cum’ é qu’ é isso? A palavra assim, assim... El’ falava assim: É isto, é isto... Insinava as professora, até as professora.”²⁹

Outro filho que lembra a sabedoria do contador é Zé Braga. Zé Braga também fala da importância de Pedro Braga para a comunidade, lembrando que o pai era convidado para ir às escolas para falar sobre a história da região.

“Zé Braga: Ele sabia de tudo, né? [...] Pai também freqüentava vários grupo aí, contava história pr’ os aluno, né?
Entrevistador: Ele ia às escolas?
Zé Braga: Ia, el’ era muito convidado. Aqui no Vau, im São Gonçalo, entendeu? O pessoal convidava ele.”³⁰

A sabedoria de Pedro Braga transformou-o em referência para a família, um conselheiro de cuja palavra sempre emanavam orientações: “Ele dava um grande exemplo: *Ah, quem num ove conselho, ove coitado*. Sempe esse exemplo ele dava pra gente. Ele dava o conselho, mais se ocê num ‘sumisse: *Alá, quem num ove conselho, ove coitado*.”³¹

²⁸ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 139.

²⁹ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

³⁰ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

³¹ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

Esse papel de conselheiro não se limitou apenas à família do contador. Pedro Braga sempre esteve presente na Associação Comunitária do Vau. Apesar de nunca ter aceitado ser membro da diretoria, o contador participava como conselheiro.

“Ele participava de quase todas as reuniões que tinha. A gente fazia reunião duas vezes por mês. A gente juntava a comunidade, levava p’ associação, discutia o problema da comunidade. E ele participava sempre. Agora membro da diretoria, ele nunca quis participá. Sempre ajudava, contribuíno. Aqui nós tinha mais ô meno uns cento e poco associado. El’ sempre tava contribuíno com o dele. Ele aconselhava muito tamém. Chega lá, dava seus parpíte, né?”³²

Pedro Braga afigura-se assim como homem versado no uso da palavra no Vau. Além de tomar a palavra para contar e fazer poesia, tomava-a também para ensinar, ao modo do narrador caracterizado por Ecléa Bosi:

“O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.”³³

E uma atmosfera sagrada envolve também a figura de Pedro Braga, remontando à situação de sociedades antigas, em que, conforme observa Alfredo Bosi, o poeta exercia um poder sagrado sobre sua comunidade.³⁴

Raimundo Braga, ao se referir à importância de Pedro Braga no Vau, define o contador como um profeta:

“O pessoal parava pa iscutá ele falá. Ele vivia, parece qu’ele ‘divinhava, né? Ele falava ‘sim: Ô, iss’ vai ‘cuntecê. E cumo de fato, num ‘cunticia ‘sim igual ele falava, né?, mais sempre cê via qu’aquilo ali tava... iss’ái que tá ‘cunteceno no país, no mundo, tud’ele profetizô, né? Essas coisa que tá aí ‘cunteceno aí nesse país nosso, o disimprego, essa quantidade de gente disimpregado, né? Intão iss’ tudo ele profetizava.”³⁵

Ao prenciar problemas sociais, como o desemprego, Pedro Braga aproxima-se da figura do profeta da tradição religiosa cristã: aquele que, entre os hebreus, anunciava e interpretava a vontade e os propósitos divinos e, ocasionalmente, predizia o futuro. Mas a voz

³² Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

³³ BOSI. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, p. 49.

³⁴ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 141-142.

³⁵ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

proferida do contador, além de anunciar o futuro como o fazia o profeta da tradição cristã, possui ainda outro valor sagrado, pois Pedro Braga era também benzedor no Vau. Zé Braga lembra que o pai era sempre procurado para que fizesse benzeduras.

“Sempre procurado. Sabia benzê pa bicho mau. És fala, qué dizê cobra, né? Quondo ofíndia, né? [...] Cobra, bichera, entendeu? Musquito morde animal, põe as feze ali, entendeu? Num limpa o animal, ali vai só criano varejera, depois vai criano bicho, né? Aquês bicho vai cumeno as carne do animal. Se num benzê, os bicho num cai. A hora que benzê, se o dono acreditá, aí os bicho vai caino. E num picisava chegá perto do animal p’a benzê não. O animal pudia tá ‘qui u’a distância duns treis a quatro quilômetro daqui qu’ele binzia lá. Pidia, ele binzia lá. Falava qual animal que era, que tipo de animal que era.”³⁶

É interessante observar que Zé Braga salienta o poder da voz de Pedro Braga, informando que a benzedura do pai se realizava até mesmo na ausência do animal a ser curado. Mas pondera que o sucesso da benzedura dependia também da fé do proprietário do animal doente. Cria-se, assim, entre benzedor e aquele que busca a cura, uma relação que se aproxima do próprio exercício de contar histórias, em que o ouvinte faz parte da *performance* e é tão importante quanto o intérprete.³⁷ Nesse ambiente de oralidade mista, em que as pessoas se reúnem para contar histórias e intercambiar saberes, também a benzedura se faz como um momento de convocação da comunidade em torno da palavra de tradição oral.

É interessante destacar o fato de que o valor sagrado, conferido à voz de Pedro Braga, permeia não só sua fala, mas também sua escrita. Raimundo Braga, ao comentar sobre a escrita de Pedro Braga e a dificuldade de entender a letra do pai, emprega, no lugar da palavra *manuscrito*, a expressão “mãos de Cristo”: “Só tem qu’ele iscrivia im mãos de Cristo. Intão aquilo, a letra dele era difícil docê... né?, a gente com quarta séria só, né? Mais ele iscrivia, cê tem que ‘divinhá o qu’ele iscrivia, né? E iscrivia bem, né?”³⁸

Com o emprego de “mãos de Cristo”, diante do desconhecimento da palavra *manuscrito* e orientado pela impressão auditiva do significante, Raimundo Braga confere à

³⁶ Depoimento de José de Evaldo Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

³⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 241.

³⁸ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

escrita de Pedro Braga o valor sagrado da voz do contador e, assim, unem-se, mais uma vez, os dons da poesia e da inspiração divina.

“Os elementos fundamentais da função profética parecem ter sido os mesmos em toda parte. Em toda parte, o dom da poesia é inseparável da inspiração divina. Em toda parte, esta inspiração traz consigo o conhecimento — quer do passado, sob a forma de história e genealogia, quer do presente oculto, geralmente sob a forma de informações de caráter científico, quer ainda do futuro, sob a forma de profecias no sentido mais estrito.”³⁹

Essa relação da voz poética com o sagrado faz com que o contador de histórias do Vau aproxime-se da figura de um xamã.

“Os especialistas sabem que em muitas das culturas dos cinco continentes as figuras do profeta, do poeta e do sábio estavam originariamente reunidas numa figura só — a do xamã. Na Sibéria e entre os sioux, na Austrália e na Índia, na China e na Grécia antiga, entre os gauleses e os celtas, entre os yanomamis e os kaiapós, lá está ele, o xamã — profeta, poeta, sacerdote, médico e cantor, o guardião do mito, o intermediário, o veículo entre os seus companheiros de tribo e o mundo do espírito.”⁴⁰

O valor atribuído à palavra de Pedro Braga, oral ou escrita, emerge de sua própria função de “homem-memória”. No desempenho dessa função, Pedro Braga conservou a história da comunidade em narrativas que, transmitidas oralmente ou registradas, representam aquilo que foi vivido por ele e por sua comunidade. Tudo que se narra ou se escreve, segundo alerta o próprio contador, é a história que pode ser comprovada pelas tradições do povoado.

De boca a ouvido

Ao longo das narrativas orais de Pedro Braga podem ser destacados recursos discursivos que, na elaboração da história do povoado, mostram sua preocupação em narrar a memória vivenciada por sua comunidade. É freqüente na voz do contador a presença da palavra “tradição” na abertura de suas narrativas, quando é enfatizada a origem do que será

³⁹ CHADWICK. *Poetry and prophecy*. Apud SANTOS. O tempo mítico hoje. In: NOVAES (Org.). *Tempo e História*, p. 194.

⁴⁰ SANTOS. O tempo mítico hoje. In: NOVAES (Org.). *Tempo e História*, p. 194.

transmitido: as narrativas resultam da manutenção da memória, por várias gerações, por intermédio da palavra contada e ouvida. Assim, Pedro Braga abre suas histórias de modo diferente em relação à grande parte dos contos orais, não empregando expressões que, geralmente, são constantes nessas narrativas. Como observou Luís da Câmara Cascudo, o início do conto de tradição oral, “na maioria dos casos, possui fórmula usual. Era uma vez... Diz-se que era uma vez.... Houve um Rei que tinha três filhos... etc.”⁴¹ Um exemplo dessa diferença em Pedro Braga é a história do escravo pai Jacarandá:

“O pai Jacarandá, *conforme as tradições*, ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio. Ele ia sempre im Milho Verde bebê cachaça, mais pra não dexá falha no lugar dele, ele dipindurava um sobrecasaco, que ele levava aguardano o frio, e punha nu’ a estaca, e cuspiá lá em roda, e saía. Saía, o Joaquim de Paula chegava, num dava farta dele lá no sirviço; o sirviço cuntinuava como se ele tivesse lá. [Grifos meus.]”⁴²

Do mesmo modo principia-se a “História do portão de ferro”, que aborda o período de auge da atividade mineradora na região, contada a partir das tradições guardadas pelo contador do Vau.

“O portão de ferro foi o seguinte: eu, *as tradições qu’eu tenho de lá é* que a Real Ixtração atentô tirá lá esse trecho incanalado. Intão ele disviô. [Entrevistador: O trecho incanalado que tinha lá, né?] É, disviô o ribeirão pra um oto trecho, e tirô aonde eles tamparo, e cumeçô a discubri os calderão de cascalho. Intão, intrô novo contrato do rei, de senhores explorá pela iscravidão. ‘Tonce, fizero cum coisa qu’ é um portão de ferro aguardando aquilo ali, fecharo e trancar, pra ninguém mais mexê. [Grifos meus.]”⁴³

Em outra narrativa, “O iscravo interrado vivo”, apesar de Pedro Braga não empregar a palavra *tradição* para abrir a história, o contador enfatiza o valor de suas narrativas, comentando a importância das “cenas” que se passaram no Vau.

“Intão, aqui, anteriormente, *eu vô dizê pa sinhora uma verdade*, teve um... *sucedeu muitas cenas importante*. [Entrevistadora: Muita coisa que tem que sê guardada.] Pelo menos lá na fazenda Delgado foi interrado muitos iscravo vivo. Aqui onde a sinhora passô, aqui adiante, mais ô menos... num chega bem treis quilômetro, tem uma vertente onde tem mata-burro de ferro — a sinhora num passô por ele? [Entrevistadora: Passamo.] Pois é. Ali, do lado de cá daquela vertente, foi interrado um iscravo ali, vivo, e esse foi no maior sofrimento. [Grifos meus.]”⁴⁴

⁴¹ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 229.

⁴² Narrativa oral gravada por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

⁴³ *Ibidem*.

O desejo de transmitir “conforme as tradições” do Vau faz com que Pedro Braga, freqüentemente, mencione em suas narrativas pessoas que vivem ou viveram no povoado, contribuindo, assim, para que se instaure o valor de verdade dos acontecimentos narrados.

Em “A história da Fazenda das Abóboras”, fazenda do passado da região, o contador inicia a narrativa referindo-se a sua mãe, a quem é atribuída a função de transmissora da história, e a seu bisavô, Antônio dos Santos, personagem da narrativa.

“A do milho, *conforme minha mãe nos contava*, que o bisavô dela, Antônio dos Santos, o proprietário da Fazenda da Abobra, foi a passeio no Vale Tijuco, vê lá o movimento das tropa da Real Ixtração trabalhano. Intão na volta dele, ele incontrô o cadáver dum cumpadre dele, qu’era o Manuel Antônio, morto na istrada. [Grifos meus.]”⁴⁵

Com essa referência aos antepassados no início de suas histórias, Pedro Braga narra o passado do Vau ao modo dos *doma*, contadores africanos que, como ele, cumprem a função de manter viva a memória de suas comunidades. Os *doma* iniciam suas narrativas mencionando sempre os antepassados que transmitiram a eles as histórias que serão contadas a seus ouvintes.

“Antes de falar, o *Doma*, por deferência, dirige-se às almas dos antepassados para pedir-lhes que venham assisti-lo, a fim de evitar que a língua troque as palavras ou que ocorra um lapso de memória, que o levaria a alguma omissão.
Danfo Sine, o grande *Doma* bambara que conheci na infância em Bougouni e que era o Chantre do Komo, antes de iniciar uma história ou lição costumava dizer:
‘Oh, Alma de meu Mestre Tiemablem Samaké!
Oh, Almas dos velhos ferreiros e dos velhos tecelões,
Primeiros ancestrais iniciadores vindos do Leste!
Oh, Jigi, grande carneiro que por primeiro soprou
Na trombeta do Komo,
Vindo sobre o Jeliba (Níger)!
Acercai-vos a escutai-me.
Em concordância com vossos dizeres
Vou contar aos meus ouvintes
Como as coisas aconteceram
Desde vós, no passado, até nós, no presente,
Para que as palavras sejam preciosamente guardadas
E fielmente transmitidas
Aos homens de amanhã
Que serão nossos filhos
E os filhos de nossos filhos.
Segurai firme, ô ancestrais, as rédeas de minha língua!
Guiar o brotar das minhas palavras

⁴⁴ Narrativa oral gravada por Vera Lúcia Felício Pereira, no Vau, em 1989; transcrição de Rogério Machado Caetano.

⁴⁵ *Ibidem*.

A fim de que possam seguir e respeitar
Sua ordem natura’.
Em seguida, acrescentava:
‘Eu, *Danfo Sine*, do clã de Samake (elefante), vou contar tal como o aprendi, na
presença de minhas duas testemunhas *Makoro* e *Manifin*.’
‘Os dois como eu conhecem a trama. Eles serão a um tempo meus fiscais e meu
apoio.’⁴⁶

Nas histórias de Pedro Braga, as personagens aparecem sempre designadas por nomes próprios, diferindo-se daquilo que normalmente ocorre nas narrativas de tradição oral. É comum nessas narrativas a ausência de nomes próprios das personagens, sendo estas definidas por características físicas ou atitudes (“um gigante muito rico”, “uma madrasta má”, “um homem muito forte”). Conforme observa Luís da Câmara Cascudo, muitas vezes as personagens são diferenciadas apenas na modulação da voz do contador durante sua *performance*.

“Cada personagem, rei, rainha, príncipe, caçador, gigante, o terceiro filho, o homem-mau, a madrasta, a órfã, a moça, a alma-do-outro-mundo, todos têm um andar, um conjunto de modos, atitudes, acenos, denunciador do estado social. Todos têm uma voz típica, perfeitamente identificável e sabidamente própria porque as outras figuras não podem usar daquele timbre. Voz do rei, imperativa, irresistível, mandona; voz do gigante e do homem mau, grossa, rouca, antipática; voz de criança, fina, rápida, balbuciada. Das mulheres, rainhas ou pobres, fala a narradora como imagina que pudesse falar uma rainha na plenitude do poder ou uma mendiga fraca pela fome e cansaço. As almas-do-outro-mundo falam pelo nariz, num tom fanhoso, peculiar, insubstituível, que herdamos de Portugal. Crêem que o esqueleto com as cartilagens nasais destruídas e a boca cerrada não possa falar abrindo e fechando as mandíbulas, faltando a língua.”⁴⁷

Nas narrativas de Pedro Braga, as personagens se configuram como pessoas, definidas por nomes próprios, tornando-se personagens históricas, pessoas que, um dia, habitaram o povoado.

Em uma história sobre lobisomem, mais uma vez a mãe de Pedro Braga é citada como aquela que transmite a narrativa. O homem que sofre a metamorfose é compadre da avó de Pedro Braga; e, assim, é narrado mais um acontecimento que se passou no Vau.

“*Minha mãe sempre nos contava*, lá nas Abobra, a vó dela contava que passô-se uma cena lá muito interessante de um cumpadre dela. Diz que toda quinta-fera, de quinta pra sexta, ele havia de inventá uma viagem. Aí essa dona dele ficava preocupada:

⁴⁶ HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Org.). *História geral da África*, p. 190-192.

⁴⁷ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 235.

Diacho, que viaje que fulano inventa toda quinta-fera, de quinta pra sexta? [Grifos meus.]”⁴⁸

As narrativas de Pedro Braga se colocam próximas de todos aqueles que moram no Vau, tornando-se possível aos ouvintes identificá-las com a própria vida do povoado. Ali elas se tornam fato, já que trazem consigo o testemunho de pessoas que vivem ou viveram no lugarejo, como a história de uma mulher que se transformara em mula-sem-cabeça diante de um morador do Vau:

“O pai do Clóvis, um que mora aqui im cima, sempe eles contava qu’ele assistiu no Milho Verde uma dona virano mula-sem-cabeça. Ele tava lá na casa dessa dona e diz que essa dona — sempe falava que ês ficava observando a dona — e diz que a dona ficava num entra-e-sai. Ia lá fora, voltava, cum coisa que o espírito dela tava flagelado, preocupado com alguma coisa.”⁴⁹

Nessa história, a presença do testemunho funda um efeito de realidade em um acontecimento sobrenatural. Roland Barthes observou o testemunho como um importante elemento discursivo para que se constitua em um texto o “efeito de real”, pois para o autor, o real seria “um significado informulado, abrigado por detrás de um referente aparentemente todo-poderoso.”⁵⁰

“O discurso histórico comporta dois tipos regulares de embraiadores. O primeiro tipo engloba aquilo a que poderíamos chamar os embraiadores de *escuta*. Esta categoria foi identificada, ao nível da língua, por Jakobson, sob o nome de *testimonial*, e sob a fórmula C^cC^{a1}/C^{a2} : além do acontecimento relatado (C^c), o discurso menciona ao mesmo tempo o acto do informador (C^{a1}) e fala do enunciante que a ele se refere (C^{a2}). Este *shifter* designa pois toda a menção das fontes dos testemunhos, toda a referência a uma escuta do historiador, recolhendo um para *além* do seu discurso e dizendo-o. A escuta explícita é uma escolha, pois é possível omiti-la; ela aproxima o historiador do etnólogo, quando este faz menção do seu informador; encontramos portanto abundantemente este *shifter* de escuta em historiadores-etnólogos, como Heródoto. Assume formas variadas: vão das intercaladas do tipo *como ouvi dizer, tanto quanto sabemos* até o presente do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador, e até toda a menção da experiência pessoal do historiador; é o caso de Michelet, que ‘escuta’ a História da França a partir de uma iluminação subjectiva (a revolução de Julho de 1830) e a faz valer no seu discurso. O *shifter* de escuta não é, evidentemente, pertinente do discurso histórico: encontramos-lo frequentemente na conservação e em certos artificios de exposição do romance (anedotas contadas segundo certos informadores fictícios aos quais se faz menção).”⁵¹

⁴⁸ Narrativa oral gravada por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 129.

⁵¹ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 122.

A presença das testemunhas, além de instaurar esse efeito de realidade, identifica as narrativas de Pedro Braga com a própria ciência histórica que, desde suas origens, sempre recorreu ao testemunho.

“Desde o seu nascimento nas sociedades ocidentais — nascimento tradicionalmente situado na Antigüidade grega (Heródoto, no século V. a.C., seria, senão o primeiro historiador, pelo menos o ‘pai da história’), mas que remonta a um passado ainda mais remoto, nos impérios do Próximo e do Extremo Oriente —, a ciência histórica se define em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se ‘indaga’, se ‘testemunha’. Tal é o significado do termo grego e da sua raiz indo-européia *wid-*, *weid*, ‘ver’. Assim, a história começou como um *relato*, a narração daquele que pode dizer ‘Eu vi, senti’. Este aspecto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica. Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica deste tipo de história pela vontade de colocar a explicação no lugar da narração, mas também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho através do ‘retorno do evento’ (Nora) ligado aos novos *media*, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da ‘história imediata’.”⁵²

Outro aspecto a ser destacado na instituição do “efeito do real” nas narrativas de Pedro Braga é a localização dos acontecimentos narrados em marcos geográficos reconhecíveis no povoado.

Na história “Seu Teotônio e o escravo fugido”, Pedro Braga situa a narrativa em um antigo casarão, onde já funcionou a creche e o Correio do Vau, casarão que, no passado, pertenceu a um senhor branco, proprietário de escravos:

“Aqui, nesta casa onde está situada a creche hoje, essa casa foi do Manuel Teotônio, um sinhô que havia aqui no Vau. E esse sinhô era muito cruel c’os escravo. Intão, os escravo dele, vários, fugiam, afastando dos rigores. E ele mandava pedestre pra sai à procura daqueles mais rebelde, e costumava mandá matá, que ele quiria vê ao menos a orelha de comprovação.”⁵³

⁵² LE GOFF. *História e memória*, p. 9.

⁵³ Narrativa oral gravada por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.



FIGURA 5 - Antigo casarão de Manuel Teotônio, onde funcionava a creche e o correio do Vau.
Foto: Josiley Francisco de Souza.

Na mesma história, o contador prossegue o relato sobre Manuel Teotônio e o modo como os escravos de sua propriedade eram tratados, localizando o sofrimento de um escravo em uma serra do Vau:

“Inclusive, lá na Serra onde ficô com nome Serra do Rela-Ropa, tava iscondido um desses iscravo, e o pedestre descubriu ele lá numa otra lapinha por cima. E ele, quando se viu agredido pelo pedestre, sem jeito de iscapula, o único caminho que ele preferiu foi sentá nessa serra lisa, tá lá por prova a distância, até que hoje um moço tava comprovano...”

Localizando as narrativas em lugares reconhecíveis no povoado ou definindo as personagens através de nomes próprios, Pedro Braga garante “o efeito do real” a suas narrativas, inscritas sempre de maneira verossímil. A figura do contador, como aquele que guarda e transmite elementos significativos da memória de sua comunidade, é fortalecida, já que o contador narra uma “história verídica”, fatos que foram experimentados na comunidade do Vau.

“A preocupação dos contadores em atualizar as narrativas prende-se ao desejo semiconsciente de extrai-las de um universo imaginário e longínquo para situá-las num espaço-tempo familiar, tornando-as projetivas através de referentes reconhecíveis, registrados na memória dos ouvintes. A habilidade reside em localizar marcos geográficos ou históricos significativos, em caracterizar as personagens com marcas tais que elas não sejam seres estranhos, mas façam parte do cotidiano em que o conto se concretiza.”⁵⁴

História manuscrita “conforme as tradições”

Da escrita de Pedro Braga, emerge também sua função de “homem-memória”. O contador, em entrevista ao pesquisador Reinaldo Marques, ao falar de sua escrita, enfatiza o fato de que ele busca registrar em seus cadernos acontecimentos que possam ser comprovados por ele ou por sua comunidade.

“A gente deve iscrevê o que pode comprová, porque a gente iscrevê u’a mintira, depois ela vai justificá que foi mintira, perde a graça, né? É sim, ou intão certas tradições, né? Porque tem as certas tradições que a gente vê que foi que aconteceu mesmo, né? Eh, intão é o qu’eu gosto de iscrevê é justamente o que pode sê comprovado. É concreto.”⁵⁵

Diante desse desejo de se registrar “o que pode ser comprovado”, Pedro Braga escreve o que viu e ouviu, segundo o que ele denomina de “as certas tradições”. Aquilo que é registrado afigura-se como acontecimento, uma vez que é fruto da conservação por gerações, pelo exercício de ouvir e de contar, da memória que foi vivida no Vau.

A exemplo de suas narrativas orais, é possível destacar também na escrita do contador a presença freqüente da palavra “tradição”.

Foi por intermédio da tradição que passa de pai para filho informações e saberes importantes para a comunidade em que vivem, que Pedro Braga escreveu, por exemplo, a origem do nome do povoado do Vau e a história de sua formação.⁵⁶

⁵⁴ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 68.

⁵⁵ Depoimento de Pedro Braga gravado por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988.

⁵⁶ No desenvolvimento desta pesquisa, os 14 cadernos de Pedro Braga, localizados junto à sua família, foram numerados. Essa numeração buscou estabelecer uma cronologia na escrita dos cadernos, orientando-se pelas datas contidas em alguns manuscritos, já que Pedro Braga tinha o costume de datar a escrita de seus textos. Assim, as transcrições dos manuscritos citados estão identificadas com notas que fazem referência a essa numeração.

“Outros detalhes vou deichar eu Pedro Cordeiro Braga as partis historica di Vau escrita conformi as tradições di meus pais tradozida di seus avós sendo na era do çeculos fims do ceculo 16 a principio do ceculo 17 foi criada a Vila do principi houji a çidadi do Serro. Temdo esta linha di comunicação di Vila Rica a tradicional cidadi di Ouro Prêto. Semdo disbravado pelos bamdeiranti ate o local ondi foi elevada a historica cidadi di Diamantina. Semdo o único trêcho do rio Jequitemhonha que concegiram travessar foi em Vau ficando esti nomi di origem pela passagem.”⁵⁷

No trecho transcrito acima, em que Pedro Braga explica que o registro da história do Vau é feito “conformi as tradições di [seus] pais tradozida di seus avós”, cabe destacar o emprego da palavra *traduzida*. As histórias registradas pelo contador são resultado de uma operação tradutória na medida em que a escrita do contador toma como substância as narrativas orais, portanto, escrita “conformi as tradições”. Dessa forma, de sua escrita emerge uma operação tradutória, já que, ao escrever, Pedro Braga estaria realizando uma tradução do oral para o escrito. Há um comprometimento da escrita do contador com a tradição oral do povoado, assim como o tradutor de um texto poético que, em uma operação interlingual, compromete-se com o texto a ser traduzido: “... ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos.”⁵⁸

Nessa operação “tradutória” de Pedro Braga, sua escrita herda a função social desempenhada pelas narrativas orais.

“Os contos orais exercem em seu contexto a função social de ensinar às gerações um modo de conciliação do muito novo e do extremamente antigo, mesmo arcaico, ideando uma colagem que sugira os caminhos do que se pensa moderno sem o abandono do passado. Essas narrativas querem mostrar uma possibilidade aceitável de se incorporar, nos hábitos da comunidade, características diversas daquelas em que se originaram e, nessa maleabilidade, realizar a continuidade com os sistemas da tradição.”⁵⁹

Luís da Câmara Cascudo observou a tradição como um instrumento típico de se transmitir costumes e saberes de comunidades que não convivem com a escrita.

“Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição

⁵⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

⁵⁸ PAZ. *Tradução: literatura e literalidade*, p. 14.

⁵⁹ PEREIRA. *O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 62.

dicionarista do Moraes, na edição de 1831: 'Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros conservada em memória, ou por escrito'.⁶⁰

Apesar dessa referência da palavra *tradição* ao universo da oralidade, o que se verificará adiante é que Pedro não escreve apenas conforme as tradições orais, mas também conforme tradições da escrita da História.

O trecho transcrito anteriormente, em que está registrada a origem do nome do povoado, foi extraído de um caderno de cerca de 114 folhas manuscritas, em que Pedro Braga registrou, além da história do Vau, sua própria vida. É interessante destacar que o contador, ao registrar a história do povoado, sempre o fez em prosa. A escrita em versos aparece em textos líricos e no registro de sua própria vida, quando, conforme se observará na seqüência deste estudo, a subjetividade do contador se expressa mais plenamente.

⁶⁰ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 29.

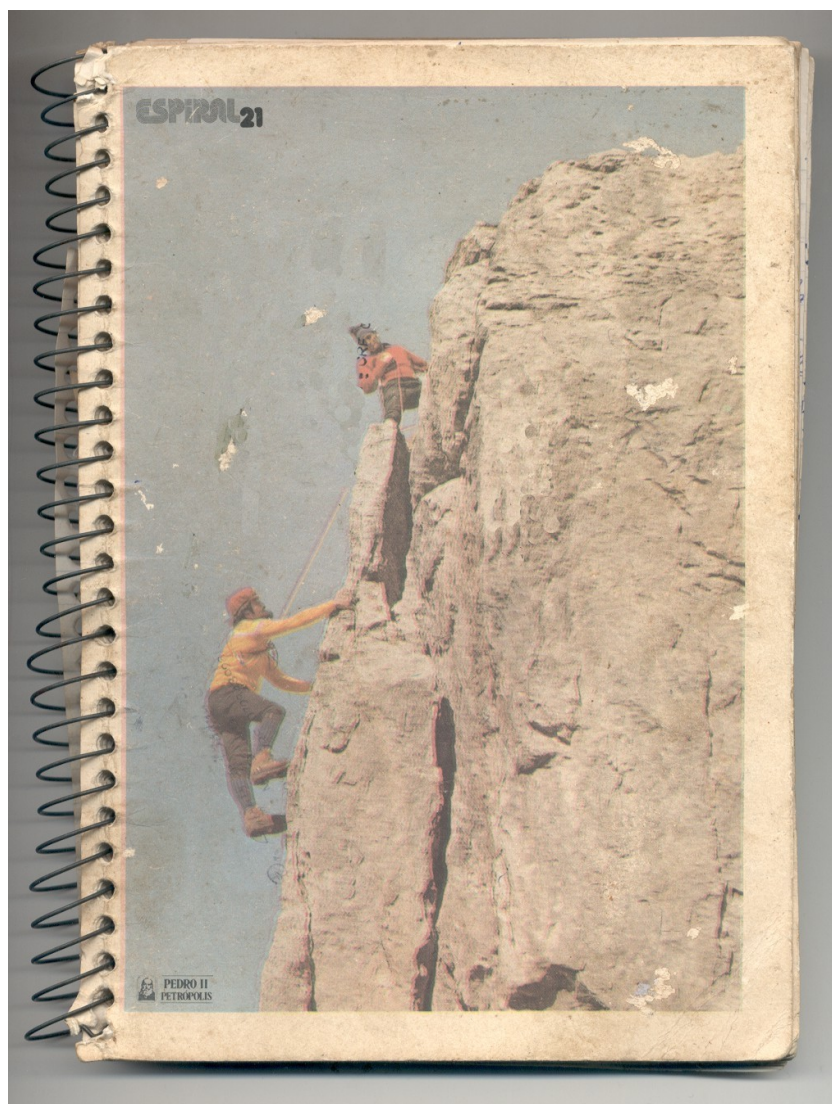


FIGURA 6 - Capa do Caderno 4, de Pedro Braga, em que o contador registrou a história do Vau e de sua própria vida.

A opção pelo texto em prosa na escrita das histórias do Vau demonstra uma busca de Pedro Braga pela objetividade no registro histórico. O contador parece desejar escrever a história “verdadeira” de sua comunidade, uma história factual, de acordo com a vida do povoado, “conforme as tradições”. Ele tenta escrever uma história que não seja permeada por sua subjetividade, mas conduzida pelo desejo de ser objetivo. Manifestando esse desejo, Pedro Braga insere em sua escrita uma característica que esteve presente na própria constituição da História como ciência no século XIX.

“Caracteristicamente, o objetivo do historiador do século XIX era expungir do seu discurso todo traço do fictício, ou simplesmente do imaginável, abster-se das

técnicas do poeta e do orador e privar-se do que se consideravam os procedimentos intuitivos do criador de ficções na sua apreensão da realidade.

Para entender esta evolução do pensamento histórico, cumpre reconhecer que a historiografia tomou forma como disciplina erudita distinta no Ocidente durante o século XIX, contra o pano de fundo de uma imensa hostilidade a todas as formas de mito. Tanto a direita quanto a esquerda políticas responsabilizaram o pensamento mítico pelos excessos e fracassos da Revolução.⁶¹

Observa-se que na escrita de seus textos em prosa, Pedro Braga optou pela terceira pessoa. No entanto, há trechos em que é empregado o discurso em primeira pessoa, quando o contador se inscreve na história. Nesses momentos, o próprio Pedro Braga funciona como testemunha das histórias registradas, como no trecho abaixo, em que ele se oferece para apresentar ao leitor uma gruta, próxima ao Vau, onde, no passado, existiu um quilombo.

“Esti quilombo é muito importanti muito comhecido por min quem quer ter serti rialiadi mi procura que eu mostro as pintura feita por estis escravos os dezenho difiçil as embarcações ondi elis foram transportados da Africa as cassas que era o único alimento que elis podiam alimentar ainda sendo so a noiti para não mostrar fumaça”⁶²

Nota-se que, no trecho transcrito acima, Pedro Braga, além de se apresentar como testemunha que atesta a existência do antigo quilombo, cumpre a função de interpretante da história do povoado. As pinturas existentes nas paredes da gruta, atribuídas por Pedro Braga aos escravos negros que se refugiavam no local, seriam, segundo o *Plano Diretor de Diamantina*, realizado pelo CEBRAC e pelo Ministério da Cultura, pinturas rupestres datadas de cerca de 4.000 anos e que constituiriam um sítio arqueológico próximo ao Vau.⁶³ Ao atribuir essas pinturas aos escravos, Pedro Braga atua como um historiador, preenchendo vazios de significado. Diante da importância da mineração e do trabalho escravo do negro para conhecimento da história de sua comunidade, ele constrói um sentido para as pinturas na parede da gruta que, no passado, teria abrigado um quilombo.

“No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre ‘preencher’ o sentido da História: o historiador é aquele que recolhe, não tanto factos, mas antes significantes e os relata, isto é, os organiza com o fim de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da pura série.

⁶¹ WHITE. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura, p. 140.

⁶² BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

⁶³ BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA; CEBRAC. Plano Diretor de Diamantina: proposta.

Como se vê, pela sua própria estrutura e sem que seja necessário fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para sermos mais precisos, *imaginária*, se é certo que o imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) ‘enche’ o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se assim que a noção de ‘facto’ histórico tenha suscitado frequentemente, aqui e além, uma certa desconfiança. Já Nietzsche dizia: ‘Não há factos em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que possa existir um facto’.⁶⁴

Em outro trecho, a voz de Pedro Braga novamente aparece, desta vez testemunhando a existência de um lugar no povoado onde negros eram castigados na época da escravidão.

“Outros detalis dentro da povoação morava um Semhor Manoel Tiotono eu ainda alcançei nas portas cembras ondi era a residência deli tinha varias casiteis di madeira ondi passava cordas di bacalhao marrava as vitimas cativos pela cintura mandava que outro puxaçi a corda para o negro ficar suspenso impedido di mover apanhava severas surras di chiquoti di côuro di anta alguns fujia eli mandava os pedresti procurar aqueli escravo que era mais disobidienti mandava matar eli queria ver o menos a orelha do escravo.”⁶⁵

Apesar de Pedro Braga reservar para a escrita da história do Vau o texto em prosa, os versos não são rejeitados completamente. Na inscrição da história do povoado, os versos cumprem a função de inaugurar de maneira solene a narrativa de seus acontecimentos.

Roland Barthes, em *O rumor da língua*, ao abordar o discurso histórico, destaca a presença de uma inauguração solene, “uma abertura performativa” nos textos do passado dedicados ao registro histórico.

“O discurso da história conhece em geral duas formas de inauguração: em primeiro lugar, aquilo a que poderíamos chamar a abertura performativa, pois a fala é aí verdadeiramente um acto solene de fundação; o seu modelo é poético, é o *eu canto* dos poetas; assim, Joinville começa a sua história por um apelo religioso (‘Em nome de Deus o Todo-Poderoso, eu, Jehan, senhor de Joinville, faço escrever a vida do nosso Santo rei Luís’), e mesmo o socialista Louis Blanc não desdenha o *intróito* purificador, de tal modo o início da fala conserva sempre algo de difícil — digamos de sagrado; em seguida, uma unidade muito mais frequente, o Prefácio, acto caracterizado de enunciação, quer seja prospectivo, quando anuncia o discurso que se segue, quer seja retrospectivo, quando o julga (é o caso do grande prefácio com que Michelet coroou a sua *História de França* depois de inteiramente escrita e publicada). A rememoração destas unidades visa sugerir que a entrada da enunciação ao enunciado histórico, através dos *shifters* organizadores, tem menos a finalidade de dar ao historiador uma possibilidade de exprimir a sua ‘subjectividade’, como se diz correntemente, do que a de ‘complicar’ o tempo crónico da história confrontando-o com um outro tempo, que é o do próprio

⁶⁴ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 128.

⁶⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

discurso, e a que poderíamos chamar, para encurtar caminho, o tempo-papel; em suma, a presença na narração histórica de signos explícitos de enunciação visaria ‘descronologizar’ o ‘fio’ histórico e restituir, ainda que simplesmente a título de reminiscência ou de nostalgia, um tempo complexo, paramétrico, nada linear, cujo espaço profundo faria lembrar o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho; os *shifters* de organização atestam com efeito — mesmo que por certas expressões de aparência racional — a função preditiva do historiador: é na medida em que *sabe* o que ainda não foi contado que o historiador, como o agente do mito, tem necessidade de dobrar o desenrolar crônico dos acontecimentos com referências ao tempo próprio da sua fala.”⁶⁶

Ao modo do discurso histórico de Joinville, em cuja abertura Roland Barthes destaca um apelo religioso — “Em nome de Deus o Todo-Poderoso, eu, Jehan, senhor de Joinville, faço escrever a vida do nosso Santo rei Luís” —, Pedro Braga faz um apelo a seus antepassados no uso da palavra “tradição”, conforme se observou tanto em seu discurso oral como no escrito. No registro histórico, o contador evoca, ao invés de um deus, seus antepassados, responsáveis pela conservação da história do povoado no exercício do ouvir e do contar: “Outros detales vou deichar eu Pedro Cordeiro Braga as partis historica di Vau escrita conformi as tradições di meus pais tradozida di seus avós”.

Nessa abertura solene, os versos são convocados para inaugurar com uma palavra performativa a escrita histórica. Assim, antes de iniciar o registro em prosa da história de sua comunidade, Pedro Braga insere um poema em que o eu-poético, que se identifica com a própria voz do contador, deixa o Vau e declara seu amor ao povoado, destacando suas belezas naturais:

“Amo o Vau e seus regatos
Nasçidos dos altos montis
Faz encantados barbulhos
Em claras e preçiosas fontis

O regatos são maravilhas de Deus
Criador di todas naturezas
Do menor quasi invisível
As mãos Divinas leva as grandezas

Os regatos apreciados por todos viventis
Sendo di agus puras estis regatos
Leva a vida das cidadis
Sendo as respiração dos matos

⁶⁶ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 123.

Quanto terminava a primavera
Gosar os perfumi do alvorêdos florido
Vou partir cheio di saudadis
Deichando o meu Vau querido”⁶⁷

Após esse poema, inicia-se a história do Vau. No caderno, Pedro Braga escreveu a história do povoado e lugares contíguos, contando o passado de uma região marcada pela atividade mineradora.

“Atravez di anos no local ondi é Diamantina com as discobertas di ouro e diamanti o arraial do Tijuco foi creçendo pelas tropas da Real Extração, ondi fez outras venturas no Ribeirão do Emferno e Jequitemhonha; Havemdo novo contrato di aventuras pela escravidão no local di Vau ondi foi discobertas aí mais ricas gulpiaras Canto da Canga Gulpiara do Cadete Gulpiara do Sapateiro e mais outras menores por ultimo a mais rica gulpiara da Poeira. Foi criada diverssas fazendas temdo como a primeira a fazenda do Ó, com o maior dominio di terreno, Atravez de anos com as produções di ouro e diamanti em Vau começou a criar Milho Verdi, sendo discobertas outras jazida di ouro e diamanti nas procimidades di Milho Verdi no local Lagis Acaba saco creçeu Milho Verdi foi criada a fazenda do Prego e outra quasi dentro di Milho Verdi, eu conheçi ela já atravez di muitos anos como a fazenda do Conego Manuel Alvis o primeiro proprietario não teve certa tradição Nas procimidadis di Vau foi criada outras como a fazenda do Delgado fazenda do Senhor Jose Juaquin. Ainda o Sitio Ritiro do Senhor Vidigal.”⁶⁸

No trecho transcrito acima, o contador escreveu sobre o trabalho de mineração no Vau e em lugares vizinhos, como Diamantina e Milho Verde, cuidando em sempre anotar nomes próprios de importantes grupiaras — locais onde se desenvolvia o trabalho de extração mineral —, e de antigas fazendas e de seus proprietários. Emergem assim de seus escritos elementos de importância fundamental para que se conte a história da região do antigo Arraial do Tijuco, cujo passado sempre envolve a presença da atividade mineradora. Em um trecho do caderno, em que há comentários sobre a primeira ponte do Vau e sobre o surgimento do povoado vizinho São Gonçalo do Rio das Pedras, a referência é novamente à atividade mineratória.

“Atravez di mais anos no Vau foi feita a primeira ponti que ainda si comheçi este local pelo nomi ponti Velha com grandi produção di ouro e diamanti nas gulpiaras do Vau criou o arraial di Gonçalo nas margens do rio Jequitemhonha foi criado o Sitio Retiro do Semhor Vidigal e a fazemda do Semhor Jose Juaquin.”⁶⁹

⁶⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

Ao longo desse caderno, é explicada a origem de nomes de alguns marcos geográficos do povoado. Pedro Braga registrou, por exemplo, uma história envolvendo um inglês, na fazenda do Cadete Gerônimo, da qual teria resultado a designação de um monte no povoado, o Morro do Atalho.

“Atravez di ano vendo um emglez e seu companheiro di passava em frente a residência desti Senhor Cadeti estando eli di reposo no açualho di sua sala tendo a sua esposa debruçada na janela; em obicervação a formuzura daquela mulher eli dissi pelo seu companheiro dêski que estou em Brasil ainda não tinha visto mulher bonita como esta ouvindo estas pronuncia do emglez. esti Cadeti Geronimo indo ao fundo di seu quintal que si achava diverssos cativos capinando oldenou que pegaçi as armas e fouci atalhar o Englez e o matassi na subida de um morro conceguiram atalhar o Emglez indo esperar dento di um mato que a estrada tinha que passar por esti mato conceguiram matar o Englez arrastaram os cadaveis para um Campo Alegri. Ondi conceguiram atalhar o Emglez ficou o nomi di origem até houji é conhecido como morro do atalho ondi mataram ficou o nomi di origem ate houji mato da bota motivo ficando as botas do Emglez dentro da estrada.”⁷⁰

Outra história escrita por Pedro Braga conta sobre o nome de dois outros marcos geográficos do Vau: Largo da Cavallhada e Morro do Rodeador. A história tem como cenário mais uma antiga fazenda da região, a fazenda do Delgado.

“Esti rico canal que foi descoberto pelos escravos fujidos o Senhor Juaquin di Paula foi quem lavrou creceu a fazenda do Delgado ficou sendo a mais rica desta epoca o Senhor Juaquim di Paula adiquirio duzentos escravos criou ate cavallhada num Sitio Catarina proçimo ao Vau menos de meio quilometro eli mandou fazer um planato que ficou o nomi di origem Largo da cavallhada. todo domingo fazia a corrida de cavalo mandou fazer uma larga estrada quer comtornava um mörro di frenti a fazenda até houji ainda e comheçido este morro com o nomi di origem morro do rodiador.”⁷¹

A escrita histórica de Pedro Braga também se encerra de maneira solene. A poesia, empregada para inaugurar a história do Vau, é novamente convocada.

“O Vau devia ser boa çidadi
Pelas riquezas que aqui foi tiradas
Ficou so pelas sertas tradições
Acabou como aguas passadas”⁷²

Nesta quadra, que conclui seu registro histórico, o contador reflete e lamenta a situação atual de sua comunidade que, no passado, conviveu com ricas fazendas e com o auge

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

da atividade mineradora, e que, atualmente, está esquecida. As glórias do povoado estão vivas apenas nas histórias, um passado que “Ficou so pelas sertas tradições”, daí a necessidade de se registrar esta tradição. O relato em prosa é abandonado para que, por intermédio dos versos, seja estabelecido um elo entre passado e presente. Nesse elo, conclui-se que as riquezas minerais extraídas no passado não trouxeram benefícios para aqueles que, nos dias de hoje, vivem no Vau — “O Vau devia ser boa çidadi [...] Acabou como aguas passadas”.

Esse diálogo estabelecido entre o passado e o presente, que possibilita reflexões e avaliações, coloca a escrita da história do Vau de Pedro Braga em relação com tendências contemporâneas da própria ciência histórica, que consideram essa interação entre passado e presente como a função social da História.

“Esta intereração entre passado e presente é aquilo a que se chamou a função social do passado ou da história. Também Lucien Febvre: ‘A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os fatos passados, em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história’.”⁷³

Contudo, se há esse diálogo dos textos de Pedro Braga com a ciência histórica, seja com tendências do século XIX, na busca de objetividade, ou com tendências contemporâneas, em que se pode notar uma função social da História, ainda outro diálogo se torna possível, revelando-se no próprio modo como o contador escrevia seus textos, sempre mencionando datas. Com o uso das datas, o tempo torna-se histórico, já que os acontecimentos se organizam pela sua sucessão cronológica no calendário.

“O calendário, órgão de um tempo que recomeça sempre, conduz paradoxalmente à instituição de uma história cronológica dos acontecimentos. À data, ao ano e possivelmente também ao mês e ao dia agarram-se os acontecimentos. No livro-almanaque europeu e sobretudo francês, a partir do século XVII e sobretudo do século XVIII, a história torna-se cada vez mais importante, interrompendo ‘a monotonia das predições astrológicas’.”⁷⁴

⁷³ LE GOFF. *História e memória*, p. 26.

⁷⁴ LE GOFF. *História e memória*, p. 524.

Observa-se nos textos de Pedro Braga, sejam eles em prosa ou em verso, uma preocupação do contador em localizar seus escritos em um tempo cronológico, destacando-se seu cuidado em relação às datas. No trecho abaixo, por exemplo, o contador iniciou a explicação da origem do nome do povoado do Vau situando em um tempo definido os acontecimentos narrados:

“Outros detalhes vou deichar eu Pedro Cordeiro Braga as partis historica di Vau escrita conformi as tradições di meus pais tradozida di seus avós sendo *na era do çeculos fins do ceculo 16 a principio do ceculo 17* foi criada a Vila do principi houji a çidadi do Serro. [Grifos meus.]”⁷⁵

Apesar de Pedro Braga escrever as histórias ouvidas de seus antepassados, conservadas na tradição oral, a atemporalidade que, geralmente, permeia as narrativas dessa tradição, instauradas em um tempo não determinado — “Era uma vez...” —, é substituída pelo tempo cronológico.

O cuidado com as datas aparece até mesmo nos poemas de Pedro Braga, que, em sua maioria, foram datados. As datas apresentam duas funções: elas se referem ao momento de escrita do texto ou à localização no tempo de acontecimentos escritos em versos.

Exemplo desse primeiro uso das datas é o poema em que o contador registrou sua própria vida. Foram encontradas três versões deste longo poema em que o contador transformou em versos sua vida desde o nascimento até a idade adulta.

Vau 5 – di Agosto di 1987 Eu Pedro Cordeiro Braga conto mais umas vezes as dita lei de minha vida	Vau 20- 11- 88 Eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais outras vezes os detalis da minha vida em poemas.	Vau 1º do 1º - 1990 eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais esta vez os detalhes di minha vida
--	---	---

Após o início do poema, cujo momento da escrita foi datado, Pedro Braga emprega novamente a data para localizar no tempo os acontecimentos de sua vida. Nos trechos transcritos abaixo, ele narra o período de sua vida em que esteve envolvido em um processo judicial, após agredir um homem, José Batista Azevedo, em defesa de sua mãe. É

⁷⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

possível observar que, apesar dos textos terem sido escritos em anos diferentes, respectivamente 1987, 1988 e 1990, as datas do acontecimento registrado não sofreram alterações, ainda que o texto do poema, em sua reescrita, sofra mudanças. Pedro Braga cuidou em anotar o dia em que houve a agressão de sua mãe, 15 de novembro de 1942, e, após ser preso, o dia em que conheceu uma baiana por quem se apaixonou, 20 de fevereiro de 1943.

<p>Antes di completar vinti e sinco anos Via a vida di minha mãe em perigo Por uma falça pessôa Que muito julgava amigo</p> <p>Entrando na casa a cavalo Com a mão na faca puchou ela braço Foi uma passagem bem difiçil Muito pedi a Deus o que faço</p> <p>Foram tristis momentos Di minha vida feia Para defender minha mãe Fui sofler na cadeia</p> <p><i>Esta tragedia foi quinzi di Novembro Di mil novicentos e quarenta e dois Ainda andei em perigo com o povo da vitima Emcontrando com eli no outro dia díficeis</i></p>	<p>Antis di completar vinti e sinco anos Vi a vida di minha mãe em perigo Por uma falça pessôa Que muito julgava amigo Jose Batista azevedo</p> <p>Emtrando na casa a cavalo Com a mão faca puchou ela pelo braço Foi para min uma hora difiçil Muito pedi a Deus o que faço</p> <p>Foram tristi momentos Di minha vida feia Para defender minha mãe Fui sofler na cadeia</p> <p><i>Esta tragédia foi quinze di Novembro Di mil naviçentos e quarenta e dois Com o pai da vitima ainda em perigo Emcontrei com eli no outro dia depõis</i></p>	<p>Com vinti quattros anos di idadi Eu vi a vida di minha mãe em perigo Por uma pessoa que não julgava falço Muito pensava que era fiel amigo</p> <p>Emtrou na casa a cavalo Com a mão na faca puchou ela pelo braço Para min foi uma hora mais difiçil Muito pedi a Deus o que faço</p> <p>Foram tristis momentos Di minha vida mais feia Para defender minha mãe Fui sofler na tristi cadeia</p> <p><i>Esta tragedia foi quinzi di Novembro Di mil novicentos e quarenta e dois Ainda andei em perigo Com o pai da vitima no dia depois</i></p>
<p>Outros detalis 20 – 2 – 43 carnaval</p> <p>Uma tardi eu estando preso Dia vinti di Fevereiro Uma mulata Baiana foi la presa Era da cidadi di Juazeiro</p> <p>Ela tinha um rosto atraenti Que conquistou meu coração Foi a primeira pessôa que procurei Na noite em que sai da prisão</p> <p>Quazi dois anos foi minha amanti Mas pelo meu compromicio anterior Ela voltou novamenti para Baia Deichando meu coração com dor</p>	<p>Outros detalis 20 – de Fevereiro de 43</p> <p>Uma tardinha eu estando preso Dia vinti di fevereiro Uma mulata Bahiana foi la presa Ela mi falou que veio de Juazeiro</p> <p>Ela tinha um rosto atraenti Que conquistou meu coração Foi a primeira pessoa que procurei Na noite em que sai da prisão Quasi dois anos ela foi uma amanti Mas pelo meu compromicio anterior Di novo ela voltou para Bahia Mi deichou com a mais profunda dor</p>	<p>Outros detalis vinti di Fevereiro carnaval</p> <p>Uma tardi eu estando preso Dia vinti di fevereiro Uma mulata Baihana foi la presa Ela era da cidadi di Juazeiro</p> <p>Ela tinha um rosto muito atraenti Que conquistou meu coração Foi a primeira pessoa que procurei Na noiti em que sai da prisão</p> <p>Quase dois anos foi minha amanti Mas pelo meu compromiçio anterior Ela voltou di novo para Bahia Mi deichou com profunda dor</p>

[Grifos meus.]

Fazendo uso das datas, Pedro Braga acaba por conferir moldes de registro histórico também a seus textos poéticos. O que narra ganha forma de fatos acontecidos, pois se configura como um evento contado e definido no calendário.

“Datas são pontos de luz sem os quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos dos séculos causaria um tal negrume que seria impossível sequer vilumbrar no opaco dos tempos os vultos das personagens e as órbitas desenhadas pelas suas ações. A memória carece de nomes e de números. A memória carece de numes.

[...]

Um dos significados mais antigos da palavra *número*, em latim *numerus*, é precisamente este: parte de um todo, elemento de uma série ordenada.

Assim também é a data para a visão retrospectiva do narrador. Os fatos se passaram uns depois dos outros. Para *contá-los*, isto é, narrá-los, é preciso também *contá-los*, isto é, enumerá-los. Contar é narrar e contar é enumerar. Conta o que aconteceu exige que se digam o ano, mês, o dia, a hora em que o fato se deu. O ato de narrar paga tributo ao deus Chronos.”⁷⁶

⁷⁶ BOSI. O tempo e os tempos. In: NOVAES (Org.). *Tempo e História*, p. 19-20.

A POESIA ENTOADA NO TECIDO DA MEMÓRIA

Na análise dos textos de Pedro Braga desenvolvida até o momento, sejam estes orais ou escritos, observou-se a presença freqüente da memória como elemento fundamental de sua inscrição poética. Pedro Braga afigura-se como o “homem-memória”, indivíduo que preserva a memória de sua comunidade contando pela palavra falada e escrita. Desse contar de Pedro Braga, em consonância com as tradições do Vau, sobressaem por vezes elementos que, como se observou, fazem-se presentes no próprio discurso historiográfico. A prosa e o verso do contador do Vau mantêm vínculo com o deus Chronos, localizando-se em um entre-lugar: nos limites da Literatura e da História.

Tal caracterização da arte verbal de Pedro Braga faz ressurgirem discussões acerca dos limites entre a arte literária e os estudos historiográficos: lugares distintos ou discursos em intercâmbio? O discurso da ficção e o discurso da realidade? A mentira e a verdade?

Roland Barthes, por exemplo, em *O rumor da língua*, indagou a existência de diferenças entre Literatura e História:

“É sobre este ponto que desejaríamos propor aqui algumas reflexões: a narração dos acontecimentos passados, geralmente submetida, na nossa cultura, desde os gregos, à sanção da ‘ciência’ histórica, colocada sob a caução imperiosa do ‘real’, justificada por princípios de exposição ‘radical’, essa narração diferirá realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como a podemos encontrar na epopéia, no romance, no drama? E, se esse traço — ou essa pertinência — existir, em que lugar do sistema discursivo, em que lugar da enunciação deveremos colocá-lo?”⁷⁷

Diante desse questionamento, o autor aproxima Literatura e História, identificando a presença de uma “elaboração imaginária” no discurso histórico.

“Como se vê, pela sua própria estrutura e sem que seja necessário fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para sermos mais precisos, *imaginária*, se é certo que o imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) ‘enche’ o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se assim que a noção de ‘facto’ histórico tenha suscitado

⁷⁷ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 121.

freqüentemente aqui e além, uma certa desconfiança. Já Nietzsche dizia: ‘Não há factos em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que possa existir o facto.’ A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não interviria ela?), o facto só pode ser definido de modo tautológico: o notado provém do notável, mas o notável não é — desde Heródoto, com o qual a palavra perdeu a sua acepção mítica — senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado.”⁷⁸

Hyden White coloca sob suspeita a possibilidade de se demarcar limites entre Literatura e História. Em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, o autor aproxima os discursos literário e historiográfico, e observa a presença de um exercício poético na elaboração da História.

“Se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo. E isso porque, no relato que fazemos do mundo histórico, somos dependentes, num grau em que talvez não o desejemos nas ciências naturais, de técnicas de *linguagem figurativa*, tanto para a nossa *caracterização* dos objetos de nossas representações narrativas quanto para as *estratégias* por meio das quais compomos os relatos narrativos das transformações desses objetos no tempo.”⁷⁹

Assim como Roland Barthes, em “O discurso da História”, Hayden White define a História como uma forma de dar sentido ao real, compreendendo os estudos historiográficos em afinidade com a Literatura.

“A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao imaginável.

[...]

Na realidade, a história — o mundo real ao longo de sua evolução no tempo — adquire sentido da mesma forma que o poeta ou o romancista tentam provê-lo de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar. Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma.”⁸⁰

Desse modo, o historiador, o poeta ou o romancista executam trabalhos que se aproximam. Se a Literatura resulta do exercício criativo do poeta, do contista, ou do romancista, também a História torna-se o resultado da elaboração de seus autores. Como observou Edward Hallet Carr, o “historiador é necessariamente um selecionador. A convicção

⁷⁸ BARTHES. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*, p. 129.

⁷⁹ WHITE. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, p. 114-115.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 115.

num núcleo sólido de fatos históricos que existem objetiva e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda, mas que é muito difícil de erradicar.”⁸¹ Sob essa perspectiva, a História define-se como um modo de articulação do passado, em que, como observou Walter Benjamin, não prevalece o conhecimento de um fato como ele realmente aconteceu, mas a apreensão de uma reminiscência.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.”⁸²

O crítico literário Benedito Nunes aponta uma equivalência entre os discursos da Literatura e da História. Ao modo de Hayden White, Benedito Nunes define a História como uma atividade de caráter metafórico, uma reconstrução do passado para a qual é convocada a imaginação do historiador.

“Ora, entre o historiador e a realidade não mais existente, que deixou de ser, a relação, nem de completo distanciamento nem de coincidência, só pode ser analógica, de caráter metafórico, o que é compatível com o plano configurativo da narrativa. Não se pode conhecer o que já foi, através de documentos, senão solicitando da imaginação os seus recursos tropológicos. Mediante esses recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é uma *figuração*.”⁸³

Contemporaneamente, a consideração de uma ficcionalidade a participar da construção da História promove novas orientações aos estudos historiográficos. Historiadores como Jacques Le Goff reconhecem o trabalho de elaboração no discurso historiográfico, em que participam interesses e subjetividades, reconhecendo a inexistência de um documento objetivo, portador da verdade, que garante o estabelecimento de um fato histórico como este realmente aconteceu no passado.

“Não existe um documento objetivo, inócuo, primário. A ilusão positivista (que, bem entendido, era produzida por uma sociedade cujos dominantes tinham interesse

⁸¹ CARR. O historiador e seus fatos. In: _____. *O que é história: conferências George Macaulay Trevelyan* proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961, p. 15.

⁸² BENJAMIN. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 224.

⁸³ NUNES. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL (Org.). *Narrativa: ficção e história*, p. 33.

em que assim fosse), a qual via no documento uma prova de boa-fé, desde que fosse autêntico, pode muito bem detectar-se ao nível dos dados mediante os quais a atual revolução documental tende a substituir os documentos.

[...]

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.”⁸⁴

Se não existe o documento objetivo, que possibilite contar os fatos verdadeiros, cabe agora ao historiador uma nova tarefa. Ele se torna organizador, intérprete; como o poeta, o historiador elabora uma história.

“Porque de fato existiu, Napoleão se distingue de James Bond. Mas o historiador que escreve sobre ele, organizando e relacionando informações, interligando ‘instantâneos’, montando seqüências e elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador. Não permanece iluminado pelas Musas, filhas de Mnemosine? Não permanece irmão do poeta que compõe ‘um belo canto’ — não nas alturas divinas e inalcançáveis da montanha, mas na humana planície, ‘ao pé do Heliconte’?”⁸⁵

A nova perspectiva acerca do conceito de documento nos estudos historiográficos, instala a possibilidade de que a História considere outras fontes além dos documentos escritos, como os depoimentos advindos da prática da História Oral.

“A maioria esmagadora das autobiografias publicadas são de um grupo restrito de líderes políticos, sociais e intelectuais e, mesmo quando o historiador tem a grande sorte de encontrar uma autobiografia exatamente do local, época e grupo social de que esteja precisando, pode muito bem acontecer que ela dê pouca ou nenhuma atenção ao tema objeto de seu interesse. Em contraposição, os historiadores orais podem escolher exatamente a quem entrevistar e a respeito de que perguntar. A entrevista propiciará, também, um meio de descobrir documentos escritos e fotografias que, de outro modo, não teriam sido localizados. A fronteira do mundo acadêmico já não são mais os volumes tão manuseados do velho catálogo bibliográfico. Os historiadores orais podem pensar agora como se eles próprios fossem editores: imaginar qual a evidência de que precisam, ir procurá-la e obtê-la.”⁸⁶

Ampliam-se os documentos históricos, e a própria Literatura torna-se fonte onde historiadores podem buscar recursos para a constituição da História.

“Os estudos pioneiros da nova história e da meta-história utilizam-se também da narrativa como modo de contar os acontecimentos, recurso amplamente derivado do gênero constituinte do romance e da narrativa em geral. A mudança de perspectiva em direção ao objeto histórico permite o questionamento dos antigos enfoques

⁸⁴ LE GOFF. *História e memória*, p. 545; 548.

⁸⁵ PESSANHA. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL (Org.). *Narrativa: ficção e história*, p. 298.

⁸⁶ THOMPSON. *A voz do passado: história oral*, p. 25.

analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grandes acontecimentos ou na ênfase concedida aos nomes consagrados pela mitologia política.⁸⁷

A noção de uma História é eliminada em favor de Histórias. Com a consideração de novos documentos, como os depoimentos de agentes históricos tradicionalmente marginalizados — operários, indivíduos iletrados... —, outras histórias passam a ser ouvidas. Construções históricas pautadas em um único ponto de vista, conforme observa o historiador Edward Hallet Carr acerca da Grécia Antiga e da Idade Média, podem ser, assim, contestadas.

“Nossa imagem da Grécia no século V a. C. é incompleta, não porque tantas partes se perderam por acaso, mas porque é, em grande parte, o retrato feito por um pequeno grupo de pessoas de Atenas. Nós bem sabemos como a Grécia do século V era vista por um cidadão ateniense; mas não sabemos praticamente nada de como era vista por um espartano, um corintiano, ou um tebano — para não mencionar um persa, ou um escravo ou outro não-cidadão residente em Atenas.

[...]

Da mesma maneira, quando leio num livro recente de história da Idade Média que as pessoas da Idade Média se interessavam profundamente por religião, fico imaginando como nós podemos saber isto e se isto é verdade. O que nós conhecemos como fatos da história medieval foram quase todos selecionados para nós por gerações de cronistas que se ocupavam profissionalmente com a teoria e a prática da religião, que, portanto, consideravam-na de extrema importância, registravam tudo em relação a ela e pouca coisa a mais.”⁸⁸

Mas, se se propagam discussões que observam aspectos da arte literária no âmbito dos estudos da História — o reconhecimento de uma ficcionalidade na construção da História —, também a Literatura apresenta relações com o fato, não se configurando apenas como espaço de exercício da ficção. Antonio Candido, por exemplo, observa a existência de um período nos estudos literários em que o valor de uma obra literária era definido por sua capacidade de expressar a realidade. Posteriormente, com a superação desse período, ganharam importância os valores formais do texto literário. Apesar disso, Antonio Candido defende a necessidade de se considerar, no estudo de uma obra literária, o seu contexto social.

“De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua

⁸⁷ SOUZA. Saberes narrativos. *Scripta*, p. 57-58.

⁸⁸ CARR. O historiador e seus fatos. In: _____. *O que é história: conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961*, p. 16.

importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.⁸⁹

E o conceito de Literatura enquanto expressão de uma realidade factual estende-se a épocas remotas, tempos em que a História dos homens era contada por intermédio de práticas poéticas. Na Grécia Antiga, por exemplo, aos poetas, considerados intérpretes de Mnemosine, era atribuída uma função de preservação da memória.

“Em primeiro lugar é preciso reconhecer: antes do surgimento de uma história ‘científica’, o memorável era atribuição da poesia. A função poética era, nos antigos gregos, presidida por Mnemosine, deusa titânica, irmã de Cronos e Oceano, mãe das Musas e com elas às vezes confundida. Como mostra Vernant, ‘possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de Mnemosine, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo’.⁹⁰

A atribuição dessa tarefa ao poeta não se limita ao período da Antigüidade Clássica. Em lugares de tradição oral, onde não prevalece a cultura ocidental escrita, o contador de histórias é aquele que, como o poeta grego inspirado por Mnemosine, cumpre a função de organizar o tempo vivido por ele e por sua comunidade. Nesses locais onde o contador é homem-memória, as práticas poéticas não abandonam suas relações com as experiências quotidianas.

“Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, marcam com enredos e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Deste modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros.”⁹¹

⁸⁹ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 4.

⁹⁰ PESSANHA. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL (Org.). *Narrativa: ficção e história*, p. 287.

⁹¹ RICOEUR. *Le temps et les Philosophies*. Paris: Payot, 1978, p. 16. Apud NUNES. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In: RIEDEL (Org.). *Narrativa: ficção e história*, p. 16.

Nessas sociedades que conservam vivas as tradições orais, o contador-poeta surge sob figuras que se responsabilizam pela organização e conservação da memória através de gerações. Ele será o xamã, o griô ou o pajé, garantindo a estabilidade e duração do seu grupo.

“Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida ‘primitiva’ e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. Necessidade profunda, cuja manifestação mais reveladora é, sem dúvida, a universalidade e a perenidade daquilo que nós designamos pelo termo ambíguo de *teatro*.”⁹²

Contando, compreende-se a realidade, entende-se os fatos.

“As alegorias e as metáforas que constituem o que considero uma estética própria da oralidade são, para os habitantes destas localidades, modos de atribuir significados para eventos relevantes da história do lugar, ou seja, modos de observar e compreender o mundo.”⁹³

Desse modo, a poesia de Pedro Braga surge dos vínculos estabelecidos entre a poesia e as experiências cotidianas. A poesia do contador-poeta do Vau é tecida com laços de memória, inscrita sob a preocupação de se organizar tempo e história. Seu exercício poético convoca musas e espíritos mnemônicos do Vau, que se fazem presentes na figura dos antepassados do contador que inspiram sua palavra, além de reconvocar os diálogos sempre praticados entre Literatura e História.

⁹² ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 55-56.

⁹³ LIMA. *Narrativas orais: uma poética da vida social*, p. 31.

O PERSONAGEM NEGRO NA VOZ DE PEDRO BRAGA

Na memória do Vau inscrita nos textos de Pedro Braga, o negro aparece como personagem de importância fundamental.

Conforme se informou no primeiro capítulo, o povoamento do Vau formou-se numa área que foi porta de entrada para a mineração no Vale do Jequitinhonha, na antiga comarca do Serro Frio.

“A formação da região não foge aos parâmetros da formação histórica de Minas Gerais. O Vale começa a ser colonizado no século XVIII, através das atividades mineradoras, principalmente a exploração do diamante. Inicia-se o povoamento pelo Serro (1700), seguido de Diamantina (1713): a primeira povoação é a Vila do Príncipe, capital da Comarca de Serro do Frio; a segunda, o Arraial do Tijuco, demarcado em 1731 como Distrito Diamantino. A maioria das cidades, formadas até o terceiro quartel do século XVIII, ficam no Alto Jequitinhonha e dedicam-se à mineração.”⁹⁴

Desenvolve-se nessa época, uma economia baseada na atividade de extração mineral, em que o negro compunha a maioria da população.

“A verdade é que se formou ali uma sociedade que seguia os mesmos contornos sociais da Capitania, compunha-se de uma grande camada de escravos, seguida de homens livres e pobres, geralmente pardos e, no topo da pirâmide, uma pequena camada dominante branca, em sua maioria portugueses, que ocupavam os principais postos administrativos. No início do século XIX havia no Distrito Diamantino, e conseqüentemente em toda a região em destaque, uma sociedade heterogênea, cuja classe dominante era ligada à Real Extração, e as outras camadas sociais degladiavam-se pela sobrevivência, sonhando em deparar a qualquer momento com um cargo ou um caldeirão de diamantes.”⁹⁵

Assim, o Vau, avizinhandando-se do Arraial do Tijuco, não fugiu aos moldes dessa sociedade demarcada pela economia advinda da atividade mineradora.

⁹⁴ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 15.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 16.

Nesse período, em que prospera a economia da extração mineral, há a entrada de um grande número de negros naquela região. A Tabela 1, que apresenta o número de habitantes das principais vilas da Capitania de Minas Gerais, distribuídos segundo a cor, exemplifica o enorme contingente de negros que povoou a comarca do Serro Frio no século XIX. No que diz respeito a essa região, a Vila do Príncipe, capital da comarca do Serro Frio e hoje município do Serro, abrigava um dos maiores contingentes de negros de Minas Gerais (21.792), sendo superada apenas por Sabará (30.796) e por Mariana (22.742), importantes pólos da mineração de Minas Gerais. É interessante perceber que a Vila do Príncipe supera em números de negros outros importantes pólos mineradores, como Vila Rica, atual Ouro Preto, e São João del Rei. Somando-se negros e mestiços de negros, os afro-brasileiros representarão a grande maioria da população da Vila do Príncipe (85,4%), colocando-a entre as vilas que apresentam o maior percentual de negros em relação à população branca, como se pode ver na Tabela 1:

TABELA 1 - População das principais Vilas da Capitania de Minas Gerais, em 1808, segundo a cor.

Vilas	Número de habitantes por raça							
	Branco	%	Pretos	%	Mestiços	%	Mestiços/Pretos	%
Barbacena	5.614	34,4	6.266	38,4	4.423	27,1	4.700	89,2
Mariana	9.114	18,3	22.742	45,4	18.224	36,4	38.047	85,2
Paracatu do Príncipe (Paracatu)	1.436	11,2	5.305	41,3	6.097	47,5	16.721	69,3
Pintagui	6.379	36	6.485	36,5	4.879	27,5	16.388	64,4
Queluz (Conselheiro Lafaiete)	4.907	24,1	9.316	45,8	6.117	30	18.576	83,6
Sabará	11.318	14,8	30.796	40,4	34.071	44,7	40.696	81,7
São Bento do Tamanduá (Itapecerica)	7.133	44,5	5.316	33,1	3.581	22,3	11.364	64,0
São João Del Rey	9.064	35,6	10.577	41,5	5.811	22,8	11.402	88,8
São José (Tiradentes)	7.422	30,7	10.884	45	5.837	24,2	15.433	75,9
Vila do Príncipe (Serro)	7.431	14,6	21.752	42,7	21.655	42,6	43.407	85,4
Vila Nova da Rainha (Caeté)	570	10,8	2.987	56,7	1.713	32,5	10.689	65,6
Vila Rica (Ouro Preto)	3.646	16,4	10.663	48	7.913	35,6	18.897	55,5
Total	74.034	21,9	143.089	42,4	120.321	35,7	246.320	73,0

Fonte: CAMPOLINA et al. *Escravidão em Minas Gerais*, p. 31.

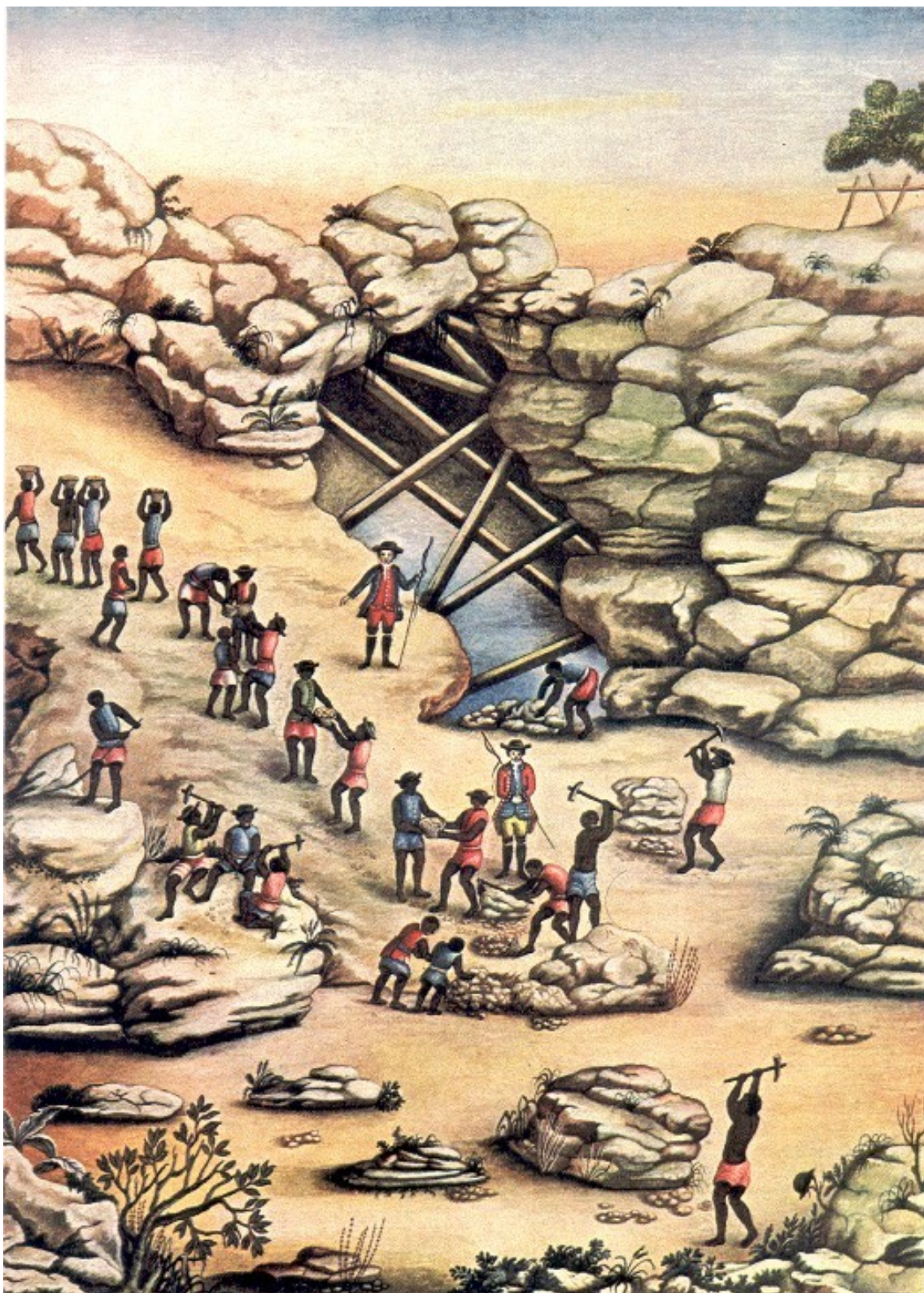


FIGURA 8 - Extração de diamante. Trabalho nas catas. Diversas fases: vários escravos britando grandes pedras; outros lhes reduzindo o tamanho; colocação dentro de cestos pelos escravos, que os transportam para outro local. Dois feitores brancos, vestidos com trajes mais completos, vigiam armados de longos chicotes. Aquarela sobre papel, de Carlos Julião (1740-1811), Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Esse enorme número de negros levou para aquela região não só a mão-de-obra escrava, mas inúmeras contribuições culturais. Algumas dessas contribuições foram percebidas, por exemplo, na década de 1930, pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho,



FIGURA 9 - Cafua, em Quartel do Indaiá, em 2004.
Foto: Josiley Francisco de Souza.

através das casas de pau-a-pique. As casas de pau-a-pique, feitas de barro e madeira, cobertas de palha ou telha, foram encontradas pelo pesquisador em São João da Chapada, no município de Diamantina: “hoje existem as mesmas casinhas apenas cobertas de telha, conservando-se no resto o mesmo estilo. É mais uma

característica que atesta a importância do elemento negro na população local.”⁹⁶ Essas casas de pau-a-pique — as *cafuas* — podem ser encontradas ainda hoje na região, como se pode verificar no povoado de Quartel do Indaiá. Esse povoado, também mencionado no estudo de Aires da Mata Machado Filho, localiza-se a nove quilômetros de São João da Chapada, e na década de 30, do século XX, o pesquisador observara que Quartel do Indaiá era “habitado quase exclusivamente por negros, que conservavam tradições bantos, como as cafuas — moradias feitas de barro e cobertas de capim ou palmas de coqueiro — e a fabricação de balaios, esteiras e peneiras.”⁹⁷

⁹⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 56.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 64.

Além de apontar essas contribuições do negro africano à cultura local, Aires da Mata Machado Filho estudou os vissungos, em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Os vissungos são cantos que eram entoados pelos negros nos trabalhos de mineração, em que se faziam presentes palavras de línguas africanas. Os vissungos foram ouvidos e registrados pelo pesquisador nos serviços de mineração, na primeira metade do século XX, em São João da Chapada. Mais de 60 anos após a publicação do livro de Aires da Mata Machado Filho, alguns poucos vissungos ainda podiam ser ouvidos naquela região, e foram objeto da dissertação de mestrado *A África no Serro-Frio – Vissungos: uma prática social em extinção*, de Lúcia Valéria do Nascimento, defendida na Faculdade de Letras da UFMG, em 2003.

As contribuições culturais do negro africano se estenderam a outras áreas do Vale do Jequitinhonha. A pesquisadora Sônia Queiroz, no livro *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, cujo tema são as marcas deixadas pelo negro africano na língua portuguesa falada em Minas Gerais, aponta outras descobertas de remanescentes africanos na fala da região, ainda nos anos 70 e 80 do século XX:

“Em 1976, o jornal *Estado de Minas* divulga que um grupo da Universidade Federal de Juiz de Fora, coordenado pelo prof. Mário Roberto Zágari, vinha estudando uma língua de origem africana falada em Milho Verde, distrito do Serro. Na mesma região, na localidade de nome Chapada do Norte, ainda segundo matéria publicada no *Estado de Minas*, em abril de 1983, o americano John David Wyatt reuniu material sobre um dialeto banto usado ali como ‘único meio de comunicação’.”⁹⁸

O negro africano teve, assim, participação fundamental na cultura do Vale do Jequitinhonha. E o Vau não apresenta situação diferente. Ali, também é possível observar essa importância do negro africano, onde este se transformou em personagem de destaque na história do povoado, sempre presente na arte verbal de Pedro Braga, seja ela escrita ou oral.

No acervo de gravações do projeto *Quem conta um ponto aumenta um ponto*, há cerca de 120 minutos de gravações sonoras feitas com Pedro Braga pelos pesquisadores Reinaldo Martiniano Marques e Vera Lúcia Felício Pereira, respectivamente, em 1988 e 1989.

⁹⁸ QUEIROZ. *Pé preto no barro branco: A língua dos negros da Tabatinga*, p. 22.

Nas gravações, o contador, além de falar sobre sua vida e sobre o exercício de contar e escrever, narra 18 histórias que contam sobre o passado do Vau e sobre assombrações. Nas narrativas cujo assunto é o passado do lugarejo — 13 das 18 histórias gravadas —, o personagem negro é o tema central de 11 narrativas.

Os sofrimentos enfrentados pelo negro na condição de escravo despontam como assunto principal no enredo das narrativas. O negro aparece sempre em um contexto de subserviência e de sofrimento. Na história “O iscravo enterrado vivo”, por exemplo, o contador narra o costume de se castigar escravos enterrando-os vivos.

“Intão aqui, anteriormente, eu vô dizê pa sinhora uma verdade, teve um... sucedeu muitas cenas importante. Pelo menos lá na fazenda Delgado foi enterrado muitos iscravo vivo.

Aqui onde a sinhora passô, aqui adiante, mais ô menos... num chega bem treis quilômetro, tem uma vertente onde tem mata-burro de ferro — a sinhora num passô por ele? [Entrevistadora: Passamo.]

Pois é. Ali, do lado de cá daquela vertente, foi enterrado um iscravo ali, vivo, e esse foi no maior sofrimento. Purque o sinhô que mandô interrá ele lá mandô fazê a sipultura, mandô ele pô ele em pé, e socô a terra em roda dele até pra cima da cintura, im roda, e dexô ele lá, morreno de fome e sede.

Todos que passava na istrada, diz qu’ele punha as mão e pidia pelo amor de Deus tirasse ele daquele sufrimento, mais quem é que ia sirví ele? Purque... receio do sinhô pai dele, qu’ele era muito rigoroso.

Lá, esse nego morreu de fome e sede. Depois que morreu, acabô de mandá intupí.”⁹⁹

Cabe destacar nessa narrativa o uso de “sinhô pai dele” como denominação do dono do escravo enterrado vivo. Essa expressão contribui para que a narrativa situe-se no contexto histórico e social da atividade mineradora e da escravutura, já que esse era o tratamento dado pelos escravos a seus senhores brancos, segundo comenta Vera Lúcia Felício Pereira.¹⁰⁰

Em outra narrativa, “Seu Tiotônio e o iscravo fugido”,¹⁰¹ transcrita no segundo capítulo, Pedro Braga lembra novamente o sofrimento enfrentado pelo escravo negro, narrando castigos impostos àqueles que tentavam a fuga das senzalas.

⁹⁹ Narrativa oral gravada por Vera Lúcia Felício Pereira, no Vau, em 1989; transcrição de Rogério Machado Caetano.

¹⁰⁰ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 82.

¹⁰¹ Narrativa oral gravada por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

Nessa história, há a participação importante do personagem negro na memória do Vau. O contador, ao narrar o sofrimento imposto ao escravo negro por um homem branco, acaba por revelar a história de um antigo casarão, ainda hoje existente no Vau, que teria pertencido a Manuel Teotônio, dono de escravos.

Em seguida, o negro, vivendo a opressão do período da escravatura, é protagonista de um acontecimento que define um topônimo do Vau: a Serra do Rela-Pôpa. Ao tentar fugir da escravidão, o negro, “sem jeito de iscapula, o único caminho qu’ele preferiu foi sentá nessa serra lisa. [...] Ele sentô e desceu chiano pra serra a baxo, até isbarrá den’ do rio, mas chegô pra den’ do rio já quase morto, porque as carne ficô toda ‘garrada lá.”¹⁰²

Emergindo como referência para o nome de uma serra ou para a explicação da história de um casarão, lugares que integram a paisagem do presente do Vau, o negro configura-se como elemento que une passado e presente, e ajuda a contar a história do povoado.

Situação análoga pode ser observada na escrita de Pedro Braga, em que, mais uma vez, nota-se a importância do negro na elaboração da memória do Vau. No caderno já mencionado anteriormente — caderno com mais de 100 folhas manuscritas em que o contador escreveu a história do povoado contada por seus antepassados —, novamente surgem narrativas em que se destacam os sofrimentos enfrentados pelos negros no período da escravidão.

A história que se segue, transcrita desse caderno de Pedro Braga, é iniciada com a observação sobre um antigo senhor branco, o senhor Vidigal, que ficou conhecido pelo bom tratamento que dispensava a seus escravos. Em seguida, é narrada a desventura de um negro que tenta a fuga da fazenda do Cadete, alcança um quilombo, mas acaba sendo preso e recebe o castigo comum da época: ser enterrado vivo.

¹⁰² Narrativa oral gravada por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

“O Senhor Vidigal conformi tradição Foi um dos milhoris Semhoris os escravos tinha escola ainda escola di muzica tinha uma bõa banda que sempri tocava no serviço quando achava cascalho rico. Um hepizodio tristi no Vau pelas sertas tradição o Senhor Cadeti um di seus escravo não temdo comdições di suportar as regoridadis resolveu fujir alcançando um gramdi quilombo na serra das almas la já havia outros escondido di outros Semhores rigorosos Esti quilombo é muito imprtanti muito comhecido por min quen quer ter serto realidadi mi procura que eu mostro as pintura feita por estis escravos os dezenho difiçil as embarcação ondi elis foram transportados da Africa as carosas que era o único alimento que elis podiam alimentar ainda semdo so a noiti para não mostrar fumaça . Esti escravo que havia sido do Senhor Cadeti indo a procura di canela para çemder fogo a noiti para assar as coisas, sendo conduzida cangicas di gorgulho nas raizes das canelas uma noiti estando elis em obiçervação rolando aquelas pedrinhas vermelhas como as brazas emclusivi rolou uma pedra diferenti lapidada um dos escravos dissu esta pedra lapidada pela natureza so podi ser diamanti afastando ela deichou esfriar lavou a cinza era um lindo diamanti, toda noiti elis iam buscar desti gorgulhos era um rico canal di serra todo que pegava guardava num chifri di boi esperando que um dia vinha a liberdadi; Mas um dia pela falha da sorti um dos escravos do Senhor Juaquin di Paula indo a busca di vela da serra para alumiar na samzala descobrio esti explorado que denunciou pelo seu Senhor que era em domínio da fazenda do Delgado. O Senhor Juaquim di Paula mandou outros com eli a procura para ondi era transportados aqueli gorgulho, estando um dos cativos com o chifri guardando mais diamanti ouvio movimento di alguem aproçimando do quilombo o que fez; arrollhou esti chifri e atirou para as brenhas que ate houji esta perdido, o escravo que havia sido escravo do Senhor Cadeti comçeguio escapolir alcançando as margens do correjo dos Borbas alcançando a residência do que era emcarregado do Rei era comhecido como Barracho tinha nomi por estenço mas não fiquei sabendo; esti escravo não suportando a fomi que estava levando a sua vida resolveu ficar trabalhando em fim pela sua sorti traqueira chegou em comhecimento do Senhor Cadete que mandou outros em busca deli indo encontrar di tanta ira que semtia do escravo mandou marrar e fazer uma cova que ficassi assima da cintura do negro depois di pronta mandou que pozessi o escravo em pe mandou que socassi a terra em roda para que ficassi empedido di mover so deichou livri as mãos todos que passava nesta estrada eli ficava di mãos postas pedindo que tirassi eli daqueli soflimento Mas ninguem artrevia pelo receio que tinha do Senhor Cadete, ate que em fim morreu di fomi e sedi no mais tristi soflimento.”¹⁰³

Sobressai nessa narrativa o rigor do sistema escravista, em que o negro tenta, arduamente, fugir da escravidão. No entanto, as tentativas são frustradas. O sistema escravista impõe ao negro uma espécie de destino previamente definido, restando-lhe apenas o castigo e a morte. A liberdade será sempre negada, já que o negro, mesmo alcançando o quilombo e descobrindo pedras preciosas, será forçado a retornar ao trabalho servil e, posteriormente, sua busca de liberdade é severamente punida.

Nessa narrativa, há ainda a presença do evento do tesouro perdido — o negro fecha um chifre cheio de ouro e o lança às brenhas. Esse evento permeia uma rede de narrativas contadas em outros locais onde, no passado, também se conviveu com a atividade

¹⁰³ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

mineradora e a escravidão. A pesquisadora Nei Clara de Lima, em *Narrativas orais: uma poética da vida social*, estudou algumas dessas narrativas nos municípios goianos de Jaraguá e Pilar de Goiás, ambos com um passado ligado à mineração. A autora observa nessas histórias, cujo tema são tesouros escondidos ou perdidos, uma relação das pedras preciosas com a maldição. O tesouro que se perdeu aparece guardado por espíritos ou por almas penadas.

“O amálgama que adere o ouro à maldição, na singularidade dessas concepções, fazendo com que tanto a sua exploração quanto a sua posse sejam consideradas situações amaldiçoadas, é a realização de um extenso e geral movimento de alegorização da escravidão, tramada com os fios de dogmas católicos. As narrativas revelam esse movimento em seus vários matizes e utilizam inúmeras figuras para demarcar os seus contornos. A série de histórias, tematizando os enterros de ouro e as almas penadas — com seu séquito de demônios —, ora guardando, ora revelando os lugares do ouro enterrado, está também a denunciar a alta frequência da morte nas regiões de mineração.”¹⁰⁴

Cumprir recordar aqui uma história já mencionada anteriormente, contada por Zé Braga, filho mais novo de Pedro Braga. Nessa história, Zé Braga fala sobre o contato de seu pai com uma luz misteriosa que seria a indicação de um local onde estaria escondido um tesouro. Porém, Pedro Braga não consegue interpretar a mensagem dessa luz e, após contar sua visão a outras pessoas, o tesouro acaba sendo encontrado por um homem vindo de São Paulo.¹⁰⁵ Nessa história, que se integra à rede de narrativas que tematizam tesouros perdidos contadas em locais de mineração, é concedido a Pedro Braga o direito de entrar em contato com a luz que, talvez, represente o espírito de algum negro que, no passado, escondera um chifre cheio de ouro. No Vau, é Pedro Braga, aquele que toma a palavra e conta, quem tem o dom de se comunicar com a luz *mãe-do-ouro*.

“Feita de luz, uma tocha de fulgurante beleza, a mãe-do-ouro percorre os céus, gira de uma serra para outra e cai onde tem ouro. É como se ele próprio quisesse se dar a conhecer, quisesse ser apropriado. Emissária celeste do minério cobiçado, a mãe-do-ouro é a incorporação concentrada da fulguração especial daquele minério, que gira no céu e cai avisando onde ele se encontra depositado. No entanto, mais que o giro celeste, é a sua queda que propaga ao mundo a existência do tesouro subterrâneo.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ LIMA. *Narrativas orais: uma poética da vida social*, p. 165.

¹⁰⁵ A história contada por Zé Braga está transcrita na página 17.

¹⁰⁶ LIMA. *Narrativas orais: uma poética da vida social*, p. 190.

Na história transcrita, as pedras encontradas pelo escravo em fuga da fazenda do senhor Cadete estavam nas terras de outro proprietário de escravos: Joaquim de Paula. Essa descoberta é que garantirá o crescimento da fazenda do Delgado, aquela que viria a ser a maior fazenda do passado do lugarejo.

“Esti rico canal que foi descoberto pelos escravos fujidos o Senhor Juaquim di Paula foi quem levou creçer a fazenda do Delgado ficou sendo a mais rica desta epoca o Senhor Juaquim di Paula adiquirio duzentos escravos criou ate cavalhada num Sitio Catarina proçimo ao Vau menos di meio quilometro eli mandou fazer um planalto que ficou o nomi di origem largo da cavalhada. todo domingo fazia a corrida di cavalo mandou fazer uma larga estrada que comtornava um morro di frenti a fazenda ate houji ainda é comheçido esti morro com o nomi di origem morro do rodiador.”¹⁰⁷

Observa-se que essa descoberta do negro nas terras do senhor Joaquim de Paula, além de garantir o progresso da fazenda do Delgado, possibilitou, ainda, a constituição de outros topônimos do Vau: o Largo da Cavalhada e o Morro do Rodeador. Com isso, a mineração e o negro na condição de escravo são elementos importantes para se entender a história do Vau.

Em um poema escrito por Pedro Braga que, conforme se mencionou no segundo capítulo, encerra a escrita da história do Vau, o negro aparece como o elemento que explica a situação atual do povoado. No poema, o contador interpreta como um castigo divino a crise instaurada na região após o período de auge da atividade mineratória, um castigo contra os sofrimentos impostos pelo homem branco ao “braço cativo”.

“O Vau devia ser boa çidadi
Pelas riquezas que aqui foi tiradas
Ficou so pelas sertãs tradições
Acabou como aguas passadas

Os herdeiros dos poderosos semhoris
Deviam houji ser os mais ricos
Gamhou toda riqueza com o braço cativo
Os diçemdentis ficaram foi no pinico

Eram quatro bocas di maxado
Em roda dos paos roliços
Quem trabalha quer ser pago
Quem paga quer ver serviço
Quem comi o suõr alheio

¹⁰⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

Não vai ver as falçis di Clisto
O pai roba filhos comi
Acabou todas riquezas
Ficando os netos com fomi

Gosaram muito do braço cativo
Julgando que nunca passava aquela fasi
Ainda derrotou muitos bem di raiz
A procura do que não nasci¹⁰⁸

É interessante destacar a intertextualidade do poema acima com “Jogo de cena”, de Affonso Ávila. O ditado popular “Pai rouba, filhos comem, acabaram as riquezas, ficando os netos com fome”, empregado por Pedro Braga, também foi utilizado por Affonso Ávila em um poema que, a exemplo da poesia contador do Vau, aborda fatos históricos.

“Jogo de Cena

1720

o pai com a febre no pântano
o filho conferindo o ganho
o neto com Felipe dos Santos
*(pai rouba
filho come
neto passa fome)*

1789

o pai na intendência
o filho na insolvência
o neto na inconfidência
*(pai rouba
filho come
neto passa fome)*

1842

o pai na regência
o filho no regresso
o neto na revolução
*(pai rouba
filho come
neto passa fome)*

1888

o pai comprando escravos
o filho contra os escravos
o neto com os escravos
*(pai rouba
filho come
neto passa fome)*

1930

o pai conservador
o filho contemporizador
o neto conspirador
(pai rouba

¹⁰⁸ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

*filho come
neto passa fome)*

....

o pai no PA
o filho no PB
o neto no PC
(*pai rouba
filho come
neto passa fome*)”¹⁰⁹

Na prosa ou nos versos, o negro aparece como aquele que protagoniza a arte verbal de Pedro Braga. Desse modo, ao inscrever o negro como personagem de destaque na história do Vau, o contador-poeta produz um discurso literário que difere dos discursos hegemônicos presentes na própria literatura brasileira que, ao longo de sua história, conviveu com uma “ocultação do negro”.

“A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma *palavra exclusiva*, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação *inventada* do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o negro cuja representação é, via de regra, *inventada*.”¹¹⁰

A figura do negro, como observou Raymond S. Sayers, sempre permeou o discurso literário no Brasil: “desde os primeiros dias da colonização os gêneros predominantes continham material que apresenta um quadro vívido dessa raça no Brasil.”¹¹¹ No entanto, essa presença “vívida” do negro na literatura brasileira não lhe garantiu voz. Vários autores já apontaram a ocultação da voz do negro desde os primeiros escritos que iriam constituir a Literatura Brasileira, em que o negro foi silenciado através da criação de estereótipos e de uma visão distanciada por parte dos escritores. Eis o que diz, por exemplo, Domingos Proença Filho:

“A visão distanciada configura-se em textos em que o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve procedimentos que, com poucas exceções, indicam atitudes, ideologias e estereótipos da estética *branca* dominante.

¹⁰⁹ ÁVILA. *Código de Minas & Poesia anterior*, p. 71-72.

¹¹⁰ BERND. *Literatura e identidade nacional*, p. 21.

¹¹¹ SAYERS. *O negro na Literatura Brasileira*, p. 431.

Nesse quadro, destaca-se um aspecto marcante: o centramento em escravos ou ex-escravos, traço que está presente desde Gregório de Matos até manifestações altamente representativas do Modernismo. Menos freqüente é a caracterização de negros e mestiços enquanto representantes de grupo étnico socialmente discriminado e, em tempos mais próximos, como sujeitos de tomada de posição afirmativa através da palavra literária.”¹¹²

Roger Bastide também observou a criação de estereótipos envolvendo a figura do negro já em Gregório de Matos.

“Encontramos estereótipos raciais quase desde as origens da literatura brasileira. Em Gregório de Matos, por exemplo. Trata-se de um satírico e de um satírico que imita muitas vezes os poetas europeus; apesar de suas imitações, ele é, todavia, o crítico azedo da sociedade colonial e nele aparece o estereótipo do mulato como vaidoso:

*pardos de trato
a quem a soberba emborca.”*¹¹³

A ocultação do negro estende-se à literatura produzida no século XVIII, período em que se desenvolveu com vigor a atividade mineradora no Brasil, quando há a entrada de um enorme contingente de negros escravos no país. Jean Carvalho França, em *Imagens do negro na literatura brasileira*, observa a escassez do negro na poesia da chamada *escola mineira*, em autores como Cláudio Manuel da Costa, que conviveram com o trabalho escravo na mineração.¹¹⁴

“Terminando o século XVIII, a presença dos negros e mulatos nos escritos produzidos em solo brasileiro era ainda insignificante. Se levarmos em conta que entre os anos de 1761 e 1800 o Brasil havia importado 725.000 escravos de África e que, em 1798, numa população de 2.300.000 habitantes, somente 34,8% eram brancos, podemos mesmo afirmar que essa presença era quase nula.”¹¹⁵

A partir do século XIX, a presença do negro amplia-se no discurso literário. O negro surge como o tema central de algumas obras.

“A partir das primeiras décadas do século XIX, a temática negra finca raízes mais profundas na literatura nacional. Um dos fatores responsáveis por esse fato foi, sem dúvida, o sentimento antiescravista que começou a ganhar algum fôlego nessa época.”¹¹⁶

¹¹² PROENÇA FILHO. O negro e a literatura brasileira. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 80.

¹¹³ BASTIDE. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*, 116.

¹¹⁴ FRANÇA. *Imagens do negro na literatura brasileira*, p. 30.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁶ FRANÇA. *Imagens do negro na literatura brasileira*, p. 34.

Apesar dessa recorrência ao negro, o contexto em que ele aparece não sofre alterações, mesmo naqueles textos que se ocupam da temática da escravidão. Cria-se vários *tipos* — que acabam por contribuir para a instauração de estereótipos, como *o escravo melancólico e saudosos de sua terra, o negro como homem honrado e amante da liberdade, o negro que gosta de sua vida...* —, mas não se ouve a voz do negro.¹¹⁷

Heloísa Teller Gomes, em *O negro e o romantismo brasileiro*, destaca a predominância de preconceitos raciais na construção de personagens negros na literatura brasileira durante o Romantismo. Segundo a autora, o romance *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, por exemplo, apesar da intenção crítica ao escravismo, está preso aos preconceitos da época e não consegue criar uma personagem realmente negra, concebendo, através de uma dupla idealização, uma escrava branca.¹¹⁸ Domicio Proença Filho assume posição análoga.

“Começo pelo *escravo nobre*, que vence por força do seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação. É o caso da escrava Isaura, do romance do mesmo nome, escrito por Bernardo de Guimarães e publicado em 1872 e de Raimundo, o bellissimo mulato de olhos azuis criado por Aluísio Azevedo em *O mulato*, lançado em 1881. Essa *nobreza* se identifica claramente com a aceitação da submissão, apesar da bandeira abolicionista que Bernardo, por exemplo, pretende empunhar. A fala de Isaura deixa bem clara a posição, como nesse diálogo com Sinhá Malvina, após esta última ter elogiado a sua educação primorosa, a sua formosura e, sintomaticamente, a sua ‘cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano’:

— *Mas, senhora, apesar de tudo isso, que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram e essa beleza, que tanto me gabam, de que me servem?... São trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala.*

— *Queixas-te da tua sorte, Isaura?...*

— *Eu não, senhora; não tenho motivo;... o que quero dizer com isso é que, apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar.*’ (grifo do autor)¹¹⁹

Mesmo em Castro Alves, o *poeta abolicionista*, é possível verificar o encobrimento da voz do negro. Alfredo Bosi, por exemplo, apesar de reconhecer a importância do poeta para o “arranque da primeira campanha abolicionista”, por intermédio

¹¹⁷ Ibidem, p. 37-62.

¹¹⁸ GOMES. *O negro e o romantismo brasileiro*, p. 67.

¹¹⁹ PROENÇA FILHO. O negro e a literatura brasileira. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 81-82.

de poemas como “Vozes d’África” e “Navio negreiro”, observa que a escravidão é definida no poema “Vozes d’África” como uma determinação divina, um castigo de Deus que estaria justificado no livro Gênesis da Bíblia.

“O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo.”¹²⁰

O silenciamento do negro em Castro Alves é apontado também por Domício Proença Filho, que identifica, na obra do poeta baiano, uma idealização do negro e de sua vida no sistema escravista.

“À nobreza de caráter de Isaura e de Raimundo associa-se outra dimensão estereotipada: a do *negro vítima*, sobretudo enquanto escravo. Nessa óptica, ele se transfigura em objeto de idealização, pretexto para a exaltação da liberdade e defesa da causa abolicionista, como nos empolgados versos de Castro Alves. *O navio negreiro*, por exemplo, um de seus textos antológicos, desloca o centro da atenção para o tráfico dos escravos, que já estava abolido, na época em que o texto foi dado a público; *A cruz da estrada* situa a redenção pela morte, onde o escravo encontraria a sua plena liberdade; não há lugar para ele nessa sociedade, mas, em compensação, a natureza cuida do seu túmulo e dele será o reino dos céus. O poeta baiano não atribui, na quase totalidade dos seus poemas sobre a escravidão, qualquer movimento de reação ou de revolta ao escravo, marcado pela resignação, pelo lamento. A África personificada lamenta a sua sorte e termina por pedir perdão para os seus crimes (!):

*‘Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada
Em meio das areias esgarrada,
Perdida marcho em vão!
Se choro... bebo o pranto a areia ardente;
Talvez... p’ra que meu pranto, ó Deus clemente!
Não descubras no chão!*

.....
*Basta, Senhor! Do teu potente braço
Role através dos astros e do espaço
Perdão p’ra os crimes meus!...
Há dois mil anos... eu soluço um grito...
Escuta o brado meu lá do infinito,
Meu Deus! Senhor, meu Deus!’”¹²¹*

Assim, ao longo da história da literatura brasileira, foram poucos os momentos em que se pôde ouvir a verdadeira voz do negro, voz manifestada, conforme observaram Alfredo Bosi, Domício Proença Filho, Jean Carvalho França e Zilá Bernd, na literatura de autores como Lima Barreto, Luís Gama ou Cruz e Sousa.

¹²⁰ BOSI. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*, p. 256.

¹²¹ PROENÇA FILHO. O negro e a literatura brasileira. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 83.

Esses momentos em que se pode ouvir a voz do negro se configurariam como aqueles nos quais o negro toma a palavra e faz falar um eu consciente de sua condição. A voz distanciada praticada por autores que falam sobre o negro cede a palavra para um negro que se torna sujeito da enunciação.

“Seguindo por essa mesma trilha observamos que o tema do negro sempre esteve presente na literatura brasileira, embora quase sempre de forma estereotipada. Se essa temática pode remontar ao período colonial, com Gregório de Matos, passando pelo romantismo, com Castro Alves, e chegando aos dias de hoje, com Jorge Amado e muito outros, que fator será determinante da fissura a partir da qual se pode falar em *literatura negra* e não mais apenas em temática do negro e da escravidão? Acreditamos que esse demarcador de fronteiras é o surgimento de um sujeito-de-enunciação no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos.”¹²²

Em Pedro Braga, é possível perceber o negro como sujeito da enunciação. Há em algumas narrativas do contador-poeta do Vau, escritas ou contadas oralmente, a presença do personagem negro envolvido em situações em que este prevalece, fazendo-se ausente o próprio homem branco.

Isso pode ser verificado em narrativas sobre negros que, entre os escravos, eram líderes, conhecidos como “pai”, conforme explica o próprio contador:

“É quem dirigia, de toda confiança dos senhores. Intão os senhores cunhiciam eles como ‘pai’: Pai Urubu, Pai Jacarandá, Pai Francisco, que é o chefe da Fazenda das Abobra, Pai Domingo, que era da Fazenda do Buraca.”¹²³

Apesar destes “pais” representarem a autoridade do senhor branco entre os negros, já que eram “de toda confiança dos senhores”, os negros dominam o enredo das narrativas. O que se ouve nessas histórias é a expressão da voz e da cultura do negro. Na história “Pai Urubu e Pai Jacarandá”, é narrado um episódio em que os escravos negros se reúnem para fazer festa em dia de folga do trabalho de mineração.

“Eu vô transmiti po sinhô logo uma passage muito importante, qu’eu iscutei dum velho de nome Ricardo Caetano Alves, que era neto do propietário da Fazenda do Buraca. O pai dele, ele contava que o pai dele assistiu uma cena muito importante aonde ele tava, do Jacarandá, o chefe dos iscravo do Joaquim de Paula, com o chefe dos iscravo do Vidigal, que chamava, era tratado Pai Urubu. O Jacarandá era tratado

¹²² BERND. *Introdução à literatura negra*, p. 48.

¹²³ Gravação feita por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988.

Jacarandá porque ele era um negro mais vermelho, tá intendo com' é que é, né?, intão é uma imitação de cerno de Jacarandá, intão eles apilidaro ele de Pai Jacarandá. Agora, o Pai Urubu, diz que era o mais preto de todos os iscravo que era cunhido nessa época. Intão ele ficô com o nome: Pai Urubu. É quem dirigia, de toda confiança dos senhores. Intão os senhores cunhiam eles como 'pai': Pai Urubu, Pai Jacarandá, Pai Francisco, que é o chefe da Fazenda das Abobra, Pai Dumingo, que era da Fazenda do Buraca.

Um dia de sábado, que era muito de costume, os senhores, assim como Joaquim de Paula, o Vidigal e outros mais, dava sempre um suêto, uma vez por mês, um sábado, pros cativo folgá: uns passeava, outros ia dançá. Intão, o Jacarandá foi encarregado dos cativo do Joaquim de Paula, que era cunhido como Pai Jacarandá, o Joaquim de Paula tratava ele Pai Jacarandá; mandô convidá o pai Urubu, que era o chefe dos iscravo do Vidigal, pra eles dançá um semba lá na fazenda do Delgado. Intão, chegô o pai Urubu com uma certa quantidade de iscravos pra dançá o semba.

O Jacarandá mandô matá três galo pra dá eles jantá. Dipois desse jantá pronto, todo mundo em orde, que eles foro cumeçá a jantá, o pai Urubu levantô e disse:

— Coma carne, mas num rói cabeça de osso.

Mandô que depositasse todos os osso numa travessa. Através de todos jantarem, ele levantô, puxô de uma capanga de coro, tirô um pano veludado, e rebuçô aqueles osso. E aí ele falô uma language que ninguém entendeu, uns dez minuto. Depois, ele aguardô um certo momento, e esse pai do Ricardo viu o pano mexendo. Ele foi, o próprio pai Urubu tirô o pano, tinha um galo perfeito. Ele foi e disse:

— Cantangaro!

O galo pulô em cima da mesa e cantô. O Jacarandá olhô assim e disse:

— Volta, galo, pro seu lugar!

O galo vortô e dismanchô.”¹²⁴

Nesse ambiente, em que se fazem prevalecer os personagens negros, destaca-se o poder sobrenatural de Pai Urubu e de Pai Jacarandá, que fazem um duelo de forças através da voz. O negro, privado de sua liberdade e submetido à escravidão, surge na narrativa com um poder mágico que se manifesta ao proferir palavras em uma língua distinta daquela praticada pelas vozes dominantes: “E aí ele falô uma language que ninguém entendeu, uns dez minuto.” Faz-se interessante destacar nessa narrativa o uso da palavra *angaro*, empregada por Pai Urubu e por Pai Jacarandá no envio de ordens ao galo, animal que resulta da força das palavras dos negros. *Angaro*, segundo informaram os angolanos Amadeu Chitacumula e Manuel Taho, estudantes da UFMG, respectivamente falantes nativos das línguas africanas umbundo e quimbundo, significa nessas línguas “galo”. Assim, nessa narrativa, o negro, silenciado nas senzalas, faz ressoar sua voz da qual emana um poder de encantamento graças ao uso de palavras provindas de sua terra. Pela afirmação de sua cultura, altera-se a sua condição: o negro escravo toma a palavra em língua africana e demonstra seu poder.

¹²⁴ Gravação feita por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988.

A história do duelo de forças entre Pai Jacarandá e Pai Urubu foi também registrada por Pedro Braga em seu caderno. Na escrita, o contador-poeta não deixou calar a voz africana que garante o poder da metamorfose, e cuidou em escrever o vocábulo *galo* em língua da África.

“Ricardo Caitano Alvis nos contava que o pai deli assistio esta passagem, atravez di falar esta linguagem ums dez minutos depois em obicervação todos que ali se achavão viram o pano mecher o pai Ourubu levantou tirou o pano um galo estava perfeito eli dissi canta *angaro* o galo pulou na meza e cantou o Jacarandá emvermelhou os olhos e dissi ‘volta *angaro* para o seu lugar’ o galo voltou em ossos. [Grifos meus.]”¹²⁵

É interessante observar que o poder atribuído à palavra falada nessa narrativa, é típico da cultura africana, na qual a palavra possui força vital.

“Para os africanos, a palavra falada é transparente, é pura energia, força vital que se exercita a cada proferição. Quem primeiro dela se serviu desencadeou todo o processo de criação. Para os povos Mandenka — complexo cultural que inclui os povos Bambara, Diulá e Malenkê — ‘O que Maa Ngala (Deus) diz é.’ Desde então seu caráter mágico-criador é valorizado pelos que a manejam com prudência. A origem sagrada da palavra faz com que sua proferição e audição sofram algumas restrições, como sua proibição, em algumas sociedades, aos não iniciados.”¹²⁶

O negro, dotado de poderes mágicos, será, ainda, tema de outra narrativa, escrita por Pedro Braga em seu caderno, e também envolvendo Pai Jacarandá.

“Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, esti chefi alcançou um certo misterio muitos julgava di ser parti maliguina varias vezes conformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaca eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapéu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli, Através di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi di volta para a fazenda encontrou com uma rêdi ele fez parar a rêdi e pelguntou quem morreu responderam é o filho do seu compadri Antonio Zezinho eli dissi põe a redi no chão quero ver metendo a mão numa capanga de couro tirou uma raiz raspou ela com a faca pondo num coitezinho di tomar caxaca tirou um vidro com caxaca pos no coite com a raiz misturou a raiz e mandou que abri-si a força do mōço virando na guela do cadavel atraves di alguns minutos a barriga do moço começou roncar logo depois eli abria os olhos pocos momentos depois eli levantava já vindo di volta caminhando para a fazenda”¹²⁷

¹²⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹²⁶ PETTER. Tradição oral, oralidade, memória e escrita. In: *Estudos Lingüísticos XXIII – Anais de Seminários do GEL*, p. 135-136.

¹²⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

Nessa história, os poderes mágicos do negro, além de ressuscitarem um morto, garantem resistência ao sistema escravista, já que, com esse poder, ele pode fugir do trabalho escravo: “quando eli queria ir ao Milho Verde beber caxaça eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapéu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli”.

Foi possível notar que Pai Urubu e Pai Jacarandá são personagens importantes para a memória da região do antigo Arraial do Tijuco. Durante a oficina *Vissungos: cantos afro-descendentes de vida e morte*, ministrada pela Prof^a Sônia Queiroz, no 36º Festival de Inverno da UFMG, em 2004, observou-se essa importância dos dois personagens em conversa



FIGURA 10 - Ivo e Crispim durante a oficina *Vissungos: cantos afro-descendentes de vida e morte*.
Foto: Josiley Francisco de Souza.

com Ivo Silvério da Rocha e com Antônio Crispim Veríssimo, mestres de vissungos do grupo de Catopê de Milho Verde, povoado próximo ao Vau. Ivo e Crispim disseram conhecer as histórias de Pai Jacarandá e Pai Urubu. Crispim

lembrou que, durante o preparo de angu, Pai Jacarandá conseguia mexer a massa quente com as próprias mãos, sem se queimar, dispensando o auxílio de qualquer talher. A importância dada a esses personagens na memória da região é tão grande que, segundo informou Ivo e Crispim, existe em Milho Verde o “poço do Pai Jacarandá”. Este “poço” é um local situado

em um trecho do rio Jequitinhonha, e que ganhou esse nome por ser o lugar onde o Pai Jacarandá permanecia durante os trabalhos de mineração.

Apesar dessa presença constante do personagem negro no discurso de Pedro Braga, distinta daquela dos discursos hegemônicos que permearam a literatura brasileira escrita, é possível notar, ainda, preconceitos envolvendo o negro.

Um exemplo é a própria narrativa transcrita acima, em que os poderes mágicos de Pai Jacarandá surgem como resultado de uma manifestação “maligna”: “esti chefi alcançou um certo misterio muitos julgava di ser parti maliguina”. O contador, ao comentar sobre Pai Jacarandá, reforça a origem diabólica dos poderes mágicos do negro:

“O pai Jacarandá, conforme as tradições, ele tinha, *parecia que tinha parte até com o demônio*. Ele ia sempre im Milho Verde bebê cachaça, mais pra não dexá falha no lugar dele, ele dipindurava um sobrecasaco, que ele levava aguardano o frio, e punha nu’a estaca, e cuspiá lá em roda, e saía. Saía, o Joaquim de Paula chegava, num dava farta dele lá no sirviço; o sirviço cuntinuava como se ele tivesse lá. [Grifos meus.]”¹²⁸

É possível descobrir nessa caracterização dos poderes mágicos do negro uma participação do discurso do senhor branco, talvez herança do medo da cultura negra enfrentado pelos homens brancos, quando o feitiço era arma de luta do negro contra os sofrimentos da escravidão.

“No entanto, o medo que o senhor experimentava da feitiçaria do escravo africano não era um medo virtual. A se crer nas práticas de enfeitiçamento estudadas por Arthur Ramos, médico legista e sanitarista e conhecedor das religiões africanas no Brasil, os escravos freqüentemente envenenavam a comida de seus senhores, como um dos ritos mágicos que eles cultuavam em suas sociedades de origem e que, transportados para o novo continente, eram utilizados contra os senhores como vingança pelo sofrimento a que eram submetidos.”¹²⁹

Observa-se que o discurso do contador, mesmo possibilitando ouvir a voz de sujeitos historicamente silenciados, é permeado pelo discurso dominante, fazendo emergir um fenômeno de hibridação cultural, que foi observado por Reinaldo Martiniano Marques em comunidades do Vale do Jequitinhonha.

¹²⁸ Gravação feita por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

¹²⁹ LIMA. *Narrativas orais: uma poética da vida social*, p. 140.

“Ao contrário do que se poderia imaginar, o que ocorre no Vale é um processo intenso de mesclagens culturais decorrente das transferências interculturais, em que se combinam elementos os mais tradicionais e arcaicos com os mais modernos produtos da tecnologia, a comunicação oral primária com as técnicas dos meios eletrônicos e massivos de comunicação, o rural e o urbano. E que bem exemplifica o fenômeno da hibridação cultural designado por Canclini. Um fenômeno relacionado, a meu ver, com os procedimentos da reciclagem cultural.”¹³⁰

As narrativas orais e os textos escritos de Pedro Braga apresentam-se como a própria relação entre culturas dominantes e culturas dominadas, que, segundo Stuart Hall, é sempre estabelecida como uma arena de lutas:

“A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista — já formada — pode simplesmente ser ‘expressa’. Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser constituído. É por isso que a cultura popular importa.”¹³¹

Nessa arena, vozes mantidas à margem pela cultura dominante resistem às investidas daqueles que pretendem subjugar-las. Destaca-se a persistência da voz do negro que, como a personagem da “História da Luzia”, afirma sua condição de negro, toma a palavra e promove sua alforria.

“A Luzia era iscrava do Joaquim de Paula, a cuzinhera dos nego, de muita confiança do Joaquim de Paula. E tinha um dos nego que gostava muito dela, mais interessado, né? Intão, mais ela não dava ele a mínima confiança. Um dia, o Joaquim de Paula mandô ela no Vau. Ela vei’ no Vau e ele ficô tucaino ela. Ele tava num serviço aí na vale, e intão ele quando viu ela descendo, ele vei’ isperá ela aqui nesse mato. Quando ela foi passano, ele agrediu ela, ela correu dele, ele correu atrás, chegô lá na onde tava a cruz, ela num ‘güentô mais corrê, nesse lugá ele isfaqueô ela e matô. Aí, ele chegô lá no mei’ da turma e falô qu’ele tinha matado. Logo um deles foi lá noticiá pro Joaquim de Paula. O Joaquim mandô ‘marrá ele e chamô um servente da cozinha, um cativo também, e chamô ele lá no fundo da fazenda e mandô ele fazê uma cova, com tantos palmo de fundura, com tantos de cumprimento. Aí ele fez a cova. Foi lá na fazenda, chamô o Joaquim, mostrô ele se tava de acordo como ele exigia. O Joaquim disse: — Tá, tá tudo de acordo. Mas agora cê vai lá e traz aquele nego que tá lá amarrado, qu’ê pra nós interrá ele aqui vivo. O nego foi e istatalô os óio pra ele assim: — Interra o sinhô! Eu não! Tudo que o sinhô mandô fazê eu já fiz, mas uma coisa dessa eu num faço não. Aí, o Joaquim foi e notô a bravura do nego e temeu dele: — Cê vem cá! Levô ele na fazenda, pegô o caderno, pidiu ele a carta de ‘forria e falô com ele:

¹³⁰ MARQUES. Entre o global e o local: cultura popular do Vale do Jequitinhonha e reciclagens culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, p. 127.

¹³¹ HALL. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK (Org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, p. 263.

— Some mais ele pra nunca mais eu tê notícia, nem sonhá com vocês.”¹³²

Nessa persistência de vozes historicamente mantidas em silêncio, a arte verbal de Pedro Braga configura-se como um lugar privilegiado, onde o negro pode assumir sua voz e abandonar, no encanto das narrativas, sua condição de escravo.

“Em sua ação, o absurdo e a fantasia não são gratuitos, nem desprovidos de sentidos, porque, ao contrariar as normas do cotidiano e abandonar-se às fantasias, o enredo domina o desagradável da realidade e deixa entrever aos ouvintes e leitores formas mais satisfatórias de vida e o modo de alcançá-las.

Essas narrativas tentam exorcizar as dificuldades inseridas num determinado contexto e terminam por se transformar nos necessários mecanismos de compensação das esperanças adiadas, dos fracassos da comunidade. Ainda hoje, o universo do maravilhoso, em suas inúmeras variações, acalenta crianças e mesmo adultos, criando-lhes os sonhos imprescindíveis ao combate dos agitados pesadelos da vida moderna. A sua magia é de algum modo libertadora, na medida em que coloca a possibilidade de se passarem as coisas na realidade, conforme o desejo daqueles que se sentem impotentes e excluídos.”¹³³

O negro torna-se senhor da palavra e defende sua liberdade. Nas narrativas, ele concede vida a um morto, escapa do trabalho escravo ou protesta contra seu sofrimento: “Interra o sinhô! Eu não! Tudo que o sinhô mandô fazê eu já fiz, mas uma coisa dessa eu num faço não”. A realidade sofre o “enfeitiçamento” do discurso poético e se dispõe em outra ordem.

¹³² Gravação feita por Reinaldo Martiniano Marques, no Vau, em 1988; transcrição de Rogério Machado Caetano.

¹³³ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 51.

NO RITMO DO VERSO

Pedro Braga, conforme foi comentado em capítulo anterior, destaca-se entre os contadores de tradição oral pelo exercício da escrita. O curto período em que freqüentou a escola, cerca de três anos, bastou para impulsioná-lo a dedicar-se com freqüência à escrita.

“So pudi estudar quasi treis anos
Já estando em terceiro ano adiantado
Um dia cheguei di minha escola
Meu coração foi abafado

Vendo meu pai morto no quarto
Entalado curri para a cozinha
Já sentindo pelos meus soflimentos
Que pelos caminhos mais emvinha”¹³⁴

Quando escrevia, Pedro Braga alternava entre textos em verso e textos em prosa.

Os textos em prosa foram a forma adotada pelo contador para registrar a história do Vau. De acordo com análise feita no segundo capítulo, neles é revelada a função de “homem-memória” de Pedro Braga. Dentre esses textos, em apenas um momento ele não escreveu sobre o passado do Vau, quando se dedicou ao registro da história da vida de seu pai, João Braga.

“Outros detalis eu Pedro Cordeiro Braga deicho escrito a vida di meu pai di lembrança conformi as sertas tradições di minha mãe e os velhos amigos di meu pai
Meu pai nasceu aos vinti e dois de Fevereiro di 1875 no logar que era comneçido por Piçaras na região emtri Diamantina e Datas. O avou deli paterno era natural di Pecanha vindo para Curalinho houji e conheçido por Extração, o nomi deli chamava-si João Luiz Braga meu avou já com a idadi completa comheçendo a minha vó ainda môça ela gostando di meu avou eli tambem delirava por ela Meu avou pedio ela em casamento Atravez di pocos mezes marcaram o casamento.”¹³⁵

Nos textos em verso, Pedro Braga enfocou sua própria vida, escrevendo um poema autobiográfico e poemas líricos. Os versos líricos apresentam um eu-poético que representa a própria voz do contador, expressando seus sentimentos, e, muitas vezes, refletindo sobre a vida.

“A saudades é minha rôxa flor

¹³⁴ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 5].

¹³⁵ Idem. [Manuscritos – Caderno 6].

Di morada veio para maguar meu coração
Quantas maguas que mi causa dor”¹³⁶

“Meu deus quando fizer a minha difinida partida
Por esta mais longa estrada no espaço
Ainda ouvindos os sonoros cantar dos passaros
Com as ternuras di meu contrito coração
Abraçando as saudadis nos meus avansados passos”¹³⁷

“Os passarinhos nos traz tanta alegria
Anuncia o tempo di tudo ser plantado
Sem os passarinhos a vida é tristi
Alguns passarinhos são anjos emcarnados”¹³⁸

“Tem alguns filhos que maldis dos pais
Por eles ter vindo ao mundo
Este problema so Deus é quem defini
A vida é um misterio profundo”¹³⁹

É possível identificar nos versos de Pedro Braga a presença de uma poesia romântica. O lirismo, uma das características do Romantismo, expressão artística marcada pelo canto dos sentimentos individuais do poeta, faz-se presente nos poemas do contador do Vau.

“O individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a idéia de integração, de entrosamento — quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século XVIII. Daí certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero. Um romântico, Musset, afirmou em verso famoso que os poemas mais belos eram os desesperados, os que chegavam ao extremo de despojar-se da consciência estética para surgirem como pura expressão psicológica [...]”¹⁴⁰

Em seu poema autobiográfico, por exemplo, o contador narra uma paixão de sua vida: uma baiana, de Juazeiro, que Pedro Braga conheceu durante o período em que esteve na prisão, após praticar um crime em defesa de sua mãe.

“Uma tardinha eu estando preso
Dia vinti di fevereiro
Uma mulata Bahiana foi la presa
Ela mi falou que veio de Juazeiro

Ela tinha um rosto atraenti

¹³⁶ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 7].

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Idem. [Manuscritos – Caderno 5].

¹⁴⁰ CANDIDO. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 23.

Que conquistou meu coração
Foi a primeira pessoa que procurei
Na noite em que sai da prisão

Quasi dois anos ela foi uma amanti
Mas pelo meu compromisso anterior
Di novo ela voltou para Bahia
Mi deichou com a mais profunda dor¹⁴¹

A esse amor — que não se concretiza, já que, após a saída da prisão, Pedro Braga retorna para o Vau onde se casa — foram dedicados vários versos.

“Minha amada voce ainda lonji di min é amargura
Não mi emgana ondi min voce si escondeu
Amado, pela fremti sua alama partio a minha procura
Pelo fundo entrei acalmar o palpitanti coração seu

Meu Deus porque o amor é a serto estrada de alcansar a gloria
É porque martirisado numa cruz morreu o Bom Jesus
Para mais amar a realidadi da justa historia
Meu Deus, com fiel amor queremos carregar a nossa cruz

Meu douci amado não sei contar seu nomi na alma eu falei
Guardando no meu justo coração que foi perfurado sem compaichão
Quantos momentos pensando em voce pelas estradas que passei
Eu so queria que voce vissi a dor que sofleu meu fiel coração

Minha muito querida quantas vezes tambem acompanhado da solidao seu nomi
tracai
Nas alvas areias com o brilho do nosso amigo luar
Não sei si por siumi chuva e serno por la outra vez passei
Que contraeldadi com tanta pressa seu nomi a pagar

Minha muito fiel amanti nesta mais feliz entrevista
Agora sei que por esti caminho vamos emcontrar nossa esperanca sonhada
Minha amada mais amor di meu coração voce comquista
Para nós caminhar para Deus com o fim da soflida estrada
Quero deichar di lembranca o romanci por nós esta escrita
Muito feliz é as almas que Deus nos corações fez morada¹⁴²

Faz-se interessante destacar acima a presença de um eu-poético feminino na terceira estrofe. Diante de uma paixão interrompida no passado, esse eu-poético feminino proporciona um momento em que Pedro Braga, por intermédio da poesia, pode reencontrar seu amor perdido — “Minha muito fiel amanti nesta mais feliz entrevista/Agora sei que por esti caminho vamos emcontrar nossa esperanca sonhada”.

¹⁴¹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 5].

¹⁴² Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

A lamentação por esse amor não realizado é constante na poesia de Pedro Braga, como nos versos transcritos abaixo, definidos pelo contador como “detali sentimental”:

“04 do 1º 84 e Pedro Cordeiro Braga com mais um detali sentimental

Nos meus momentos na solidão ainda sofrendo
A minha alma em conformada pela emensidão vagando
Com o manto da noite pela madrugada vai decendo
Com a fresca amora que pelo horizonti vai espalhando

Esti desejado momento fujio de minha vontadi
Meu Deus porque eu não emcontrei com que mais queria
So di volta comigo a tristeza do sufoco da saudadi
Muito achei a dor que meu coração sentia

Esta alma angustiosa com a esperanca procurando
Meu fiel coração palpitanti que deichei sofrendo
So não separa a saudadi passo por passo com ela encontrando
Porque era so aquela amada encontrar estava querendo”¹⁴³

Nos versos que narram o momento em que Pedro Braga despede-se de sua amada, que retorna à Bahia, novamente é possível verificar o romantismo de sua poesia.

“A Deus voce vai mesmo di min partir
So deichando esta dor em teu lugar
A minha vós senti privada
Desti a Deus que vai mi maguar

So fico com direito aos queixumis
Por esta tão falça felicitadi
Sei que vai ser um vago perfumi
Por só respirar as negras saudadis

Ainda seu lenço branco asenando
So para minha dôr safocar
Sei que meus sonhos vão si espalhando
Como as branca espumas do mar”¹⁴⁴

Ao lamentar a partida, para a Bahia, da mulher que conheceu na prisão, o contador do Vau associa a impossibilidade da realização de seu amor às espumas que se perdem no mar. A natureza surge segundo o modelo romântico, integrada aos sentimentos individuais do poeta.

“Qualquer que seja a face a que se incline — noturna ou luminosa, maléfica ou benéfica — e qualquer que seja o sentimento que a sustente — de abandono, de desamparo, de melancolia, por um lado, levando ao *pessimismo*, e de exaltação, de entusiasmo, por outro, levando ao *otimismo* — a vivência romântica da Natureza, sob o pressuposto da animação e da organicidade, integra-se a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito com o objeto (a

¹⁴³ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 2].

¹⁴⁴ Ibidem.

coaktivitat de Novalis, a *coalescence*, de Coleridge), em que fundaram determinadas virtualidades distintivas da linguagem literária. Os objetos, que já condensam a percepção sentimental e emotiva do sujeito neles projetado, são, como abreviaturas dos estados de ânimo e das coisas, do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo, núcleos de correlações cambiantes, ordenadas pelas afinidades e pelos contrastes da imaginação.”¹⁴⁵

Também no canto das belezas naturais do Vau, pode-se destacar a imagem da natureza segundo princípios do Romantismo.

“Amo o Vau e seus regatos
Nascidos dos altos montis
Faz encantados barbulhos
Em claras e preçiosas fontis

O regatos são maravilhas de Deus
Criador di todas naturezas
Do menor quasi invisível
As mãos Divinas leva as grandezas

Os regatos apreciados por todos viventis
Sendo di agus puras estis regatos
Leva a vida das cidadis
Sendo as respiração dos matos

Quanto terminava a primavera
Gosar os perfumi do alvorédos florido
Vou partir cheio di saudadis
Deichando o meu Vau querido”¹⁴⁶

O poema acima, já mencionado em capítulo anterior, abre as narrativas que compõem a história do Vau.

Em outro poema, o “Vau e seus regatos” é retomado e sobressaem novamente as belezas naturais do povoado.

“Sei que muito vou servir a Deus amar o Vau e seus regatos
Nascido das serras e de altos montis
Muito faz emcantados borbulhos
Nas claras tão preciosas fontis

Estas maravilhas criada por Deus
O criador di toda naturezas
Do menor quase emvisível
As mãos Divina leva as grandezas

De regato Deus leva a ribeiro
De ribeiro Deus leva ribeirão
Travessando muitas cidades
Separando as povuação

Apreciado por todo viventis
Di puras aguas estis regato

¹⁴⁵ NUNES. A visão romântica. In: GUINSBURG (Org.). *O Romantismo*, p. 66.

¹⁴⁶ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

Levando a vida das cidades
Semdo melhor respiração do mato
Quando vai chegando a primavera
Os passarinhos ficão alegris pelos nocisvos breças
Nos galhos mais altos das alvores
O melancolico cantar das patas chocas”¹⁴⁷

A natureza de que se ocupa a poesia de Pedro Braga mostra-se sempre de maneira exuberante, aproximando-se da natureza pintada pelo romantismo brasileiro, quando foram celebradas as belezas da paisagem nacional.

“Dentre os temas nacionais, onde esta imaginação se movia por dever e prazer, ocorriam alguns prediletos. A celebração da natureza, por exemplo, seja como realidade presente, seja evocada pela saudade, em peças que ficaram entre as mais queridas, como ‘Canção do Exílio’ e ‘O gigante de Pedra’, de Gonçalves Dias, ‘Sub Tegmine Fagi’, de Castro Alves.”¹⁴⁸

Ao escrever com nostalgia sobre o Vau, Pedro Braga lembra o passado da região, onde se conviveu com a abundância da atividade mineradora do Arraial do Tijuco e da Comarca do Serro Frio, e faz uma associação que, segundo Alfredo Bosi, foi típica do Romantismo no Brasil: “o sentimento do tempo à visão das águas que correm e não voltam mais”.¹⁴⁹

“O Vau devia ser boa çidadi
Pelas riquezas que aqui foi tiradas
Ficou so pelas sertãs tradições
Acabou como aguas passadas”¹⁵⁰

Nesse Romantismo que emerge da poesia do contador-poeta do Vau, fez-se presente um dos poemas que se tornaram símbolo do movimento romântico na Literatura Brasileira: a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias.

“A poesia da saudade da terra natal, tema desde sempre versado na lírica em língua portuguesa e em que não era fácil ser original, expressou Gonçalves Dias na ‘Canção do Exílio’, poema que, no unânime consenso da crítica e do público, resultou extremamente feliz no conteúdo e na forma: poema pequeno, com versos setissílabos de duplo acento, regulares e impressivos na melodia, e com repetição, bem dosada, de imagens e situações dramáticas que pulsavam, na emoção do Poeta, como obsessões de seu estado de nostalgia, intenso e dominante, mas no fundo imagens e situações muito simples e facilmente transferíveis a qualquer brasileiro

¹⁴⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹⁴⁸ CANDIDO. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 17.

¹⁴⁹ BOSI. *Imagens do Romantismo no Brasil*, p. 245.

¹⁵⁰ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

que sentisse ou imaginasse sentir a pátria distante. Por tudo isso o poema foi de pronto compreendido, sentido, decorado e repetido, e assim se fêz, como disse, o mais popular dos poemas do Poeta, e com o tempo o mais popular dos poemas brasileiros.”¹⁵¹

A “Canção do Exílio” aparece em Pedro Braga no poema “Sua canção do exílio”:

“Sua canção do exílio
Quando a manhã
Vem dispontando
O sol raiando no horizonti
Mi deicha ver teus raio di ouro
Di verdi e louro
Por soubri os montis

Toda riqueza que aqui vejo
Não mi faz desejo
Não quero as ter

Brilhanti luz jardineira
Leva sempri o amor a felixidadi

A luz do luar
Protegi o amor
Sua luz preciosa
Pelos apachonados trovador”¹⁵²

Durante a realização desta pesquisa, a dúvida acerca desse poema não foi esclarecida: Pedro Braga teria conhecido o poema de Gonçalves Dias? Um processo transtextual consciente? Não foi possível alcançar essas informações, mas, devido à repercussão do poema, talvez Pedro Braga tenha realizado um processo transtextual consciente ao intitular “Sua canção do exílio”, que assim como o poema de Gonçalves Dias, canta as belezas de uma paisagem natural.

Outra marca da poesia de Pedro Braga é a religiosidade, que se manifestou em vários de seus poemas, como já se pôde observar nos versos transcritos neste capítulo. Quando, por exemplo, cantou-se a natureza do Vau, Deus surgiu como o responsável pelo encanto da paisagem do povoado.

“Estas maravilhas criada por Deus
O criador di toda naturezas
Do menor quase emvisível
As mãos Divina leva as grandezas

¹⁵¹ AMORA. *O romantismo (1833-1838/1878-1881)*, p. 145-146.

¹⁵² BRAGA. [Manuscritos – Caderno 7].

De regato Deus leva a ribeiro
De ribeiro Deus leva ribeirão
Travessando muitas cidades
Separando as povuação”¹⁵³

Nos versos que tematizam o amor, também se fez presente a figura divina.

“Minha muito fiel amanti nesta mais feliz emtrevista
Agora sei que por esti caminho vamos emcontrar nossa esperanca sonhada
Minha amada mais amor di meu coração voce comquista
Para nós caminhar para Deus com o fim da soflida estrada
Quero deichar di lembranca o romanci por nós esta escrita
Muito feliz é as almas que Deus nos corações fez morada
[...]
Esti desejado momento fujio de minha vontadi
Meu Deus porque eu não emcontrei com que mais queria
So di volta comigo a tristeza do sufoco da saudadi
Muito achei a dor que meu coração semtia”¹⁵⁴

Segundo informou a família, Pedro Braga era católico e sempre participou das atividades religiosas do Vau. Durante parte de sua vida, o contador foi o responsável pela manutenção da igreja do povoado. Essa religiosidade tornou-se, até mesmo, a inspiração de um poema que narra a via-sacra de Jesus Cristo. Como explica o próprio Pedro Braga na primeira estrofe, esse poema foi escrito a partir de quadros afixados na igreja de Bom Jesus que representam as principais cenas da via-crúcis.

“Aqui vou deichar di lembrança
A paixão e morti di Nosso Semhor
Jesus Cristo em poema eu rimei
Pelos quadrus da Viaçacra que Padri
Argel dou para capela di Bom Jesus do Vau”¹⁵⁵

Conforme informaram os familiares do contador, o padre citado no poema era um amigo de Pedro Braga e, quando foi responsável pelas celebrações no Vau, o padre Argel doou à igreja do povoado os quadros que inspiraram o poema.

Pedro Braga traduziu em versos vários momentos da via-crúcis representada nos quadros, como a cena em que Jesus Cristo carrega a cruz e é auxiliado por Maria Madalena:

¹⁵³ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹⁵⁴ Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

¹⁵⁵ Idem. [Manuscritos – Caderno 4].



FIGURA 11 - Quadro da igreja de Bom Jesus, no Vau.
Foto: Josiley Francisco de Souza.

“Por praças e ruas
Emtáo caminhais
Com a cruz as costas
Bemdito sejais

Mas di meu Jesus
Que não podis mais
Por terra cair
Bemdito sejais

Por terra Ó meu Deus
O; culpas mortais
Meu Deus di minha alma
Bemdito vós sejais

Ó bõca Divina
Que a terra tocais
Dizei tambem pedras duras
Bemdito vós sejais

Que dor que ternura
Quando emcontrais
Vóssa aflita mãe
Bemdito sejais

Simão vós ajuda
Si não esperais
Di baicho da cruz
Bemdito vós sejais

A Santa mulher
Sem modos dos mais
O rosto a vós limpa

Bemdito sejais”¹⁵⁶

Outra cena versificada por Pedro Braga é a crucificação de Cristo, que encerra o poema.



FIGURA 12 - Quadro da igreja de Bom Jesus, no Vau.
Foto: Josiley Francisco de Souza.

“Em o Santo lemho
Pemdanti ficais
Emtri dois ladrões
Bemdito sejais

Em tal deisampara
Ao padri chamais
Ninguem a vos acodi
Bemdito sejais

A mãe ao discipolo
Vós emcomendais
E o discipolo a mãe
Bemdito sejais

Na ultima hora
Então vós lembrais
Da sedi tems
Bemdito sejais

O fel e vinagri
Semhôr tolerais
Na mor amargura
Bemdito sejais

¹⁵⁶ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

Baichando a cabeça
Meu Deus espirais
Tu é consumado
Bemdito sejas”¹⁵⁷

A religiosidade da poesia de Pedro Braga deixa inscrito em seus textos o seu ofício de contador de histórias, uma vez que este “alimenta a palavra com a essência do vivido, moldando-a aos conteúdos que obteve no fato e na prática do viver”.¹⁵⁸ No entanto, essa religiosidade deixa encontrar ainda em seus versos outro elemento que foi tematizado pelo Romantismo.

“A religião foi desde logo reputada elemento indispensável à reforma literária, não apenas por imitação dos modelos franceses, mas porque, opondo-se ao temário pagão dos neoclássicos, representava algo oposto ao passado colonial. Tanto mais quanto dois poetas considerados *brasileiros* e precursores, São Carlos e Caldas, versaram largamente esse tema, enquanto Monte Alverne dera exemplo de novos sentimentos através da oratória sagrada. Embora os poetas da primeira fase tivessem sido os mais declaradamente religiosos, no sentido estrito, todos os românticos, com poucas exceções, manifestam um ou outro avatar do sentimento religioso, desde a devoção caracterizada até um vago espiritualismo quase panteísta.”¹⁵⁹

A estrutura dos versos de Pedro Braga mantém a harmonia com a tradição oral, tema que será focado no sexto capítulo. Como foi possível notar através dos exemplos transcritos, prevalecem as quadras na poesia de Pedro Braga, forma típica da poesia popular de tradição oral. As quadras apresentam um esquema de rimas também característico das poéticas da voz, em que o segundo verso rima com o quarto verso.

A poesia do contador do Vau possui uma métrica em que predomina a irregularidade. Exemplos desse metro irregular podem ser destacados nos poemas transcritos neste capítulo, como nos versos líricos, em que Pedro Braga cantou seu amor por uma mulher de Juazeiro, e em “Sua canção do exílio”. As quadras abaixo possuem versos que variam de 3 a 17 sílabas.

“A / Deus / vo / ce / vai / mes / mo / di / min / par / tir (11)
So / dei / chan / do es / ta / dor / em / teu / lu / gar (10)
A / mi / nha / vós / sem / ti / pri / va / da (8)
Des / ti a / Deus / que / vai / mi / ma / guar (8)

¹⁵⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹⁵⁸ PEREIRA. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, p. 40.

¹⁵⁹ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 17.

So / fi / co / com / di / rei / to aos / quei / xu / mis (9)
 Por / es / ta / tão / fal / ça / fe / li / ci / da / di (10)
 Sei / que / vai / ser / um / va / go / per / fu / mi (9)
 Por / só / res / pi / rar / as / ne / gras / sal / da / dis (10)

A / in / da / seu / len / ço / bran / co / a / se / nan / do (11)
 So / pa / ra / mi / nha / dôr / sa / fo / car (9)
 Sei / que / meus / so / nhos / vão / si es / pa / lhan / do (9)
 Co / mo as / bran / ca es / pu / mas / do / mar (8)

[...]

A / luz / do / lu / ar (5)
 Pro / te / gi o / a / mor (5)
 Sua / luz / pre / ci / o / sa (5)
 Pe / los / a / pa / cho / na / dos / tro / va / dor (10)

Es / ti / de / se / ja / do / mo / men / to / fu / jio / de / mi / nha / von / ta / di (16)
 Meu / Deus / por / que / eu / não / em / com / trei / com / que / mais / que / ri / a (14)
 So / di / vol / ta / co / mi / go a / tris / te / za / do / su / fo / co / da / sau / da / di (17)
 Mui / to a / chei / a / dor / que / meu / co / ra / ção / sem / ti / a (12)

[...]

Sua canção do exzilo

Quan / do a / ma / nhã (4)
 Vem / dis / pon / tan / do (4)
 O / sol / ra / ian / do / no / ho / ri / zon / ti (9)
 Mi / dei / cha / ver / teus / ra / io / di ou / ro (8)
 Di / ver / di e / lou / ro (4)
 Por / sou / bri os / mon / tis (4)

To / da / ri / que / sa / que a / qui / ve / jo (8)
 Não / mi / faz / de / se / jo (5)
 Não / que / ro as / ter (4)

Bri / lhan / ti / luz / jar / di / nei / ra (7)
 Le / va / sem / pri o / a / mor / a / fe / li / ço / da / di (11)

A / luz / do / lu / ar (5)
 Pro / te / gi o / a / mor (5)
 Sua / luz / pre / ci / o / sa (5)
 Pe / los / a / pa / cho / na / dos / tro / va / dor (10)

No conjunto de poemas do contador, destacam-se dois textos que divergem dos demais quanto ao tema e também quanto à estrutura: um poema que narra uma greve realizada por animais e “A história do boi Rabicho”.

“Às vezes até os animais fazem greve...”

O poema “Sessão dos animais”¹⁶⁰ foi encontrado no caderno, já mencionado, com mais de cem folhas manuscritas, que contém grande parte dos textos de Pedro Braga, que abordam desde a história do Vau até sua própria vida. Como o contador tinha o costume de reescrever seus textos, prática que será analisada adiante, parte desse poema foi também encontrada em outro caderno, bastante desgastado, com sinais de que se perderam várias de suas folhas manuscritas. Há, ainda, no acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, uma gravação sonora de 1989, feita pela pesquisadora Vera Lúcia Felício Pereira, em que o próprio Pedro Braga faz a leitura da “Sessão dos animais”. As transcrições que se seguem foram feitas a partir do manuscrito.

O poema inicia-se com um comentário que apresenta diferenças entre o manuscrito e a leitura feita por Pedro Braga. O comentário foi escrito do seguinte modo: “As grevis ate os animais fazem grevi”. Essa frase parece ter sido corrigida por Pedro Braga no momento da leitura, quando a expressão “as grevis”, no início da frase, foi substituída por “às vezes”: “Às vezes até os animais fazem greves...”.¹⁶¹ Após esse comentário, é narrada a reunião dos bichos, presidida por um jumento, em que o burro toma a palavra para reclamar da precariedade de suas condições de trabalho.

“No curral di Dr. Zeca
Ouvi um grandí ajuntamento
Em uma sessões de animais
presidida por um jumento

O burro pedio a palavra
Cunsertou as patas no chão
Falou para o Dr. Jumento
Que preste a vossa atenção

Em nomi a classi burra
Aqui houji venho protestar
Sem comer fubá ou milho
Não queremos trabalhar

O cavalo; tenho toda tradição
Nos armazens muito milho
Muita genti é que é comedora

¹⁶⁰ O título “Sessão dos animais” foi dado pelo projeto *Quem conta um ponto aumenta um ponto*, da FALE/UFG, que possui em seu acervo uma gravação sonora, feita pela professora e pesquisadora Vera Lúcia Felício Pereira, em que Pedro Braga faz a leitura do poema.

¹⁶¹ Leitura gravada por Vera Lúcia Felício Pereira, no Vau, em 1989.

Nem um grãozinho eu não pilho”¹⁶²

O poema possui uma forte crítica político-social e faz lembrar *A revolução dos bichos*, de George Orwell, em que os animais de uma fazenda insurgem contra os homens para instaurar uma nova sociedade, baseada nos ideais comunistas. No poema de Pedro Braga, os animais que são, geralmente, empregados em trabalhos rurais — jumento, cavalo, burro... — representam a classe trabalhadora que se mobiliza para reclamar das más condições de trabalho. Após o protesto dos animais, surge a denúncia de desonestidade como um grande problema presente em vários setores de nossa sociedade:

“Em toda cidade cabou tranquilidade
So creçi mais em tirania
Praças largos ruas e beco
Está mechendo di raturmia

Casa grandi di cumercio
Que tem bôa freguesia,
Por muito cuidado que tem
não fica sem raturmia

Até mesmo nas igrejas
Pareçi que tem ratança,
De esmola promessa e velas
Alguns ratos emche a pança.”¹⁶³

Observa-se no trecho acima que nem mesmo a igreja foi poupada das críticas, apesar de Pedro Braga ter sido católico praticante e expressar sua religiosidade em sua poesia. Cabe destacar a representação da desonestidade pela figura do rato, animal cujo nome é também a designação popular de “pessoa trapaceira”.¹⁶⁴ E, para representar os atos ilícitos do rato, o contador faz uso do neologismo *ratumia*, criado, talvez, por analogia a *latomia*, “lamento”. Com isso, Pedro Braga realiza um experimento poético típico da tradição escrita nos seus manuscritos, que, conforme será demonstrado adiante, mantém sempre vínculos com a oralidade.

A crítica social encerra o poema.

¹⁶² BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ RATO. In: HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

“Dr. Gato foi andando
 Todo cheio di maliçia
 Si eu emcontrar este rato
 Eu lhi farei a poliçia

 La si foi os dois tipos
 Cada qual com um desejo
 O gato di comer o rato
 O rato di roer um queijo

 Dr. gato fez um passeio
 foi ate ao alto da estaçao
 Ficou muito apavorado
 De ver um grandi ratão
 De tão gordo que eli estava
 Custou a desçer de um vagão

 Dr gato pensou logo
 Em dar eli vos di prizão
 Mas aquela gordura deli
 Vai mi fazer comgestão
 Si eu usar o direito
 Eli me tira di posiçao
 Vamos ficar sendo amigos
 Nós partimos aqui o tutuzão”¹⁶⁵

O gato, que no poema representa a justiça, animal tradicionalmente considerado inimigo do rato, estaria preparado para prender o rato após concluir seus estudos. Porém, isso não acontece, uma vez que o gato subordina-se à investida do rato. O gato aceita uma aliança com o rato em troca de dinheiro; a justiça é fraudada pela desonestidade e não se realiza.

Esse poema, segundo a família do contador, foi criado por Pedro Braga a partir de um episódio do Vau, em que um jumento teria se rebelado contra seu dono, agredindo-o. Esse fato é lembrado, por exemplo, por um dos filhos de Pedro Braga, Raimundo Nonato Braga:

“Raimundo: Teve essa história aí, na fazenda do dotô Zé Olavo, memo.
Entrevistador: Ah, é?
Raimundo: É, esse negoço do jumento, o jumento quase mata o Zé Olavo aí, tá intendo?
Entrevistador: Ah, tá, aí ele foi e criô...
Raimundo: El’ foi criô, fez um verso, né? El’ ‘rumô uma... né? Eh, o jumento ficô, tomô raiva do patrão lá e roçô ele no mei’ da lenha lá, né? El’ foi e fez u’a lenda, fez u’a história ‘ssim im cima diss’ aí, né?
Entrevistador: E será porque o jumento ficô bravo?
Raimundo: Iss’ aí fui ‘cunticido, num sei que que ‘cunteceu, sei que o jumento quase que mata o... né? Eu lembo que nessa época mesmo eu tava c’o carro aqui, ês mandaro me buscá aqui p’a levá o dotô lá im Diamantina, el’ tava todo ralado, cê tá intendo? O jumento ‘rancô um pedaço da oreia dele.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

¹⁶⁶ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

A estrutura do poema acompanha a forma da poesia de tradição oral. Prevaecem as quadras em que o segundo verso rima com o quarto. Apenas ao final do poema aparecem duas estrofes de 6 versos.

Diferente de outros poemas de Pedro Braga, observa-se em “Sessão dos animais” uma regularidade na métrica, com o predomínio dos versos de 7 sílabas.

“No / cur / ral / di / dou / tor / Ze / ca (7)
Ou / vi um / gran / di a / jun / ta / men / to (7)
Em u / ma / ses / sões / de a / ni / mais (7)
Pre / si / di / da / por / um / ju / men / to (8)
[...]
O / pre / si / den / te / ju / men / to (7)
Fez / a / tua / pe / ti / ção (6)
Di / to / do / ca / va / lo ou / bur / ro (7)
Não / tra / ba / lhar / mais / sem / ra / ção (8)
[...]
Ca / sa / gran / di / di / co / mer / cio (7)
Que / tem / bôa / fre / gue / si / a (6)
Por / mui / to / cui / da / do / que / tem (8)
Não / fi / ca / sem / ra / tu / mi / a (7)
[...]
A / té / mes / mo / nas / i / gre / jas (7)
Pa / re / çu / que / tem / ra / tan / çia, (7)
De es / mo / la / pro / mes / sa e / ve / las (7)
Al / guns / ra / tos / em / che a / pan / ça. (7)
[...]
Tam / bem / lhi / vei / o um / de / se / jo (7)
De / dar / as / ru / as / um / pas / sei / o (8)
Mas, / lem / brou / do / dou / tor / ga / to (7)
Sa / io / com / mui / to / re / cei / o (7)
Dr. [dou / tor] / Ga / to / foi / an / dan / do (7)
To / do / chei / o / di / ma / li / çia (7)
Si eu / em / con / trar / es / te / ra / to (7)
Eu / lhi / fa / rei / a / po / li / çia (7)¹⁶⁷

Nos exemplos acima, pode-se verificar que, mesmo com a presença de alguns versos de 6 ou 8 sílabas, a estrutura do poema é predominantemente a redondilha menor.

Um boi fugido, uma história de boca a ouvido

¹⁶⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 8].

E um boi tresmalhado correu pelo sertão, desafiando vaqueiros. A fuga do boi Rabicho caminhou de boca a boca, de boca a ouvido, e pelo papel. A história aparece em cartas de José de Alencar, em estudos de Câmara Cascudo e de Sílvio Romero, e nos manuscritos do contador-poeta do Vau. Pedro Braga, em um de seus cadernos, registrou a “Hestoria de um boi rabixo”, um hipertexto do “Rabicho da Geralda”.¹⁶⁸

O poema “Rabicho da Geralda” integra um ciclo de várias narrativas em versos que contam as aventuras de bois fugidos do curral em debandada pelo sertão. “O elevado número de romances de boi, alguns com várias versões, coletados na tradição oral ou na tradição escrita, nos diversos pontos do país, autoriza o estabelecimento de um ciclo autônomo.”¹⁶⁹ Este ciclo de poemas narrativos recebeu diferentes nomeações de pesquisadores que se dedicaram ao estudo da poesia de tradição oral: *romance de vaqueiros*, Sílvio Romero; *ciclo dos vaqueiros*, Gustavo Barroso; *romances rústicos*, Amadeu Amaral; *ciclo do gado*, Luís da Câmara Cascudo; ou *ciclo do boi*, Bráulio do Nascimento.

Os poemas desse ciclo percorreram ouvidos, bocas e escritos, transcribando-se na literatura de cordel e na literatura em prosa de autores como Guimarães Rosa. O personagem Velho Camilo conta, na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, o “Romance do Boi Bonito”, em que vaqueiros disputam a prisão de um boi que fugiu do curral.

“Desapareceu, apareceu. Corria mais do que o vento. O Vaqueiro partiu a ele: fechou as barrigas-das-pernas, contra a sela, contra as abas. Formaram carreira. Corre de riba, corre de baixo, levando esse Boi de vista, se debruçou do Cavallo. E por terras tão compridas. Corre no duro, corre na lama, corre no limpo e no fechado. Assunga o casco do Boi, assenta o casco do Cavallo. Aí o raso do campo, aí o serro da serra: matagão — o Boi desentrou de rompe, de rempe veio o Cavallo. A uma profunda grota: o Boi resumiu e voou; o Cavallo juntou as quatro, voado; assim pularam o valo. Sempre iam em rumo direito, nunca se desatravessavam. O que, surdo, disse o Boi: — ‘Homem, longe de mim, homem!’ — ‘Boi, que não!’ — o Vaqueiro pensava. Traquejava, aperreava. Todo estava.”¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ao se tratar do poema “Rabicho da Geralda” e de suas transcrições, foram empregados os conceitos de *hipertexto* e *hipotexto* a partir de Gérard Genette.

¹⁶⁹ NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 218.

¹⁷⁰ ROSA. *Manuelzão e Miguilim*, p. 252-253.

No ciclo do gado da poesia popular, o “Rabicho da Geralda” destaca-se, sendo considerado por Luís da Câmara Cascudo um dos poemas mais tradicionais do sertão nordestino.¹⁷¹ Bráulio do Nascimento também o destaca, apontando a preferência de poetas da literatura de cordel por esse poema:

“Os romances de boi da tradição oral foram naturalmente o modelo dos romances de mesmo tema da literatura de cordel. *O Rabicho da Geralda* mereceu a preferência dos poetas populares, conclusão decorrente do exame minucioso dos dois principais poemas do ciclo: *O Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros e *O Boi Mandigueiro e o Cavalo Misterioso*, de José Bernardo da Silva.”¹⁷²

O surgimento dos poemas que compõem esse ciclo na poesia popular integra-se à própria história do Brasil, assinalando o momento em que a pecuária torna-se uma atividade de importância na vida nacional.

“O século XVII marca a fixação definitiva do boi no território brasileiro, após um movimento de penetração e expansão que vinha da época do descobrimento. Instalado em princípio na Bahia, Pernambuco e São Vicente, espalhou-se o boi pela região norte, centro e sul, constituindo-se em fator de reconhecimento e posse efetiva da terra e acelerando o povoamento de extensas áreas na direção dos caminhos de penetração. A presença do boi, cada vez em maior número de reses, representava um veículo de civilização, pois as grandes e exaustivas caminhadas do gado, por terrenos agrestes e matas cerradas, obrigavam a longas paradas para descanso dos homens e dos animais.

[...]

A fazenda de gado passa a constituir o centro de atividade e poder no período colonial, gerando uma civilização peculiar — a civilização do couro —, um tipo especial de população — o vaqueiro — e um elemento mítico — o barbatão, boi bravo, rebelde ao domínio do vaqueiro, arredio do curral, famoso pelas estrepolias e finalmente lendário.”¹⁷³

Nos estudos sobre o ciclo do gado na poesia popular, são feitas referências a quatro hipertextos do poema “Rabicho da Geralda”. O hipotexto desses hipertextos escritos é a tradição oral, fazendo com que a autoria do “Rabicho da Geralda” se torne incerta; uma história movente, em trânsito, como a própria personagem que corre solta, desprendida do

¹⁷¹ CASCUDO. *Vaqueiros e cantadores*, p. 116.

¹⁷² NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 227.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 193.

curral. Os hipertextos aparecem em publicações de José de Alencar,¹⁷⁴ de Sílvio Romero,¹⁷⁵ de Rodrigues de Carvalho¹⁷⁶ e de Americano do Brasil.¹⁷⁷

Há nos hipertextos desses autores e de Pedro Braga um diálogo intenso. Além do enredo comum — é narrada a história de um boi, designado como *Rabicho*, cuja fuga desafia vaqueiros, até a prisão e morte do animal —, há também a analogia entre as próprias personagens. Uma mesma senhora, Geralda, é a proprietária do boi. Ainda outros personagens são análogos, como o caboclo, aquele que primeiro avista o boi Rabicho nos poemas e o anuncia ao vaqueiro José Lopes. Neste momento são iniciadas tentativas frustradas de prisão do boi fugido.

José de Alencar	Sílvio Romero	Rodrigues de Carvalho	Pedro Braga
Saí um dia a pastar Pela malhada do Xisto, Onde por minha desgraça Dum caboclinho fui visto. Quando o caboclo me viu Saiu por ali aos topes, Logo foi dar novas minhas Ao vaqueiro José Lopes.	Saí um dia a pastar Pela malhada do Chisto, Onde por minha desgraça Dum caboclinho fui visto. Partiu ele de carreira E foi por ali aos topes Dar novas de me ter visto Ao vaqueiro José Lopes.	Ao cabo de onze anos Saí na Várzea do Cisco, Por minha infelicidade Por um caboclo fui visto. Partiu ele de carreira E foi por ali aos topes Dar novas de me ter visto Ao vaqueiro José Lopes.	Um dia eli saio a pastar Comhecida a malhada do chisto Pela sua falha de sorti Por um cabôclo foe visto O vaqueiro Jose Lopis Que gritou seu filho João Vai la ver seu balbadinho Com o cavalo trupeção Para ermos ao rabixo Que vai ser um carreirão

O espaço da narrativa é o mesmo: o sertão. Neste lugar, o boi, depois de várias fugas bem sucedidas, será derrotado pela seca. Este elemento da natureza, que determina a prisão e morte do boi Rabicho — o animal sai à procura de água, e então é preso e morto —, é mencionado por Luís da Câmara Cascudo como um dado histórico, pois esta seria a grande

¹⁷⁴ O hipertexto do “Rabicho de Geralda” de José de Alencar é uma publicação póstuma. O hipertexto aparece em uma das quatro cartas enviadas a Joaquim Serra, publicadas no jornal *O Globo*, em 1874. Posteriormente, as cartas, em que José de Alencar discute um programa de nacionalidade conforme as tendências do Romantismo, foram reunidas no livro *O nosso cancioneiro*. No presente estudo, toma-se a edição de 1994 de *O nosso cancioneiro*.

¹⁷⁵ Sílvio Romero publicou o poema “Rabicho da Geralda” em *Cantos populares do Brasil*, em 1883. O hipertexto aqui analisado pertence à edição de *Cantos populares do Brasil* publicada em 1954.

¹⁷⁶ José Rodrigues de Carvalho publicou o “Rabicho da Geralda” no livro *Cancioneiro do Norte*, em 1903. Aqui será analisado o poema da 3ª edição do *Cancioneiro do Norte*, publicada em 1967.

¹⁷⁷ Neste estudo não é analisado o hipertexto de Americano do Brasil, pois o mesmo não foi localizado.

seca que atingiu o nordeste brasileiro em 1792, cuja data aparece no hipertexto publicado por Rodrigues de Carvalho.¹⁷⁸

José de Alencar	Sílvio Romero	Rodrigues de Carvalho	Pedro Braga
Veio aquela grande seca De todos tão conhecida; E logo vi que era o caso De despedir-me da vida. Secaram-se os olhos-d'água Onde eu sempre ia beber, Botei-me no mundo grande logo disposto a morrer.	Veio aquela grande seca De todos tão conhecida; E logo vi que era o caso De despedir-me da vida. Secaram-se os olhos dágua Onde eu sempre ia beber, Botei-me no mundo grande, Logo disposto a morrer.	Chega enfim - noventa e dois - Aquela seca comprida; Logo vi que era a causa De eu perder a minha vida. Secaram-se os olhos d'água, Não tive onde beber, E botei-me aos campos grandes Já bem disposto a morrer.	Mas veio aquela grandi seca Por todos ela foi comheçida Eli vio todos caminho no fim Despôs mesmo entregar a vida Secaram todos olhos dagua Ondi eli sempri ia beber Eli semtio pelo fim da vida Estava disposto mesmo morrer

Nesse diálogo que permeia os hipertextos, há quadras que permaneceram idênticas. Um exemplo é a quadra que representa a fala de Inácio Gomes, vaqueiro valente e habilidoso que se apresenta como a grande alternativa para a prisão do boi, mas que também fracassa. Esta quadra se mantém em todos os hipertextos:

José de Alencar	Sílvio Romero	Rodrigues de Carvalho	Pedro Braga
– Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória Que não vim da minha terra Para vir contar estória.	“Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória; Quando eu vim da minha terra Não foi pra contar história.”	– Corra, corra, camarada, Puxe bem pela memória Que não vim da minha terra Para vir contar estória.	Corri corri camarada Pucha bem pela memória Quando sai di minha terra Não foi para contar historia

As analogias emergem também na estrutura dos hipertextos. Apesar de haver uma variação quanto ao número de versos dos poemas — José de Alencar, 180 versos; Sílvio Romero, 212 versos; Rodrigues de Carvalho, 244 versos; Pedro Braga, 181 versos —, prevalecem em todos os poemas quadras com rimas em ABCB. O hipertexto publicado por Sílvio Romero não está dividido, graficamente, em quadras, mas separado em 6 partes de número variável de versos. No entanto, as quadras estão presentes, podendo ser destacadas no ritmo e na própria pontuação empregada:

¹⁷⁸ CASCUDO. *Vaqueiros e cantadores*, p. 116.

“Veio aquela grande seca
De todos tão conhecida;
E logo vi que era o caso
De despedir-me da vida.

Secaram-se os olhos d’água
Onde eu sempre ia beber,
Botei-me no mundo grande,
Logo disposto a morrer.

Segui por uma vereda
Até dar num cacimbão,
Matei a sede que tinha,
Refresquei o coração.”

As quadras e o esquema de rimas apontam a relação que o poema mantém com a tradição oral. Há uma estrutura típica da poesia dessa tradição.

“As quadras, versos de quatro, foram os mais antigos. Subentendia-se *pés* que não eram acentos métricos mas a linha, talqualmente em Portugal. ‘Um pé de verso, outro de cantiga’, dizia *Anatômico Jocosso*. Em quadras, ABCB, foram todos os velhos desafios, os romances do gado, descrevendo aventuras de bois, vacas e poldras valentes. A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardadas em qualquer cancionero espanhol ou português.”¹⁷⁹

A métrica do poema mantém-se regular em todos os poemas publicados, sempre com versos de 7 sílabas, própria da tradição oral, conforme observou Luís da Câmara Cascudo. Mantém-se, portanto, na escrita a relação do “Rabicho da Geralda” com a oralidade.

No hipertexto de Pedro Braga, a exemplo do que acontece no poema “Sessão dos animais”, apesar de algumas variações, predominam os versos de sete sílabas, como se pode verificar nos trechos transcritos abaixo:

“Era u / ma / vez / um / boi / ra / bi / xo (7)
Boi / di / fa / ma / fi / qou / co / nhe / ci / do (9)
Ja / mais / não / ha / ve / rá / ou / tro (7)
Por / ser / as / sim / tão / des / te / mi / do (8)

Su / a / fa / ma e / ra / tão / gran / di (7)
Que em / chi / a / to / do / ser / tão (7)
Vi / nha / di / lon / jis / va / quei / ros (7)
Pa / ra / lhi / po / rem / no / chão (7)

A / in / da e / le e / ra / bi / zer / ro (7)
Quan / do / fu / jio / do / cur / ral (7)
Ga / mhou / o / mun / do / gran / di (6)
Cor / ren / do / pe / los / ban / bur / ral (8)

¹⁷⁹ CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 339.

On / zi / a / nos / e / le an / da / va (7)
 Pe / los / ca / tin / gais / fu / ji / do (7)
 Su / a / se / mho / ra / Ge / ral / da (7)
 Já / lhi / ti / nha / por / per / di / do (7)
 [...]

Cha / ma / -si / I / ná / cio / Go / mis (7)
 E / ra um / ca / bra / cu / ri / bo / ca (7)
 De / na / riz / a / cha / mur / ra / do (7)
 Ti / nha a / ca / ra / di / pi / po / ca (7)

An / tis / de / ca / sa / sa / ir (7)
 A / mo / lou / o / seu / fer / rão (7)
 On / di em / con / trar / o / ra / bi / xo (7)
 De um / to / pi eu / po / nho e / li / no / chão (8)

Quan / do es / te / ca / bra / che / gou (7)
 Na / fa / zen / da / do / Gui / cha / ba (7)
 Foi / to / do / mun / do / di / zem / do (7)
 A / go / ra o / ra / bi / xo a / ca / ba (7)¹⁸⁰

Apesar dos diálogos e analogias, há também uma autonomia que garante uma existência singular a cada hipertexto. Uma autonomia que é inerente ao próprio conceito de *hipertexto*, conforme proposto por Gérard Genette.

“Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem ‘agramaticalidade’ perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambigüidade* que Riffaterre recusa à leitura intertextual, que ele preferiu definir como um efeito de ‘silepse’. Essa ambigüidade se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto.”¹⁸¹

Assim, diante da movência do poema, surge uma autonomia que marca cada hipertexto. Isso pode ser observado já no primeiro hipertexto publicado do “Rabicho da Geralda”, quando, em uma das cartas a Joaquim Serra, José de Alencar comenta sobre o texto enviado, informando que aquele é o resultado de seu trabalho a partir de quatro versões que possuía do poema.

“Em compensação, do outro poemeto *O Rabicho da Geralda* posso dar-lhe senão a sua íntegra primitiva, pelo menos a lição mais completa que eu presumo existir. Já eu possuía três versões, colhidas por amigos em vários pontos da província, quando um parente, o Dr. Barros, que é atualmente juiz de direito do Salgueiro, me fez o favor de enviar a lição por ele obtida no Ouricuri. Essa lição enriquecida de algumas notas importantes e mais copiosa do que qualquer das outras, induziu-me a tentar a difícil empresa de refusão destas várias rapsódias,

¹⁸⁰ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 9].

¹⁸¹ GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 21.

adotando uma paciente restauração, o processo empregado em outros países para a compilação da poesia popular.”¹⁸²

Há críticas a este trabalho de estabelecimento de texto feito por José de Alencar, em que se ressalta a necessidade de um comprometimento com o hipotexto, aquele que seria o texto original e que deveria manter-se intacto. Sílvio Romero criticou a versão do “Rabicho da Geralda” publicada por José de Alencar, pois esta não representaria um texto original, pois fora estabelecida a partir “da fusão de quatro versões mediante ‘paciente restauração’.”¹⁸³

Também Luís da Câmara Cascudo é levado por esse desejo de busca do hipotexto, atribuindo a Sílvio Romero o crédito do registro mais antigo do poema:

“Na versão coligida por Sílvio Romero, incontestavelmente a mais antiga e sem maiores interpolações, vários termos são do século XVIII e correntes do sertão. Há tantíssimos anos que ninguém diz ‘mortório’ por funeral e construções ainda lembrando Portugal:

Encontrou Tomé da Silva
Que era velho topador,
— Dá-me novas do Rabicho
Da Geralda, meu senhor?”¹⁸⁴

Nesta inscrição dos hipertextos, é possível reconhecer também a autonomia do hipertexto de Pedro Braga, em que se pode verificar o exercício poético do contador do Vau.

No entanto, não desaparece na “Hestoria de um Boi Rabixo”, de Pedro Braga, a relação com outros hipertextos. A “Hestoria de um Boi Rabixo” apresenta uma maior semelhança com o hipertexto de José de Alencar. A analogia evidencia-se na própria estrutura, uma vez que o hipertexto de Pedro Braga apresenta 181 versos, e o hipertexto de José de Alencar, 180 versos. Há ainda quadras idênticas que aproximam estes dois textos.

Pedro Braga	José de Alencar
-------------	-----------------

¹⁸² ALENCAR. *O nosso cancionero*, p. 36.

¹⁸³ NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 209.

¹⁸⁴ CASCUDO. *Vaqueiros e cantadores*, p. 117.

Quando este cabra chegou Na fazenda do Guichaba Foi todo mundo dizemdo Agora o rabixo acaba	Quando esse cabra chegou Na fazenda da Quixaba, Foi todo o mundo dizendo: Agora o rabicho acaba.
Nesta passagem eli deu linha Discansou seu coração Porque ainda não é desta feita Que o rabixo vai ao morão	Nesta passagem dei linha, Descansei meu coração; Que não era desta feita Que o Rabicho ia ao moirão.
Corri corri companheiro Corri corri camarada Quando vim di minha terra Não foi para dar barrigada	“Puxe bem pela memória, Corra, corra, camarada, Quando eu vim da minha terra Não vim cá dar barrigada.”

Apesar do diálogo textual entre o contador-poeta do Vau e José de Alencar, o hipertexto “Hestoria de um Boi Rabixo” alcança sua autonomia.

Em três dos hipertextos aqui analisados, o foco narrativo aparece em primeira pessoa, em que o animal se apresenta e conta sua história:

José de Alencar	Sílvio Romero	Rodrigues de Carvalho
Eu fui o liso Rabicho, Boi de fama conhecido Nunca houve neste mundo Outro boi tão destemido. Minha fama era tão grande Que enchia todo o sertão. Vinham de longe vaqueiros Para me botarem no chão. Ainda eu era bezerro Quando fugi do curral E ganhei o mundo grande Correndo no bamburral. Onze anos eu andei Pelas catingas fugido; Minha senhora Geralda Já me tinha por perdido.	Eu fui o liso Rabicho, Boi de fama conhecido; Nunca houve neste mundo Outro boi tão destemido. Minha fama era tão grande, Que enchia todo o sertão Vinham de longe vaqueiros Pra me botarem no chão. Ainda eu era bezerro Quando fugi do curral E ganhei o mundo grande Correndo no bamburral. Onze anos eu andei Pelas catingas fugido, Minha senhora Geralda Já me tinha por perdido.	Sou o boi liso, rabicho, Boi de fama, conhecido, Minha senhora Geralda Já me tinha por perdido. Era minha fama tanta, Nestes sertões estendida... Vaqueiros vinham de longe Pra me tirarem a vida. Onze anos morei eu Lá na serra da Preguiça, Minha senhora Geralda De mim não tinha notícia.

No hipertexto de Pedro Braga prevalece o foco narrativo em terceira pessoa, apenas no final do poema ouve-se a voz do boi.

“Era uma vez um boi rabixo
Boi di fama ficou conhecido

Jamais não haverá outro
Por ser assim tão destemido
Sua fama era tão grandi
Que emchia todo sertão
Vinha di lonjis vaqueiros
Para lhi porem no chão
Ainda ele era bizerro
Quando fujio do curral
Gamhou o mundo grandi
Correndo pelos banburral
Onzi anos ele andava
Pelos catingais fujido
Sua semhora Geralda
Já lhi tinha por perdido”¹⁸⁵

Essa mudança do foco narrativo no hipertexto de Pedro Braga pode ter sido motivada pela leitura de folhetos de cordel — o texto de partida, hipotexto de Pedro Braga — em que o poema estaria escrito em terceira pessoa. Segundo informações de sua família, o contador era leitor de folhetos de cordel, e, como se observou em Câmara Cascudo e Bráulio do Nascimento, o “Rabicho da Geralda” é um poema tradicional na poesia popular e mereceu a preferência de poetas da literatura de cordel. No desenvolvimento desta pesquisa, não tivemos acesso aos folhetos de cordel de Pedro Braga, que segundo a família do contador, perderam-se após sua morte.

Talvez as leituras da literatura de cordel ressoem na poesia de Pedro Braga também na forma como o contador datava seus escritos. Pedro Braga cuidou em datar a escrita da maioria de seus textos em prosa ou em verso. A “Hestoria de um Boi Rabixo” é um exemplo: “Vau 11- do 1º di 1991”. Esse modo de escrever a data assemelha-se bastante ao modo empregado por cordelistas, como o fez Leandro Gomes de Barros, em um texto que abre o cordel *História de Pedro Cem*, de 1917:

“AVISO IMPORTANTE / Aos meus caros leitores do Brasil — Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas — aviso que desta data em diante todos os meus folhetos completos trarão o meu retrato. Faço este aviso a fim de prevenir aos incautos que têm sido enganados na sua boa fê por vendedores de folhetos menos sérios que têm alterado e publicado os meus livros, cometendo assim um crime vergonhoso / Leandro Gomes de Barros / Recife, 9 de 7 de 1917. [Grifos meus.]”¹⁸⁶

¹⁸⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 9].

¹⁸⁶ NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 196.

Além das ressonâncias da literatura de cordel na “Hestoria de um boi rabixo”, de Pedro Braga, verifica-se nesse poema a inscrição de uma poesia própria do contador-poeta do Vau.

Pedro Braga, tendo freqüentado a escola por apenas cerca de três anos, possui uma escrita que não segue as normas ortográficas. Há uma orientação sonora na grafia das palavras (*di, lhi, onzi, fomi*), fazendo com que sua escrita também habite um vau, o vau da palavra no trânsito entre o oral e o escrito. As diferenças entre a língua falada e a língua escrita são suprimidas.

“O fato de que um é dito e o outro é escrito muda tudo. Zumthor já dizia que ‘a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização... do que através de uma dramatização do discurso’. Enquanto o escrito permanece, existe em repouso, o oral só existe em movimento. No plano da instantaneidade. Para ser eficaz, mobilizar o receptor, depende em alto grau, da eloqüência, da riqueza da emissão, da sugestividade, das pausas e explosões, da pulsação fonética, do ritmo. Enquanto o texto oral flui, ou vibra na pele do ar, o escrito se contém, escultura de palavras, preso na página ou na pedra. O que significa que o texto escrito tem os seus limites nítidos, fixos, e o texto oral é relativamente instável.”¹⁸⁷

Tomando-se duas quadras que possuem analogia em Pedro Braga e em José de Alencar, é possível observar uma espécie de tradução. É como se Pedro Braga tomasse a versão publicada por José de Alencar como hipotexto e a traduzisse para sua forma de escrever.

José de Alencar	Pedro Braga
No fim de uma semana Voltaram mortos de fome, dizendo: “O bicho, senhores, Não é boi; é lobisome.”	No fim di uma semana Voltaram mortos de fomi Dezemdo o boi semhores Não é boi é lubizoni

Nesta escrita do poema “Rabicho da Geralda”, feita por Pedro Braga, realiza-se uma espécie de devolução de um certo “índice de oralidade” ao hipertexto, já que o poema

¹⁸⁷ RISÉRIO. *Oriki orixá*, p. 102.

provém da tradição oral.¹⁸⁸ Pedro Braga garante na escrita mais traços de oralidade além daqueles já descritos quanto à estrutura de métrica e rimas do poema.

Com uma escrita comprometida com o discurso oral, Pedro Braga garante a performatização da letra, em que o espírito da fala pode vociferar em uma escrita que se contamina pelo sopro do verbo. É possível lembrar aqui o pensamento de Haroldo de Campos em relação à operação tradutória, que postula que a língua de destino deve deixar-se contaminar pela língua do texto de partida: “[ao] invés de aportuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas”.¹⁸⁹

A inscrição da voz de Pedro Braga se faz ainda mais presente na última parte do poema, quando há a mudança do foco narrativo. A voz em terceira pessoa, que até então diferenciava o hipertexto de Pedro Braga dos outros hipertextos em primeira pessoa, cede lugar à voz do boi Rabicho, que, após a prisão, toma a palavra no poema para fazer uma despedida, antes que seja declarada sua morte.

José de Alencar	Sílvia Romero	Rodrigues de Carvalho	Pedro Braga
------------------------	----------------------	------------------------------	--------------------

¹⁸⁸ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 35.

¹⁸⁹ CAMPOS. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 194.

<p>Corrigi os quatro cantos Tornei a voltar atrás; Mas toda a minha derrota Foi o diabo do rapaz.</p> <p>Correu logo para a casa E gritou aforçurado: “— Gentes, venham depressa Que o Rabicho está pegado.”</p> <p>Trouxeram três bacamartes, Cada qual mais desalmado, Os três tiros que me deram De todos fui trespassado.</p> <p>Segui por uma vereda Até dar um cacimbão, Matei a sede que tinha Refresquei o coração.</p> <p>Quando quis topar assunto Tinham fechado a porteira; Achei-me numa gangorra, Onde não vale carreira.</p> <p>Só assim saltaram dentro, Eram vinte pra me matar, Sete nos pés, dez nos chifres, E mais três pra me sangrar.</p> <p>Disse então o José Lopes Ao compadre da Mafalda: “— Só assim nós comeríamos Do Rabicho da Geralda.”</p> <p>Acabou-se o boi de fama O corredor famanaz. Outro boi como o Rabicho Não haverá nunca mais.</p>	<p>Segui por uma vereda Até dar num cacimbão, Matei a sede que tinha, Refresquei o coração.</p> <p>Quando quis tomar assunto Tinham fechado a porteira; Achei-me numa gangorra Onde não vale carreira.</p> <p>Corrigi os quatro cantos, Tornei a voltar atrás, Mas toda, a minha derrota Foi o diabo do rapaz.</p> <p>Correu logo para casa E gritou aforçurado: “Gentes, venham depressa Que o Rabicho está pegado” Trouxeram três bacamartes, Cada qual mais desalmado; Os três tiros, que me deram De todos fui trespassado.</p> <p>Só assim saltaram dentro, Eram vinte pra me matar, Sete nos pés, dez nos chifres, E mais três pra me sangrar.</p> <p>Disse então o José Lopes Ao compadre da Mafalda: “Só assim nós comeríamos Do rabicho da Geralda”.</p> <p>VI</p> <p>Acabou-se o boi de fama, O corredor famanaz, Outro boi como o Rabicho Não haverá nunca mais.</p>	<p>Fui à fonte beber água, Refresquei o coração! Quando quis sair não pude, Tinham fechado o portão.</p> <p>Corri logo a cerca toda E sair não pude mais: Quem me fez prisioneiro Foi apenas um rapaz.</p> <p>Este saiu às carreiras, E, vendo um seu camarada, Gritou logo: já está preso O rabicho da Geralda.</p> <p>Espalhando-se a notícia, Correram todos a ver, E vinham todos gritando: O rabicho vai morrer!</p> <p>Trouxeram três bacamartes, Todos três me apontaram, Quando dispararam as armas, Todas três me trespassaram!</p> <p>Ferido caí no chão! Saltaram a me pegar Uns nos pés, outros nas mãos, Outros para me sangrar!</p> <p>Disse então um dentre eles: - Só assim, meu camarada, Nós provaríamos todos Do rabicho da Geralda</p> <p>Assim findo-se este drama, Tudo assim se findará, Como este boi, nesta terra Não houve, nem haverá.</p>	<p style="text-align: right;">despedida</p> <p>A Deus campos de lindas flores A Deus ribeirão di aguas correntis Agora emtrego Deus minha vida No meio de tamta gemte</p> <p>A Deus buracos e furnas Ondi mi julgaram lubizoni Agora emtrego Deus minha vida Pelas mãos perversas dos homens</p> <p>A Deus regatos di puras aguas Muitas vezis a sêde matei Com minha mãe adinti ou atraz Muitos valinhos eu pulei A Deus xicixi emfernais Muitos vaqueiros eu emganei</p> <p>A Deus campos de linda floris A Deus malhados ondi eu malhava A Deus caraibas verdes Por traz delas não mi vião Os vaqueiros mais eu emganava</p> <p>Vieram treis bacamarte Todos treis bem carregado Os treis tiros que lhi derão Nenhum não foi trespassado</p> <p>Assim saltarão dentro Erão siquenta para matar Trinta nos pés dizesete nos chifris Ainda mais treis para samgrar</p> <p>O samgui do boi rabixo Fez a maior confusão Afogou um dos vaqueiros Aquelu de maior opinião</p> <p>Acabou o boi di fama O corredor mais famanas Outro boi igual o rabixo Numca mais outro averá</p> <p>Entao dissi o Jose Lopes Ao compadri da malfada So assim nos comeria O rabixo da Geralda</p> <p>O coro do boi rabixo Deu sinqueta par de surrão Para carregar areia Da praia do Maranhão</p>
--	---	---	--

Neste encerramento do poema de Pedro Braga, há ainda práticas hipertextuais. É possível destacar uma bricolagem de outros poemas do ciclo do gado na despedida do poema “Hestoria de um Boi Rabixo”. A despedida do animal é também o modo de encerramento do

cordel *Romance do Boi da Mão de Pau*, de Fabião Hemenegildo Ferreira da Rocha, o “Fabião das Queimadas”:

“Adeus ‘Lagoa dos Veio’,
E ‘lagoa do Jucá’,
E serra da Joana Gome,
E ‘riacho do Juá’...
Adeus até outro dia,
Nunca mais virei por cá...

Adeus ‘cacimba do Salgado’,
E ‘poço do Caldeirão’,
Adeus ‘lagoa da Peda’,
E ‘serra do Boqueirão’,
Diga adeus que vai embora
O Boi d’argema na mão...

Já morreu, já se acabou,
Está fechada a questão.
Foi s’embora desta terra
O dito Boi valentão.
Pra corrê só ‘Mão de Pau’,
Pra verso só Fabião!...”¹⁹⁰

A bricolagem é uma prática que permeia o trânsito dos poemas do ciclo do gado, estabelecendo diálogos entre o poema “Rabicho da Geralda” e outros poemas desse ciclo. Um exemplo é a estrofe do cordel *O boi misterioso*, de Leandro Gomes de Barros:

“Nisso chegou um vaqueiro
Um caboclo curiboca
O nariz grosso e roliço
A forma de uma taboca
Em cada lado do rosto
Tinha uma grande pipoca.”¹⁹¹

Nos quatro hipertextos analisados do “Rabicho da Geralda”, é possível observar estrofes que mantêm grande semelhança com a estrofe de *O boi misterioso* transcrita acima, em que o vaqueiro que se apresenta com a habilidade necessária para prender o boi é, em todos os poemas, caracterizado como curiboca:

José de Alencar	Sílvio Romero	Rodrigues de Carvalho	Pedro Braga
------------------------	----------------------	------------------------------	--------------------

¹⁹⁰ CASCUDO. *Vaqueiros e cantadores*, p. 124.

¹⁹¹ NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 234.

<p>Resolveram-se a chamar De Pajeú um vaqueiro; Dentre todos que lá tinha Era o maior catingueiro.</p> <p>Chamava-se Inácio Gomes, Era um cabra coriboca, De nariz achamurrado, Tinha cara de pipoca.</p>	<p>Resolveram-se a chamar De Pajeú um vaqueiro; Dentre todos que lá tinha Era o maior catingueiro.</p> <p>Chamava-se Inácio Gomes, Era um cabra coriboca, De nariz achamurrado, Tinha cara de pipoca.</p>	<p>Nesse tempo tinha ido A Pajeú ver um vaqueiro; Dentre muitos que lá tinha, Viera o mais catingueiro.</p> <p>Este veio por seu gosto, Trazendo sua guiada, E desejava ter encontro Com o rabicho da Geralda.</p> <p>Chamava-se Inácio Gomes, Era cabra curiboca, O nariz achamurrado Cara cheia de pipoca.</p>	<p>Tratarão di chamar Tal poi já um vaqueiro Demtri todos que havia Era o maior catingueiro Chama-si Inácio Gomis Era um cabra curiboca De nariz achamurrado Tinha a cara di pipoca</p>
---	---	--	---

Além da despedida do animal na “Hestoria de um Boi Rabixo”, também a última quadra do poema de Pedro Braga, em que se conta sobre a utilização do couro do boi para o fabrico de surrões, integra outros poemas do ciclo do gado, como o “Boi Espácio”:

“O couro do Boi-Espácio,
tirado por minha mão,
deu trinta jogos de malas,
nove pares de surrão.”¹⁹²

Há, em alguns poemas desse ciclo, testamentos do animal que determinam o fim das partes de seu corpo, já que a utilização das partes do boi, segundo estudo de Giulle Vieira Mata, desempenharia uma função social entre os vaqueiros: “No testamento das variantes autobiográficas, as partes do boi se encarregarão de transformá-lo, devolvendo a comunidade à rotina do sistema de relações pessoais. Distribuídas aos membros da comunidade, as partes do animal criam novas e reforçam velhas relações.”¹⁹³

Além desse processo de bricolagem, a hipérbole que aparece no final do poema, de Pedro Braga

“O samgui do boi rabixo
Fez a maior comfusão
Afogou um dos vaqueiros
Aquele de maior opinião,”¹⁹⁴

¹⁹² ROMERO. *Cantos populares do Brasil*, p. 213.

¹⁹³ MATA. O segredo do boi misterioso nos romances de vaqueiros. *Dialectologia y tradiciones populares*, p. 54.

¹⁹⁴ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 9].

também marca outros poemas da poesia de tradição oral, conforme observou Bráulio do Nascimento: “A hipérbole destaca-se como um dos processos estilísticos de maior incidência na poesia tradicional e na popular.”¹⁹⁵

Neste movimento transtextual da “Hestoria de um Boi Rabixo”, revela-se a inscrição da voz poética de Pedro Braga. Assim, a parte final desse poema traz ressonâncias da poesia lírica de Pedro Braga, que, conforme se observou anteriormente, foi escrita em um estilo romântico. A exaltação da natureza, que aparece em vários momentos da poesia de Pedro Braga, está presente na despedida do boi Rabicho. Observa-se que o modo como o boi Rabicho se despede da natureza antes de sua morte, aproxima-se de um outro poema de Pedro Braga, em que há um eu-poético que se despede do Vau e ressalta suas belezas naturais.

Rabicho da Geralda	Poema sobre o Vau
<p>A Deus regatos di puras águas Muitas vezes a sêde matei Com minha mãe adinti ou atraz Muitos valinhos eu pulei A Deus xicixi emfernais Muitos vaqueiros eu emganei</p>	<p>Amo o Vau e seus regatos Nasçidos dos altos montis Faz encantados barbulhos Em claras e preçiosas fontis O regatos são maravilhas de Deus Criador di todas naturezas Do menor quase invisível As mãos Divinas leva as grandezas Os regatos apreciados por todos viventis Sendo di aguas puras estis regatos Leva a vida das cidadis Sendo as respiração dos matos Quando terminava a primavera Gosar os perfumi do alvorêdos florido Vou partir cheio di saudadis Deichando o meu Vau querido</p>

Observa-se nesse canto de uma natureza exuberante, em ambos os poemas, a imagem da água, no emprego da palavra *regatos*.

Também a religiosidade, outra característica da poesia de Pedro Braga, inclusive no poema em homenagem ao Vau, pode ser destacada na parte final da “Hestoria de um Boi Rabixo”.

¹⁹⁵ NASCIMENTO. O ciclo do boi na poesia popular. In: JÚNIOR. *Literatura popular em verso: estudos*, p. 248.

Rabicho da Geralda	Poema sobre o Vau
A Deus buracos e furnas Ondi mi julgaram lubizoni Agora entrego Deus minha vida Pelas mãos pervessas dos homens	O regatos são maravilhas de Deus Criador di todas naturezas Do menor quasi invisível As mãos Divinas leva as grandezas

Essa religiosidade se reflete na própria grafia da palavra *adeus*, “fórmula de despedida com que se pede a proteção de Deus para quem fica ou parte e que significa ‘Deus fique contigo’, ‘Deus vá contigo’”,¹⁹⁶ sempre escrita de maneira separada por Pedro Braga, valorizando a presença divina em *a Deus*. Esta forma de grafar *adeus* remete à própria etimologia da palavra: “a (prep.) + *deus*, expr. lexicalizada a partir de frases como: ‘entrego-te *a Deus*’; ‘encomendo-te *a Deus*’, usadas em situações de despedida.”¹⁹⁷

É interessante destacar também a alteração na estrutura do poema a partir do momento em que o boi Rabicho toma a palavra para fazer sua despedida. A métrica, em que predominavam os versos de sete sílabas, altera-se, tornando-se irregular, com versos que variam de 6 a 9 sílabas. As quadras, que até então predominavam, cedem lugar para a ocorrência de estrofes de 5 e 6 versos. Nesse trecho, o poema do boi Rabicho aproxima-se da estrutura de poemas líricos de Pedro Braga já observada anteriormente.

“Despedida

A / Deus / cam / pos / de / lin / das / flo / res (8)

A / Deus / ri / bei / rão / di a / guas / cor / ren / tis (9)

A / go / ra em / tre / go / Deus / mi / nha / vi / da (9)

No / mei / o / de / tam / ta / gem / te (7)

A / Deus / bu / ra / cos / e / fur / nas (7)

On / di / mi / jul / ga / ram / lu / bi / zo / ni (9)

A / go / ra em / tre / go / Deus / mi / nha / vi / da (9)

Pe / las / mãos / per / ves / sas / dos / ho / mens (8)

A / Deus / re / ga / tos / di / pu / ras / a / guas (9)

Mui / tas / ve / zis / a / sê / de / ma / tei (8)

Com / mi / nha / mãe / a / din / ti ou / a / traz (8)

Mui / tos / va / li / nhos / eu / pu / lei (7)

A / Deus / xi / ci / xi / em / fer / nais (8)

Mui / tos / va / quei / ros / eu / em / ga / nei (8)

¹⁹⁶ ADEUS. In: HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

¹⁹⁷ Ibidem.

A / Deus / cam / pos / de / lin / da / flo / ris (8)
A / Deus / ma / lha / dos / on / di eu / ma / lha / va (9)
A / Deus / ca / ra / i / bas / ver / des (7)
Por / traz / de / las / não / mi / vi / ão (7)
Os / va / quei / ros / mais / eu / em / ga / na / va (9)¹⁹⁸

Logo após a despedida do boi, a estrutura anterior do poema é retomada, com as quadras e o predomínio dos versos setissílabos.

“Vi / e / ram / treis / ba / ca / mar / te (7)
To / dos / treis / bem / car / re / ga / do (7)
Os / treis / ti / ros / que / lhi / de / rão (7)
Ne / nhum / não / foi / tres / pas / as / do (7)”¹⁹⁹

Emerge, deste modo, a *poiesis* de Pedro Braga no hipertexto “Hestoria de um Boi Rabixo”. Do Vau, lugar de passagem de bandeirantes e viajantes, lugar também da escrita do contador-poeta, veio um hipertexto em que Pedro Braga inscreveu sua voz. O poema que passa pelo Vau de Pedro Braga é movente, transformado desde sua primeira publicação no século XIX.

A “Hestoria de um Boi Rabixo” ocupa um caderno brochura, tamanho pequeno, de 11 folhas manuscritas. Não há no caderno folhas em branco, Pedro Braga parece ter eliminado as folhas não utilizadas, como se editando em livreto o poema. A “Hestoria de um Boi Rabixo” encerra-se com a seguinte frase: “Rimada por Pedro Cordeiro Braga”. Ao empregar o verbo *rimar*, Pedro Braga cantou, inconsciente ou não, a relação de seu poema com outros textos, já que *rimar* é “estar em harmonia; ser ou estar coerente”. Contudo o verbo *rimar* não deixa escapar a composição de Pedro Braga, já que há a presença de um trabalho autoral: *rimar* é também “compor versos, versejar”. Pedro Braga parece ter-se orientado pelo ensinamento de T. S. Eliot — “os maus poetas imitam e os bons poetas roubam”²⁰⁰ —, tomando/roubando o poema para nele inscrever sua voz.

¹⁹⁸ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 9].

¹⁹⁹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 9].

²⁰⁰ Apud FRYE. A linguagem da poesia. In: CARPENTER; MCLUHAN (Orgs.). *Revolução na comunicação*, p. 65.

ENTRE O TRAÇO E O MOVIMENTO

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, foram localizados, junto à família do



FIGURA 13 - Cadernos de Pedro Braga em sua casa, no Vau.
Foto: Lúcia Nascimento.

contador, 14 cadernos manuscritos por Pedro Braga. No entanto, esse número não corresponde à totalidade da produção escrita do contador do Vau, já que, segundo informou a família, alguns cadernos se

perderam após sua morte, além de o próprio Pedro Braga ter-se desfeito de alguns de seus escritos.

“Raimundo Braga: Aí ês fizado u’a faxina aí, quemamo um ‘cado de papel aí, qu’eu nem sei como foi, qu’ele iscrivia dimais, né?”

Entrevistador: E ele escrevia assim... a qualquer hora?

Raimundo Braga: Quarqué... ele ficava iscreveno direto. Quarqué forgazinha dele, el’ tava na janelazinha, im cima da mesa del’ ali iscreveno. Iscrivia direto, o negócio del’ era iscrevê.

Entrevistador: Então ele deve ter passado uns dez anos escrevendo?

Raimundo Braga: Ah, muito mais. Naquela primeira fita fala que, acho que foi em 88, né?, qu’ele cumeçô aquelas atividade de saí com o pessoal aí mostrano os quilombo, né?”

Entrevistador: Naquela época ele já tava escrevendo.

Raimundo Braga: É, já tava iscreveno. Antes disso el’ já iscrivia. Até gostaria de ripiti, eu falei co’ele: Ó pai, sô iscreve, sô tem qu’ iscrevê, mais sô tem que guardá, sô tem guardá, né? Sô iscreve e joga pra lá!”²⁰¹

Conforme já se observou anteriormente, o curto período em que Pedro Braga freqüentou a escola fez com que o contador produzisse uma escrita que não seguia as normas

²⁰¹ Depoimento de Raimundo Nonato Braga, gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

da língua portuguesa padrão. Furtando-se às regras do português padrão, a escrita do contador do Vau revela uma harmonia com o discurso oral. As convenções ortográficas, por exemplo, são substituídas por uma grafia que se orienta pela realização sonora das palavras, em que *de* passa a ser grafado como *di*; *hoje*, *houji*; *melhor*, *milhor*; *três*, *treis*; *roubei*, *robei*.

“Outros detalhes vou deichar eu Pedro Cordeiro Braga as partis historica di Vau escrita conformi as tradições di meus pais tradozida di seus avós sendo na era do çeculos fims do ceculo 16 a prinçipio do ceculo 17 foi criada a Vila do principi houji a çidadi do Serro.”²⁰²

Como contador de histórias, Pedro Braga garante a oralidade em seus manuscritos, transformando a leitura de seus textos em uma espécie de convite à escuta de uma voz inscrita “conforme a tradição” oral. Desse modo, palavras homófonas serão escritas a partir de sua pronúncia, desconsiderando-se a existência de diferentes grafemas para um mesmo fonema, determinada pelas convenções ortográficas. Um exemplo pode ser destacado nas palavras em que ocorre o som [x], representado na escrita por *x* ou *ch*. Na grafia dessas palavras, Pedro Braga não segue as normas ortográficas, alternando aleatoriamente entre *x* e *ch* — *caxaça*, *enchugar*...

“Foi esta agua que lavei meu rosto
Na morna fonti que di meus olhos brota
Por esti anjo que foi sedo embora
Lonji *deichou* dormindo a materia morta
[...]
Olhei para o çeu fiz Deus meu pedido
Dai-mi consolo oh Deus infinito Santo
Pelo amor peço a vossa volta
Com este anjo para *enchugar* meu planto
[...]
A Deus turrao que outrora vi os meus filhos naçer
Foi a primeira luz no horizonti eles *ençergou*
Muito mi doi a dor que di ti afastei
Esta gratidão minha lama trespassou
[...]
A luz do luar
Protegi o amor
Sua luz preciosa
Pelos *apachonados* trovador”²⁰³

“Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, esti chefi alcançou um

²⁰² BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

²⁰³ Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

certo misterio muitos julgava di ser parti maliguina varias vezes conformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber *caxaça* eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapéu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli, [Grifos meus.]²⁰⁴

Para representar os sons [s] e [z], é possível observar um emprego que, em alguns momentos, torna-se também aleatório. Por vezes, Pedro Braga representa o som [s] por *s* em palavras que, segundo as regras ortográficas, deveriam ser escritas com *c*. Na representação do som [z], o contador também foge às normas da ortografia: a letra *s*, algumas vezes, é substituída pela letra *z*.

“tragicamente treis *mezes* depois meu pai nasceu o meu bisavou materno tentou emleminar a criança sendo a *defeza* deli di meu pai o tio deli o caçula que eu conheçi eli pelo nomi di Zeca do Dego

[...]

meu pai indo la tomou *sincoenta* mil reis em mãos do João Avelino e comprou uma pequena casinha no Vau por quarenta e *senco* mil reis ficando ele comprometido di vaquejar para o semhor João Avelino ate pagar a bem devida conta para suçego di sua mãe Atravez di pagar ainda continuou trabalhando ajudando nas *dispezas* sendo eli quem mais ocupava pela matenção dos irmãos ate chegar a sorti di casar sofleu muito também²⁰⁵

“O arrependimento sempri chega a tardi

Aproçimando di chegar ao escuro

Sempri emcontra a *serta* felicidadadi

De partida para outro futuro

[...]

Eu amo muito passado

Mesmo pelo muito sofler

Agradeço a Deus o bem *alcansado*

Esti caminho jamais não vou esquecer

[...]

No meu colo adormeçia um filho

A esposa convidava a resar o terço

Meu Deus estas doidas saudadis

Sera porque muito eu mereço; [Grifos meus.]²⁰⁶

Nos exemplos acima, é possível observar ainda que, para representar o som [s], Pedro Braga empregou também o *ç* em sílabas com as vogais *e* e *i* — *nasçeu*, *aproçimando*, *suçego*, *adormecia*. Novamente, o contador não segue as regras ortográficas e se orienta pela sonoridade das palavras.

²⁰⁴ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

²⁰⁵ Idem. [Manuscritos – Caderno 6].

²⁰⁶ Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

Apesar dessa grafia que valoriza a oralidade das palavras, é possível verificar que Pedro Braga sabe que existem diferenças entre a língua escrita e a língua falada. Os textos do contador do Vau mostram que ele era ciente de que seus manuscritos fugiam às normas da escrita, como em uma das versões de seu poema autobiográfico, que se inicia da seguinte maneira:

“Primeiro peço minha desculpa
Pelos erros e dos borrões
Não estudei o serto portugues
Pobri nunca tem condições”²⁰⁷

Nesses versos, além de se notar que Pedro Braga tinha consciência de que sua escrita não seguia as regras da gramática da língua portuguesa escrita, o “serto português”, é interessante observar ainda a presença da palavra *borrões*. Essa palavra, que faz referência à sua escrita em desacordo com as normas do português escrito, alude à visão — uma mancha —, instaurando no início de sua autobiografia a convicção de que aquele texto será lido. Cabe ainda destacar nesses versos a crítica de Pedro Braga, que atribui seu desconhecimento da língua escrita padrão à desigualdade social, que impede uma parcela da população, pertencente às classes desfavorecidas, de ter acesso ao ensino formal — “pobri nunca tem condições”.

Surge nesses versos a relação hierárquica estabelecida, muitas vezes, entre língua escrita e língua falada, em que a primeira será modelo a ser seguido pela segunda. Nessa relação, a escrita torna-se a “língua certa”, “o serto português”, em detrimento de várias outras línguas de falantes que não dominam o padrão escrito.

“Somente uma parte dos integrantes das sociedades complexas, por exemplo, tem acesso a uma variedade ‘cultura’ ou ‘padrão’, considerada geralmente ‘a língua’, e associada tipicamente a conteúdos de prestígio. A língua padrão é um sistema comunicativo ao alcance de uma parte reduzida dos integrantes de uma comunidade; é um sistema associado a um patrimônio cultural apresentado como um ‘corpus’ definido de valores, fixados na tradição escrita.”²⁰⁸

²⁰⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 5].

²⁰⁸ GNERRE. *Linguagem, escrita e poder*, p. 6.

Consciente da existência de um “serto” português, Pedro Braga não produz uma escrita que é simples reprodução da fala. O contador, muitas vezes, emprega construções que não fazem parte do seu dialeto, como as construções com verbos e pronomes na segunda pessoa:

“Ao bom ladrão *convosco* também crucificado
Jesus quando em seu reino tiver chegado
Lembra-*ti* di mim que ao seu lado”²⁰⁹

“Eu vi meu findo momento
Quis beija-la pelo meu soflido amor
Ela *negasti* e por fim mi *jurasti*
Pelas minhas sentidas dõr
[...]
Oli, Mãe Santissima com emoção e fervor
Esti filho emplora a vossa proteção
Por Jesus vosso filho Rei di amor
Mi liberta desta tristi solidão
Não mi *dechas* morrer di amarga dor
Eu sou um mendigo que pedi vossa compaichão”²¹⁰

Esse emprego da segunda pessoa demonstra a tentativa do contador do Vau de conferir a seu texto um “*status* da escrita”.²¹¹ Situação semelhante foi observada por Edith Pimentel Pinto no estudo do português popular escrito, em *A língua escrita no Brasil*, a partir de cartas produzidas por pessoas com baixa escolaridade, em que os autores rejeitavam a oralidade em favor do formalismo da escrita.²¹²

“Um aspecto marcadamente convencional do emprego de pronomes está no regime de tratamento. Aí se reflete o uso literário de *tu*, assim como a influência de certo tipo de questionário sentimental que corre entre as moças, onde é de praxe a 2ª pessoa do singular. Assim, em algumas cartas, quando se introduz uma série de questões, é esse o tratamento, embora o restante do texto apresente as formas de 3ª pessoa:

‘Espero que estejas navegando num mar, mar que sejas (sic) de rosas’
‘Tens outras corespondentes (sic)?’
‘Que julgas da Felicidade?’ ”²¹³

Além do uso da segunda pessoa, a hipercorreção é outro elemento a revelar uma busca do *status* da escrita nos textos de Pedro Braga. Nos exemplos apresentados acima, foi

²⁰⁹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 10].

²¹⁰ Idem. [Manuscritos – Caderno 11].

²¹¹ PINTO. *A língua escrita no Brasil*, p. 78.

²¹² Ibidem, p. 78.

²¹³ Ibidem, p. 71.

empregada, por exemplo, a palavra *findo* em lugar de um termo mais cotidiano como *último*.

“Eu vi meu *findo* momento
Quis beija-la pelo meu soflido amor
Ela negasti e por fim mi jurasti
Pelas minhas sentidas dor”²¹⁴

A hipercorreção faz-se presente ainda na grafia de várias palavras, como em *emplora*, ao invés de *implora*.

“Oli, Mãe Santissima com emoção e fervor
Esti filho *emplora* a vossa proteção
Por Jesus vosso filho Rei di amor
Mi liberta desta tristi solidão
Não mi dechas morrer di amarga dor
Eu sou um mendigo que pedi vossa compaichão”²¹⁵

Ainda outras ocorrências da hipercorreção podem ser destacadas:

“Quantos homens escolado
Cometi crimis com *balbaridadi*
Nen um dia di seu ideal não ser privado
Não sei ondi ficou lei justiça e sivilidadi
[...]
Sinais de golpi tenho de toda ferramenta
Vivendo minha vida nos dolorosos trabalho
Houji vivo num reçinto abandonado
Egual uma rola quebrou azas não posa no galho”²¹⁶

“o meu avou já com a idadi completa comheçendo a minha vó ainda môça ela gostando di meu avou eli tambem delirava por ela Meu avou pedio ela em casamento Atravez Di poucos mezis marcaram o casamento. Mas pelo falço destino di meu avou co brevidadi chegou em tristi *hepisodio*,”²¹⁷

Apesar dessa tentativa de conferir o *status* da escrita a seu texto, Pedro Braga não afasta a oralidade de seus manuscritos. Entre os “borrões” causados pelo desconhecimento do “serto” português, outra certa língua inscreve-se guiada pelo som. Sua escrita parece lutar contra a “tirania da letra”, que, como observou o lingüista Ferdinand Saussure, impõe regras e modifica a língua.²¹⁸ Contra essa tirania, Pedro Braga convoca sempre a sonoridade das palavras e, por exemplo, insere vogais entre os encontros consonantais:

²¹⁴ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 11].

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

²¹⁷ Idem. [Manuscritos – Caderno 6].

²¹⁸ SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 41.

“Mas a minha joia mãe
Com poco tempo tinha sarado
Fez uma fervorosa promeça
Para um santo *adevogado*”²¹⁹

“Aqueli misterioso pomar
Pelas mãos Divina foi plantado
Sem adubo ainda sem terra
O poder di Deus é o mais *adimirado*”²²⁰

“Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, esti chefi alcançou um certo misterio muitos julgava di ser parti *maliguina*”²²¹

Desse modo, o que prevalece nos textos de Pedro Braga é o desejo de escrever, que supera o desconhecimento das normas ortográficas e instaura uma liberdade de grafia. A proposta de Roland Barthes — a existência de tantas linguagens quantos desejos houver — realiza-se no Vau.

“[...] [A] liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter a sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei.”²²²

Guiado por esse desejo, Pedro Braga inscreve a oralidade não apenas na grafia das palavras, mas na própria estrutura de seus textos. Em alguns trechos é possível reconhecer a busca do contato entre o narrador e o ouvinte como na *performance* do contador de histórias. Há a tentativa do narrador de se fazer presente, de corpo vivo; uma busca pelo preenchimento do “espaço da teatralidade”, apontado por Roland Barthes, ausente no texto escrito.²²³ A comunicação escrita, “comunicação sem situação, *in absentia*, funcionando segundo a modalidade da disjunção temporal e espacial”,²²⁴ sofre o efeito da teatralidade que emerge do corpo das palavras no texto de Pedro Braga.

²¹⁹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 3].

²²⁰ Idem. [Manuscritos – Caderno 7].

²²¹ Idem. [Manuscritos – Caderno 1].

²²² BARTHES. *Aula*, p. 25.

²²³ Idem. *O grão da voz*, p. 9-10.

²²⁴ BARTHES; MARTY. Oral/escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. Oral/escrito: Argumentação, p. 46.

O contador do Vau inicia um de seus textos da seguinte forma: “Eu Pedro Cordeiro Braga conto mais umas vezes as dita lei de minha vida”. Em outro, ele escreve:

“Agora conto minha vida
Do dia di meu naçimento
Assim que abri os olhos no mundo
Eu vi mais foi soflimento”²²⁵

Destaca-se nesses trechos a presença do verbo *contar* na primeira pessoa, engendrando um texto em que a voz do contador de histórias está presente, já que o narrador, o próprio Pedro Braga, assume a palavra e *conta*. Empregando o verbo *contar* no presente do indicativo, o tempo instaurado no texto é o presente típico da atividade de contar, em que se narram fatos do passado que são atualizados pela presença do narrador.

“As palavras em seu hábitat natural, oral, são parte de um presente real, existencial. A enunciação oral é dirigida por um indivíduo real, vivo, a outro indivíduo real, vivo, ou indivíduos reais, vivos, em um tempo específico em um cenário real que inclui sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal. Elas nunca ocorrem sozinhas, em um contexto simplesmente de palavras.”²²⁶

A escrita de Pedro Braga realiza-se, assim, em conversa, sempre em busca do contato entre narrador e ouvinte estabelecido no momento em que se narram histórias. Na contracapa do Caderno 4, em que estão registradas histórias do Vau e da vida do contador, Pedro Braga escreveu um texto em que se dirige ao leitor, reproduzindo, de algum modo, na escrita, a relação entre o contador e o ouvinte durante uma *performance*.

“Desculpa a caligrafia porque já sinto câimbra nos dedos. Aqui vai escrita as partis historica di Vau e a vida di meu pai que foi di detalis tristi hepisodios e a paixão e morti di Nosso Senhor Jesus Clisto em poemas com repetição di minha vida com mais detalis”²²⁷

²²⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 3].

²²⁶ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 117-118.

²²⁷ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 4].

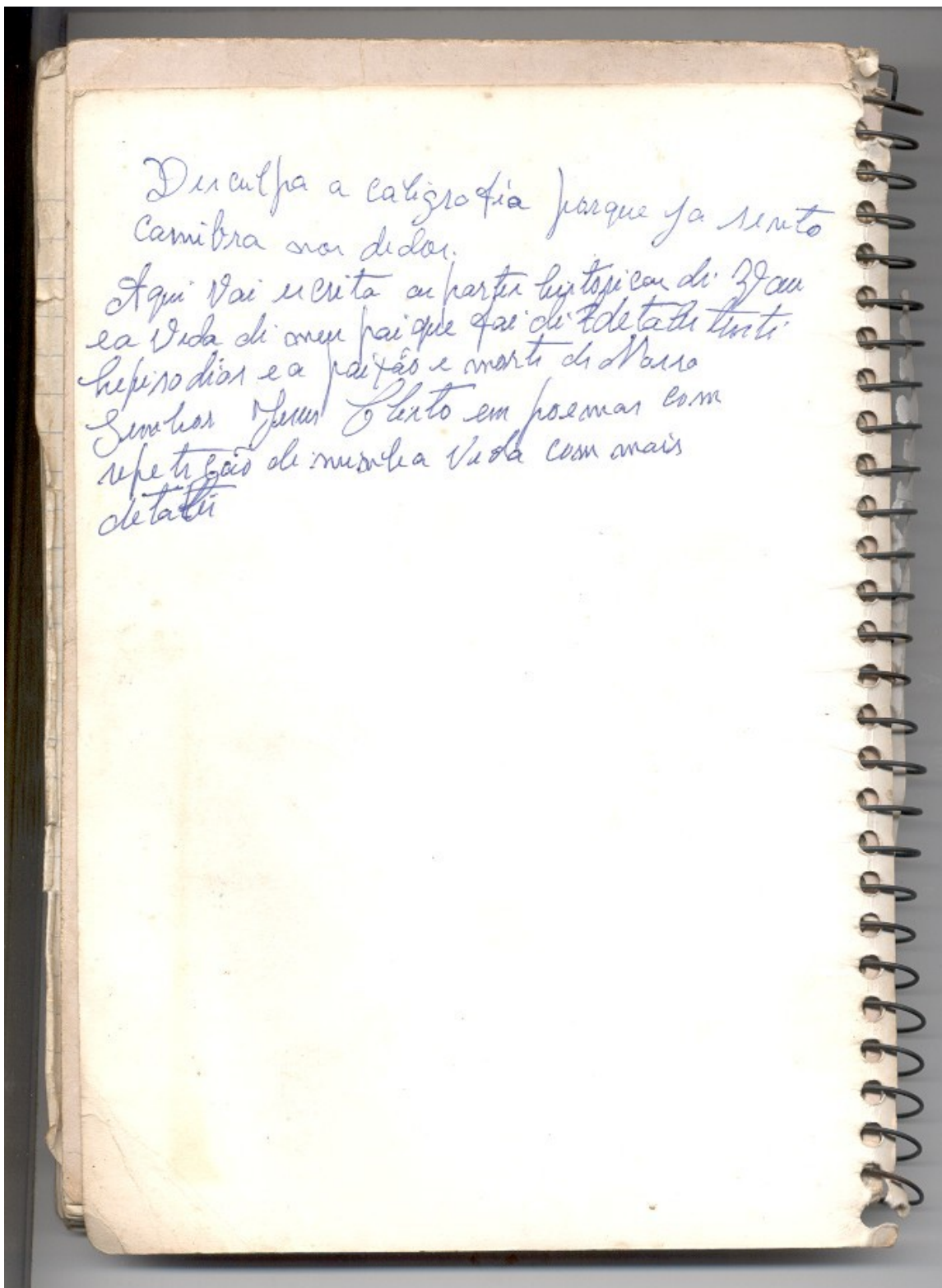


FIGURA 14 - Contracapa do Caderno 4 de Pedro Braga.

A presença de textos como este da contracapa de um dos cadernos de Pedro Braga foi observada por Walter Ong em manuscritos medievais, que, segundo o pesquisador,

atestam a herança da tradição oral em um texto escrito, quando o livro era visto mais como uma espécie de elocução do que como um objeto.

“Com a impressão, como vimos, chegam as páginas de rosto. As páginas de rosto são rótulos. Elas atestam o sentimento do livro como uma espécie de coisa ou objeto. Muitas vezes, nos manuscritos medievais ocidentais, em vez de uma página de rosto, o texto podia ser introduzido por uma observação dirigida ao leitor, exatamente como uma conversa podia começar com uma observação de uma pessoa a outra: ‘Hic habes, carissime lector, librum quem scripset quidam de...’ (Aqui está, caríssimo leitor, um livro que fulano escreve sobre...). A herança oral está operando aqui, pois, embora as culturas orais obviamente possuam meios de se referir a histórias ou outras recitações tradicionais (as histórias das Guerras de Tróia, as histórias de Mwindo e assim por diante), títulos semelhantes a rótulos como esses não funcionam muito bem em culturas orais: Homero dificilmente teria começado uma recitação de episódios da *Iliada* anunciando ‘*A Iliada*’.”²²⁸

Pedro Braga, quando escreve, não desconsidera seu interlocutor, uma vez que este se configura como o ouvinte da tradição oral, que, como já se observou, é tão importante em uma *performance* quanto o contador. Se “o ouvinte faz parte da performance”, Pedro Braga não o despreza, e o convida a escutar e participar da composição do seu texto.

“O ouvinte ‘faz parte’ da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. O ouvinte, como o leitor aferrado a um livro, desde que aceita o seu riso, se compromete a uma interpretação da qual nada garante a justeza. Mas, mais do que o do leitor, seu lugar é instável: narratário? Narrador? Sem cessar, as funções tendem a se intercambiar no seio dos costumes orais.”²²⁹

A presença da oralidade nos textos de Pedro Braga permanece ainda intensa tomando-se o próprio enredo de suas narrativas escritas, já que a matéria-prima de seus textos em prosa são as histórias transmitidas por gerações e que ele, na condição de “homem-memória” do Vau, cuida em registrar em seus cadernos.

Um exemplo é a história “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”:

Transcrição da história narrada por Pedro Braga	Transcrição da história escrita por Pedro Braga
--	--

²²⁸ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 144.

²²⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 241.

O pai Jacarandá, conforme as tradições, ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio. Ele ia sempre im Milho Verde bebê cachaça, mais pra não dexá falha no lugar dele, ele dipindurava um sobrecasaco, que ele levava aguardano o frio, e punha nu'a estaca, e cuspiá lá em roda, e saía. Saía, o Joaquim de Paula chegava, num dava farta dele lá no sirviço; o sirviço cuntinuava como se ele tivesse lá.

Um dia ele saiu, e tinha dexado um dos cativo, rapazin novo ainda, duente, e foi im Milho Verde bebê cachaça. Quando ele evém no Campo Alegre, isso é tradição de minha mãe; nos contava qu' ele incontrô com a rede do rapazin, qu'ês lá iam levano ele pa interrá no Milho Verde. Que nessa época só tinha, o cimitério ainda era no Milho Verde. Intão ele perguntô:

— Quem é esse aí?

Disse:

— Ah, é fulano.

Eu num sei o nome não, num fiquei sabeno não.

— Põe a rede dele no chão aí.

Pusero a rede dele no chão, ele olhô:

— Ah, dessa vez ele num vai interrado não.

Meteu a mão na capanga, tirô uma raiz, rapô, pôs num coitezinho, pegô a cachaça, e pôs lá um poquinho da cachaça, e misturô:

— Abre boca dele.

Diz qu'ês meteu uns ferro, abriu a boca dele, umas faca, num sei que lá mais, abriu a boca dele à força, e ele virô. Virô o remédio, diz que passaro uns momento, diz qu'ele cumeçô a mexê. Cum pôco ele abriu os olho, sentô, depois ele mesmo levantô e voltô são.

Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, esti chefi alcançou um certo misterio muitos julgava di ser parti maliguina varias vezes comformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaça eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapéu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli, Através di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi di volta para a fazenda emcontrou com uma rêdi ele fez parar a rêdi e pelguntou quem morreu responderam é o filho do seu compadri Antonio Zezinho eli dissi põe a redi no chão quero ver metendo a mão numa capanga de couro tirou uma raiz raspou ela com a faca pondo num coitezinho di tomar caxaça tirou um vidro com caxaca pos no coite com a raiz misturou a raiz e mandou que abri-si a forza do môço virando na guela do cadavel atraves di alguns minutos a barriga do môço começou roncar logo depois eli abria os olhos pocos momentos depois eli levantava já vindo di volta caminhando para a fazenda

Considerando o enredo de “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”, é possível concluir que inexistem diferenças entre o texto oral e o texto escrito. Ao se comparar esses dois textos, nota-se que as mudanças são apenas de palavras e estruturas frasais, sendo mantida a seqüência dos acontecimentos narrados. O início da narrativa é idêntico nos dois textos: Pai Jacarandá é apresentado, informando-se sobre seus poderes mágicos, que são atribuídos a “alguma parte maligna”:

Transcrição da narrativa oral	Transcrição do manuscrito
O pai Jacarandá, conforme as tradições, ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio.	Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, esti chefi alcançou um certo misterio muitos julgava di ser parti maliguina

Em seguida, é narrada a maneira como o escravo usava seus poderes mágicos para ir a Milho Verde beber cachaça, abandonando o trabalho da mineração sem que sua falta fosse percebida pelo senhor branco.

Transcrição da narrativa oral	Transcrição do manuscrito
Ele ia sempre im Milho Verde bebê cachaça, mais pra não dexá falha no lugar dele, ele dipindurava um sobrecasaco, que ele levava aguardano o frio, e punha nu'a estaca, e cuspiá lá em roda, e saía. Saía, o Joaquim de Paula chegava, num dava farta dele lá no sirviço; o sirviço cuntinuava como se ele tivesse lá.	varias vezes conformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaça eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapéu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin dí Paula ia ver o serviço e não dava falta deli,

O desfecho da narrativa é a manifestação do poder de Pai Jacarandá, que ressuscita um rapaz morto. As ações narradas nesse momento são, mais uma vez, idênticas nos dois textos.

Transcrição da narrativa oral	Transcrição do manuscrito
Diz qu'ês meteu uns ferro, abriu a boca dele, umas faca, num sei que lá mais, abriu a boca dele à força, e ele virô. Virô o remédio, diz que passaro uns momento, diz qu'ele cumeçô a mexê.	metendo a mão numa capanga de couro tirou uma raiz raspou ela com a faca pondo num coitezinho di tomar caxaça tirou um vidro com caxaca pos no coite com a raiz misturou a raiz e mandou que abri-si a forca do mōço virando na guela do cadavel atraves di alguns minutos a barriga do moço começou roncar

Assim, observa-se que a escrita de Pedro Braga acompanha o discurso oral também no enredo das narrativas. Instaura-se uma espécie de fidelidade de seus manuscritos à oralidade, em que a manutenção do enredo da narração oral nas histórias escritas contribui para que sempre se faça presente a voz de Pedro Braga em seus cadernos.

A oralidade também se apresenta no texto escrito do contador do Vau através da ausência de descrições.

“Na sua função primeira, anterior às influências da escrita, a voz não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias. Como foi tantas vezes constatado, os contos de tradição oral não comportam descrições... a não ser as maravilhosas, isto é, as que servem para rejeitar as circunstâncias presentes.”²³⁰

²³⁰ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 57.

Sobre Pai Jacarandá, sabe-se apenas que era escravo e que tinha poderes mágicos. Outras características individuais, como a idade, não são reveladas. Sobre o rapaz que é ressuscitado por Pai Jacarandá também não há detalhes — o que teria provocado sua morte? O texto escrito segue o ritmo oral: conta-se apenas o indispensável, sem descrições. A narração segue sem obstáculos, orientada pela rapidez literária que seduziu Italo Calvino e se tornou uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*.

“Se num determinado período de minha atividade literária senti certa atração pelos contos populares e as histórias de fadas, isso não se deveu à fidelidade a uma tradição étnica (dado que minhas raízes se encontram numa Itália inteiramente moderna e cosmopolita), nem por nostalgia de minhas leituras infantis (em minha família as crianças deviam ler apenas livros instrutivos e com algum fundamento científico), mas por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados. Em meu trabalho de transcrição de fábulas italianas, que fiz com base em documentos dos estudiosos de nosso folclore do século passado, encontrava especial prazer quando o texto original era muito lacônico e me propunha recontá-lo respeitando-lhe a concisão e procurando dela extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética.”²³¹

Além da semelhança de enredo entre o texto oral e o escrito, e da ausência de descrições, é possível observar, ainda, outros elementos que fazem manifestar a oralidade no manuscrito de Pedro Braga, como a quase inexistência de sinais de pontuação. Ao longo de toda a escrita da história “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”, são empregadas apenas quatro vírgulas. No emprego dessas vírgulas, nota-se a ausência de uma orientação segundo as normas gramaticais da escrita, em favor de uma “pontuação sonora”. Essa expressão foi empregada por Mc Luhan ao discutir as implicações do livro impresso na linguagem do século XVI, em que o autor apontou nos textos dessa época uma pontuação que se fazia segundo regras da retórica, ao invés de uma pontuação empregada a partir de uma gramática da língua escrita.²³²

²³¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas, p. 49.

²³² MCLUHAN. O efeito do livro impresso na linguagem do século XVI. In: CARPENTER; MCLUHAN (orgs.) *Revolução na comunicação*, p. 155.

No texto de Pedro Braga, considerando-se a gramática da língua portuguesa escrita, pelo menos em três momentos — excetuando-se o primeiro emprego em “Através di ter emplantado a escravidão,” —, a vírgula poderia ser substituída pelo ponto final.

“Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá, [...] esti chefi alcançou um certo mistério (...) conformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaça eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapeu di couro punha na ponta estaca e saia, [...] o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli, [...] Através di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi di volta para a fazenda”²³³

É interessante observar que, após a última vírgula, o contador empregou letra maiúscula: “eli tirava o chapeu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli, *Através* di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi”. A vírgula funciona apenas como um indicador de pausa, submetida à prosódia do texto. Inexiste o ponto final, o que faz lembrar o movimento fluente das palavras em uma narrativa contada oralmente.

Outros sinais de pontuação não são empregados no texto escrito do contador do Vau, como aqueles que deveriam distinguir a fala das personagens do discurso do narrador:

“Através di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi di volta para a fazenda emcontrou com uma rêdi ele fez parar a rêdi e pelguntou quem morreu responderam é o filho do seu compadri Antonio Zezinho eli dissi põe a redi no chão quero ver”²³⁴

Ao despojar seus textos de sinais de pontuação, Pedro Braga acaba por aproximar seus manuscritos da escrita medieval, que, conforme verificou Paul Zumthor, estaria próxima da fala, com o encadeamento das palavras, sem se preocupar com separações, e utilizando uma pontuação assistemática.

“A página se apresenta de modo massivo, às vezes sem sequer isolar sistematicamente as palavras... um pouco à maneira de numerosas obras literárias de hoje que, justamente, tentam assim atender a uma necessidade vocal! A escritura medieval dissimula ao olho as articulações do discurso. Até os fins do século XVI, é costumeiro copiar os versos sem isolá-los, como na prosa. Os títulos que, nos raros manuscritos, recortam capítulos ou partes puderam ser interpretados como

²³³ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

²³⁴ Ibidem.

indicações destinadas a um declamador profissional; segundo Linke, é o caso dos manuscritos F e P do *Iwein* de Hartmann von Aue. A pontuação nunca é sistemática. Os manuscritos mais atentos a isso, como a cópia Guiot dos romances de Chrétien de Troyes, marcam o texto com um ponto nos lugares em que aparentemente se requer uma suspensão da elocução; e com uma vírgula após uma exclamação, portanto uma elevação da voz. O manuscrito autógrafo da *Historia ecclesiastica* de Orderic Vital, escrito em prosa ritmada e rimada, marca com pontuação fraca as pausas rítmicas e com pontuação forte as rimas. Tais marcações fazem do texto uma espécie de partitura musical, tanto mais que não se aproximam de nossas páginas impressas! Nem aspas nem outra indicação anunciam as citações; se necessário, só o tom do leitor podia destacá-las.”²³⁵

Outra característica da tradição oral nos manuscritos de Pedro Braga está na estrutura, em que prevalecem os períodos com orações aditivas. Walter Ong, dentre outros, observou a predominância das estruturas aditivas ou coordenadas, em textos escritos fundados na tradição oral, apresentando como exemplo textos bíblicos produzidos por uma cultura com forte influência da oralidade.²³⁶ Para o pesquisador, em “todo o mundo, podemos encontrar na narrativa oral primária exemplos de estrutura aditiva”.²³⁷ Outro pesquisador que também observou a estrutura aditiva na tradição oral foi Paul Zumthor, para quem o “registro narrativo tende a justapor os elementos sem subordiná-los.”²³⁸

No manuscrito de “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”, o contador empregou apenas dois períodos com orações subordinadas: “comformi as tradições eu ouvi varios velhos dizerem *que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaça*” e “misturou a raiz e mandou *que abri-si a forca do mōço*”. No restante do texto, prevalecem as estruturas aditivas em que, muitas vezes, as frases são justapostas sem uso de conjunções ou sinais de pontuação, como no trecho em que é narrada a saída de Pai Jacarandá da fazenda para Milho Verde:

“pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapu di couro punha na ponta estaca e saia, o seu senhor Juaquin di Paula ia ver o serviço e não dava falta deli”²³⁹

Ou, ainda, quando Pai Jacarandá prepara a bebida que ressuscitará o rapaz morto:

²³⁵ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 106.

²³⁶ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*, p. 49.

²³⁷ Ibidem, p. 47-49.

²³⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 143.

²³⁹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

“Através di anos eli um dia si achava-si em Milho Verdi di volta para a fazenda emcontrou com uma rêdi ele fez parar a rêdi e pelguntou quem morreu responderam é o filho do seu compadri Antonio Zezinho eli dissi pôe a redi no chão quero ver metendo a mão numa capanga de couro tirou uma raiz raspou ela com a faca pondo num coitezinho di tomar caxaça tirou um vidro com caxaca pos no coite com a raiz misturou a raiz e mandou que abri-si a forca do mōço virando na guela do cadavel”²⁴⁰

Faz-se interessante destacar o uso da palavra *tradição*, empregada na escrita e na narrativa oral de “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”.

Transcrição da narrativa oral	Transcrição do manuscrito
O pai Jacarandá, <i>conforme as tradições</i> , ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio. [Grifos meus.]	<i>comformi as tradições</i> eu ouvi varios velhos dizerem que quando eli queria ir ao Milho Verdi beber caxaça eli pegava uma estaca batia no plumo da cata onde si achava todos cativos trabalhando eli tirava o chapêu di couro punha na ponta estaca e saia, [Grifos meus.]

Com o emprego da expressão *conforme as tradições*, como já se assinalou anteriormente, Pedro Braga indica que a origem daquilo que é registrado é a memória de seus antepassados, transmitida pela tradição oral. Essa menção às *tradições* funciona como uma fórmula de abertura das histórias de Pedro Braga e aparece em outros momentos, como, por exemplo, no registro da vida de seu pai: “Outros detalis eu Pedro Cordeiro Braga deicho escrito a vida di meu pai di lembrança *comformi as sertas tradições* di minha mãe e as velhos amigos di meu pai”. Com o emprego de fórmulas, um “traço constante da poesia oral” segundo Paul Zumthor, grita, mais uma vez, a oralidade nos manuscritos do contador do Vau.

“Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais: ‘fórmulas’ no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda espécie de repetição ou de paralelismo. Certamente, nenhum destes procedimentos é propriedade exclusiva da poesia oral: Jakobson via neles o fundamento de toda linguagem poética; da maneira limitativa R. Schwab os considera como característicos das poesias não européias, o que não impede que uma ligação íntima, e sem dúvida alguma funcional, os relacione ao exercício da voz.”²⁴¹

²⁴⁰ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

²⁴¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 148.

Além de Paul Zumthor, Walter Ong é outro estudioso da oralidade que apontou as fórmulas como característica da tradição oral.

“Quanto mais complexo é o pensamento oralmente padronizado, maior é a probabilidade de que seja caracterizado por expressões fixas utilizadas com habilidade. Isso vale para as culturas orais em geral, da Grécia homérica às existentes atualmente em toda parte do planeta.”²⁴²

Também Peter Burke define as formas fixas como elemento típico da tradição oral.

“Quanto ao segundo paradoxo, ‘contos diferentes são iguais’, parece que a fórmula é muito menos importante no conto em prosa do que no verso popular; ela está mais ou menos restrita ao começo e ao final, com expressões como ‘era uma vez’ e seus equivalentes (*es war amol, cc’era ‘na volta*, etc.) ou ‘eles viveram felizes para sempre’. Na prosa, não há a mesma necessidade desse tipo de fórmula para ajudar o desempenho do narrador; também é possível que os contos populares dos inícios do período moderno, que chegaram até nós em coletâneas como as de Straparola ou Timoneda, tenham perdido suas fórmulas ao serem preparados para a impressão.”²⁴³

Nos textos escritos de Pedro Braga, ainda outras fórmulas podem ser destacadas, como a expressão “Através de”, empregada com sentido temporal. Essa expressão é freqüente nos textos em prosa escritos pelo contador e foi empregada no início de várias histórias:

*“Através di ter emplantado a escravidão, o que ficou sendo chefi dos escravos do senhor Juaquin di Paula era comheçido por pai Jacarandá”*²⁴⁴

“Atravez di anos no local ondi é Diamantina com as discobertas di ouro e diamanti o arraial do Tijuco foi creçendo pelas tropas da Real Extração, ondi fez outras venturas no Ribeirão do Emferno e Jequitemhonha;

[...]

Atravez de anos com as produções di ouro e diamanti em Vau começou a criar Milho Verdi, sendo discobertas outras jazida di ouro e diamanti nas procimidades di Milho Verdi no local Lagis Acaba saco creçeu Milho Verdi

[...]

Atravez di ano vendo um emglez e seu companheiro di passava em frente a residência desti Senhor Cadeti estando eli di reposo no açalho di sua sala tendo a sua esposo debruçada na janela;

[...]

*Atravez di mais anos no Vau foi feita a primeira ponti que ainda si comheçi este local pelo nomi ponti Velha [Grifos meus.]”*²⁴⁵

²⁴² ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 46.

²⁴³ BURKE. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, p. 156.

²⁴⁴ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 1].

²⁴⁵ Idem. [Manuscritos – Caderno 4].

Os exemplos transcritos acima, atestam, ainda mais uma vez, a instauração da escrita de Pedro Braga em consonância com a tradição poética oral, em que o emprego de fórmulas desempenha importante papel na transmissão e preservação da poesia.

“A fórmula fixa e mantém; com tendência para a hipérbole, ela é a prova da aceitação, pelo poeta, da sociedade para a qual ele canta, porém ele aceita esta sociedade não tanto por escolha pessoal, mas por causa do papel, que lhe foi confiado pela coletividade, de conservador e de arauto. É na fórmula e por ela que, no decorrer do poema se opera o reconhecimento épico: análogo talvez ao efeito produzido, nas culturas mais arcaicas, pelas listas de nomes ou catálogos que elas fazem e preservam com cuidado, e das quais a expressão formular poderia inicialmente derivar. Simultaneamente signo e símbolo, paradigma e sintagma, a fórmula neutraliza a oposição entre a continuidade da língua e a descontinuidade dos discursos.”²⁴⁶

Walter Ong, em *Oralidade e cultura escrita*, comenta que Platão, ao excluir os poetas de sua república, “estava, na verdade, rejeitando o primitivo estilo de pensar oral agregativo e paratático perpetuado em Homero, em favor da análise incisiva ou dissecação do mundo e do próprio pensamento permitida pela interiorização do alfabeto na psique grega.”²⁴⁷ Nesse contexto, a escrita de Pedro Braga e de outros poetas estaria impedida de habitar a república de Platão. No entanto, essa escrita, em que se pode descobrir a voz do contador de tradição oral, pode habitar outra república: a república da escritura.

“Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história.”²⁴⁸

Por várias vezes a escrita foi associada à idéia de morte, já que ela mantém o discurso enclausurado nos limites da folha de papel à espera do leitor, como aponta Walter Ong.

“A flor morta, outrora viva, é o equivalente psíquico do texto verbal. O paradoxo está no fato de que a mortalidade do texto, seu afastamento do mundo da vida

²⁴⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 124.

²⁴⁷ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*, p. 37-38.

²⁴⁸ BARTHES. A escritura e a fala. In: _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*, p. 163.

cotidiana, sua rígida fixidez visual, garante sua durabilidade e seu potencial para ser ressuscitado em contextos vivos ilimitados por um número potencialmente infinito de leitores vivos.”²⁴⁹

Jacques Le Goff, por exemplo, ao analisar as relações entre memória e escrita, menciona Henri Atlan para comentar o abandono do corpo físico pela memória provocado pela instituição da escrita.

“Deste modo, Henri Atlan, estudando os sistemas auto-organizadores, aproxima ‘linguagens e memórias’: ‘A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações de nossa memória.’”²⁵⁰

Escrever torna-se, assim, uma atividade em que sempre se deixa o discurso na folha de papel, retirando-o do corpo. Restará ao poeta promover uma escritura e deixar inscrita sua voz, afim de que seu corpo possa sempre retornar e contar.

“A escritura não é a fala, e essa separação recebeu nestes últimos anos uma consagração teórica; mas ela também não é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, o que está *demasiado* presente da fala (de uma forma histórica) e *demasiado* ausente da transcrição (de uma forma castradora), isto é, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, mensurada, em suma, *justa*, musical, pelo gozo e não pelo imaginário (da imagem).”²⁵¹

O contador do Vau, ao empregar uma escritura, não se retira. Ele se faz presente na *performance* de seus manuscritos, proporcionada pela harmonia de seus textos com a tradição oral.

E, se os manuscritos do contador deixam ouvir a voz do poeta oral, revelam, ainda, a própria vida de Pedro Braga transformada em versos.

“Agora conto minha vida”

²⁴⁹ ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 96.

²⁵⁰ LE GOFF. *História e memória*, p. 425.

²⁵¹ BARTHES. Da fala à escritura. In: _____. *O grão da voz*, p. 13.

Os estudos acerca da autobiografia a definem como um gênero textual que nasceu no Ocidente a partir do momento em que se manifestou a individualidade do homem.

“Maurizio Catani, baseando-se em pesquisas antropológicas, mostra que a autobiografia aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental, não encontrada em outras partes com a mesma frequência e significado. Tal fato ocorre, principalmente, a partir da formação plena do individualismo moderno, datada da época das Luzes e de 1789, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos.”²⁵²

Para Luís Costa Lima, as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, escritas entre 1764 e 1770, seriam a primeira obra autobiográfica do Ocidente, na qual seria possível apontar o individualismo do sujeito moderno.²⁵³ Para o autor, obras memorialísticas anteriores, como as *Confissões*, de Santo Agostinho, ou a “autobiografia” de Pedro Abelardo, apresentariam uma individualidade não-real, condicionada por modelos sociais. Nessas obras, o indivíduo seria “apenas uma realidade empírica, que nada vale por si, mas possível de adquirir valor em função do modelo que tenha escolhido”.²⁵⁴

“Obviamente, não estamos dizendo que, antes do Renascimento, não houvesse introspecção; afirmamos, sim, que foi necessária uma secularização, ao menos relativa, das expectativas e metas da vida, para que o introspectivo fosse menos dirigido *a lo divino* ou ao ontológico e viesse a eleger como matéria as próprias entranhas.

[...]

Podemos pois falar em autobiografia no Renascimento? Ao contrário do que dissemos de épocas anteriores, devemos afirmá-lo. E isso porque a secularização do conhecimento tornava possível ao homem ser individual na escolha de sua forma de conduta. Contudo, de tal maneira esse homem permanece heterodirigido, de tal maneira o monismo teórico e metodológico impedia que se admitisse o livre-arbítrio, de tal maneira é ele dependente da vontade dos poderosos, que não há espaço para o auto-exame radical. Em poucas palavras, o indivíduo renascentista ainda não pertence à espécie do indivíduo moderno.”²⁵⁵

Tomando os estudos sobre a autobiografia, gênero que nasce em uma época em que já se consolidara a tecnologia da escrita, é possível constatar que a prática de se autobiografar dependeu do domínio da atividade de escrever. Elzira Divina Perpétua, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Solos e litorais da escrita: memórias marginais*, informa

²⁵² MIRANDA. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago, p. 26.

²⁵³ LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 283.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 262.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 266; 282.

que os relatos de vida nasceram, no século XVIII, sob a égide da burguesia, instaurando-se com o perfil da classe que dominava a escrita. Somente a partir da segunda metade do século XX, na França, os textos memorialísticos passaram a ter como tema vidas de pessoas de classes menos favorecidas. No Brasil, incentivadas pelo processo de anistia política do final dos anos 70, surgem, também na segunda metade do século XX, publicações de memórias de prisioneiros, torturados e exilados pela ditadura militar.²⁵⁶

Nesse momento em que emergem os escritos de memórias de indivíduos que não pertencem à classe dominante, muitas vezes provenientes de setores da sociedade que não tiveram acesso à educação formal, a autobiografia, gênero nascido de uma tradição escrita, passa a reivindicar a presença de um outro sujeito: aquele que domina a atividade de escrever. Elzira Divina Perpétua observou a presença desse outro, identificado pela pesquisadora como agenciador, no estudo das obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, *Ai de vós!: diário de uma doméstica*, de Francisca de Souza da Silva, e *Cícera: um destino de mulher*, de Cícera Fernandes de Oliveira e Danda Prado — essa última é a única obra dentre as estudadas pela autora que apresenta o agenciador (a psicóloga feminista Danda Prado) como também autor do livro. A pesquisadora destaca o fato de que a publicação desses relatos de vida só se tornou possível pela legitimação desse agenciador, o outro sujeito, que domina a escrita.

“Publicado, como *Ai de vós!*, no início dos anos 80, *Cícera, um destino de mulher* tem em comum com a autobiografia de Francisca Souza da Silva o fato de ter sido amparado por pessoa estranha a seu meio social. Também analogamente a Carolina Maria de Jesus, que teve divulgado o seu diário por intermédio do repórter Audálio Dantas, Cícera Fernandes de Oliveira deve o aparecimento de seu relato à psicóloga e militante feminista Danda Prado.”²⁵⁷

Nesse contexto, em que a autobiografia apresenta historicamente uma relação íntima com a escrita, o próprio Pedro Braga, embora de classe baixa e semiletrado, é quem inscreve a história de sua vida; não há a participação de um outro sujeito que domine a escrita

²⁵⁶ PERPÉTUA. *Solos e litorais da escrita: uma leitura de memórias marginais*, p. 13-14.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 78.

— um agenciador ou um escriba. A autobiografia de Pedro Braga, a exemplo de outros textos aqui analisados, mantêm-se em harmonia com as poéticas orais e revela, além da história de vida, a própria voz do contador do Vau.

No poema autobiográfico, Pedro Braga narra sua vida desde o nascimento até a idade adulta, após seu casamento. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, foram encontrados três manuscritos do poema, feitos em anos distintos: 1987, 1988 e 1990. Essas datas, conforme já se comentou, foram registradas no início de cada poema pelo próprio contador, que tinha o costume de datar a escrita de muitos de seus textos.

Considerando-se o número de versos, podem ser observadas diferenças entre os três textos autobiográficos. O poema escrito em 1987 possui 199 versos,²⁵⁸ o poema de 1988,²⁵⁹ 246 versos e o de 1990 apresenta 251 versos.²⁶⁰ Apesar das diferenças no número de versos, os três textos mantêm uma forte identidade quanto aos acontecimentos narrados. A seguir, representamos um quadro comparativo do enredo dos três poemas. O quadro apresenta de maneira resumida os eventos de sua vida que o contador registrou, respeitando-se a seqüência destes em cada um dos poemas.

²⁵⁸ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 3].

²⁵⁹ Idem. [Manuscritos – Caderno 4].

²⁶⁰ Idem. [Manuscritos – Caderno 5].

QUADRO 1 - Quadro comparativo dos eventos narrados nas 3 versões do poema autobiográfico de Pedro Braga.

Texto escrito em 1987	Texto escrito em 1988	Texto escrito em 1990
Nascimento de Pedro Braga;	Nascimento de Pedro Braga;	Nascimento de Pedro Braga;
A infância do contador;	A infância do contador;	A infância do contador;
Sobre a doença e a morte do pai de Pedro Braga;	Sobre a doença e a morte do pai de Pedro Braga;	Sobre a doença e a morte do pai de Pedro Braga;
As dificuldades enfrentadas após a morte do pai e a impossibilidade de Pedro Braga continuar na escola, já que, com a morte do pai passou a ajudar no sustento da família;	As dificuldades enfrentadas após a morte do pai e a impossibilidade de Pedro Braga continuar na escola, já que, com a morte do pai passou a ajudar no sustento da família;	As dificuldades enfrentadas após a morte do pai e a impossibilidade de Pedro Braga continuar na escola, já que, com a morte do pai passou a ajudar no sustento da família;
A prisão e a absolvição de Pedro Braga que, aos 25 anos de idade, na tentativa de defender a mãe, agride um homem que invadira sua casa, provocando sua morte;	A prisão e a absolvição de Pedro Braga que, aos 25 anos de idade, na tentativa de defender a mãe, agride um homem que invadira sua casa, provocando sua morte;	A prisão e a absolvição de Pedro Braga que, aos 25 anos de idade, na tentativa de defender a mãe, agride um homem que invadira sua casa, provocando sua morte;
O encontro do contador, na prisão, com uma mulher de Juazeiro, na Bahia, por quem se apaixona, e o retorno de seu amor para a Bahia;	O encontro do contador, na prisão, com uma mulher de Juazeiro, na Bahia, por quem se apaixona, e o retorno de seu amor para a Bahia;	O encontro do contador, na prisão, com uma mulher de Juazeiro, na Bahia, por quem se apaixona, e o retorno de seu amor para a Bahia;
	A morte da mãe do contador;	
O casamento de Pedro Braga, com 27 anos, no Vau;	O casamento de Pedro Braga, com 27 anos, no Vau;	O casamento de Pedro Braga, com 27 anos, no Vau;
	O período em que o contador ficou internado em um hospital de Diamantina, após beber água que estaria contaminada;	O período em que o contador ficou internado em um hospital de Diamantina, após beber água que estaria contaminada;
Sobre um ferimento provocado por uma foice, durante o trabalho, quando Pedro Braga refletia sobre os problemas e dificuldades enfrentados em sua vida;	Sobre ferimento de Pedro Braga, com uma taquara, quando trabalhava na lavoura;	Sobre um ferimento provocado por uma foice, durante o trabalho, quando Pedro Braga refletia sobre os problemas e dificuldades enfrentados em sua vida;
Sobre ferimento de Pedro Braga, com uma taquara, quando trabalhava na lavoura;	Sobre ferimento, provocado por uma foice, durante o trabalho, quando Pedro Braga refletia sobre os problemas e dificuldades enfrentados em sua vida;	Sobre ferimento de Pedro Braga, com uma taquara, quando trabalhava na lavoura;
A dificuldade enfrentada para criar sua família.	A dificuldade enfrentada para criar sua família.	A dificuldade enfrentada para criar sua família.

Observa-se nesse quadro que os acontecimentos registrados foram, praticamente, os mesmos nos três textos. Uma das poucas diferenças entre os relatos é a narração de um

período em que Pedro Braga ficou internado em um hospital de Diamantina, após beber água que estaria contaminada. Esse acontecimento aparece nos poemas escritos nos anos de 1988 e de 1990. A morte da mãe de Pedro Braga foi citada apenas no poema de 1988. Ainda nesse texto escrito em 1988, há diferenças na narração de dois eventos em relação aos outros dois textos: ao final, foi alterada a ordem dos versos em que Pedro Braga narra o episódio do ferimento provocado por uma foice, quando refletia sobre os problemas enfrentados em sua vida; e os versos em que narra um acidente com uma taquara, durante o seu trabalho na lavoura. Excetuadas essas diferenças, o enredo dos três poemas mantém-se idêntico.

Diante dessa grande semelhança no enredo dos poemas autobiográficos de Pedro Braga, é possível, mais uma vez, aproximar os manuscritos do contador da tradição oral, em que, como comentou Walter Benjamin, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.”²⁶¹ O enredo do poema autobiográfico de Pedro Braga conserva-se como o texto de uma história retomada a cada *performance* pelo contador.

“Uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso despende uma grande energia em dizer repetidas vezes o que foi aprendido arduamente através dos tempos. Essa necessidade estabelece uma conformação mental altamente tradicionalista ou conservadora, que, compreensivelmente, inibe o experimento intelectual. O conhecimento exige um grande esforço valioso, e a sociedade tem em alta conta aqueles anciãos e anciãs sábios que se especializam para conservá-lo.”²⁶²

Porém, se a repetição é apontada como uma tendência da tradição oral, essa repetição, como observou Walter Ong, não se dá jamais palavra por palavra.

“As descobertas de Goody, assim como as de outros (Opland 1975; 1976), evidenciam que os povos orais às vezes tentam a repetição literal de poemas ou de outras formas artísticas orais. O que conseguem? Na maioria das vezes, o mínimo, segundo os padrões de uma cultura escrita. Opland (1976, p. 114) registra esforços reais, na África do Sul, de repetição literal e seus resultados: ‘Qualquer poeta na comunidade repetirá do poema que consta de meu teste limitado, pelo menos 60% em relação às outras versões.’ Êxito e ambição dificilmente se igualam aqui. Sessenta por cento de exatidão na memorização ganhariam uma nota muito baixa na aula de recitação de um texto ou na reprodução do texto de uma peça teatral por um ator.”²⁶³

²⁶¹ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 205.

²⁶² ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*, p. 52.

²⁶³ *Ibidem*, p. 75.

Paul Zumthor também destacou essa ausência de repetição literal como uma das características das expressões artísticas orais, identificando uma “falsa reiterabilidade” nessa poesia:

“A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade. Uma *reprise* é sempre possível; de fato, é excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. Da primeira à segunda, ou à terceira escrita de um disco, as alterações são mínimas: algumas (disposições psíquicas do ouvinte, circunstâncias) afetaria do mesmo modo as leituras sucessivas de um livro; outras são específicas, como as condições acústicas. Na série de declamações de uma epopéia, ao contrário, as modificações chegam, às vezes, a apagar a identidade de uma obra. De qualquer maneira, a *falsa reiterabilidade* constitui o traço principal da poesia oral, fundamentando seu modo de existir fora da performance, determinando sua conservação.”²⁶⁴

Como na tradição oral, é possível apontar essa “falsa reiterabilidade” na autobiografia de Pedro Braga. A cada reescrita, o contador não fez uma repetição palavra por palavra.

Transcrevemos na página seguinte o início das três versões do poema autobiográfico. Nota-se a identidade entre as narrativas: antes de iniciar a sua história, nas três versões, o contador escreve versos que refletem sobre a vida. No entanto, existem diferenças nas estrofes e nos versos; não há uma repetição literal.

QUADRO 2 - Quadro comparativo da abertura das 3 versões do poema autobiográfico de Pedro Braga.

²⁶⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 257.

Texto escrito em 1987	Texto escrito em 1988	Texto escrito em 1990
<p>Vau 5 – di Agosto di 1987 Eu Pedro Cordeiro Braga conto mais um as vezes as dita lei de minha vida</p> <p>Tem filhos que maldiz dos pais Por eles ter vindo ao mundo Este problema so Deus difini A vida é um misterio profundo</p> <p>As frutas são preciosas Precisa as alvares ter broto Mui-tos casais sem filhos Que pedi criar filhos di outro</p> <p>Leia com bem atenção Medita estis versos meus Muitas jovens beija filho di outra Desejando um legitimo seu</p>	<p>Vau 20- 11- 88 Eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais outras vezes os detalis da minha vida em poemas.</p> <p>Eu já vi que nesti mundo si planta para alma Para no outro si podi colher luz É ser bom sofler com calma Foi esti caminho que a nós emçinou Jesus</p> <p>Di nada vali ser rico ou pobri Si o coração a Deus não pertençi Nunca irão ver o bom Deus Em trevas mau coração permaneçi</p> <p>Devemos ate do inimigo compadeçer Si eli estiver no caminho errado Milhor ser um bom irmão Do que ser por Deus dispresado</p> <p>Tem filhos que maldiz dos pais Por elis ter vindo ao mundo Esti problema ao Deus defini A vida é um mistério profundo</p>	<p>Vau 1º do 1º - 1990 eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais esta vez os detalhes di minha vida</p> <p>Primeiro peço minha desculpa Pelos erros e dos borrões Não estudei o sertu português Pobri nunca tem condições</p> <p>O sertu e que nesti mundo se prepara a alma Para no outro colher a eterna luz É ser bom sofler beber amargos com calma Foi esti caminho que a nós emsinou Jesus</p> <p>Devemos muito compadeçer do inimigo Si eli estiver pelo caminho errado Pois é melhor ser um bom irmão Di que ser por Deus despresado</p> <p>Tem alguns filhos que maldiz dos pais Por eles ter vindo ao mundo Este problema so Deus é quem defini A vida é um misterio profundo</p> <p>As frutas são muito preciosas Mas precisando alvares ter broto Com quantos casais sem filho Que pedi criar filho di outro</p> <p>Leia com bem atenção Meditando bem estis versos meus Si vemdo jovens beijando filho di outra Muito sonha com o legitimo seu</p>

É interessante observar no quadro acima que, a cada reescrita de seu poema, Pedro Braga parece tomar consciência de que, em seus manuscritos, faz um exercício diferente da narração oral. No início do texto escrito em 1987, Pedro Braga emprega o verbo *contar*, o que alude à atividade de contar histórias oralmente. Nesse mesmo texto, no primeiro verso da terceira estrofe, ele refere-se à escrita, com o emprego do verbo *ler*. No texto escrito em 1988, o verbo *contar*, empregado anteriormente, é substituído pelo verbo *escrever*. Nesse texto, não aparece a estrofe em que Pedro Braga faz um convite à leitura de sua autobiografia. Já no texto escrito em 1990, apresenta-se de forma mais intensa as referências ao exercício de escrever. Além de Pedro Braga conservar o verbo *escrever* no início do poema e a estrofe que convida à leitura da história de sua vida, o contador incluiu uma estrofe que faz uma menção

direta à escrita, em que, logo no início do poema, pede desculpa pelos “erros e borrões” e justifica sua escrita feita em desacordo com a língua portuguesa padrão.

Após os versos reflexivos, o contador do Vau dá início à narração da sua vida. Ao longo dessa narrativa, é possível verificar em vários momentos grande semelhança entre os três textos. No entanto, permanecem sempre diferenças que impedem que se considere a reescrita de Pedro Braga uma repetição palavra por palavra. Um exemplo é o trecho sobre o nascimento do contador:

QUADRO 3 - Quadro comparativo do episódio do nascimento do contador nas três versões do poema autobiográfico de Pedro Braga.

Texto escrito em 1987	Texto escrito em 1988	Texto escrito em 1990
Agora conto minha vida Do dia di meu nascimento Assim que abri os olhos no mundo Eu vi mais foi soflimento	Agora comto minha vida Do dia di meu nascimento Antis di abrir os olhus nesti mundo Já muito sentia soflimento	Agora conto minha vida Desdi meu soflido nascimento Antis di abrir os olhos neste mundo Já sentindo as dores pelo soflimento
Eu naçi numa casinha Rebuçada di capin Ainda levo minha vida soflendo Um dia tudo tem fim	Eu nasci numa casinha Era toda rebuçada di capin Levei minha vida em soflimento Mas em dia tudo tem fim	Meu nascimento foi doloroso Pela tradição di minha mãe foi com a cabeça quebrada Pela aflagelada queda di minha mãe Correndo di uma vaca brava na estrada
Eu naçi em vinti oito di Março De mil noviçento e dizeseiti Sendo um ano di muito fracasso Di muita fomi e muita pesti	Eu nasci em vinti e oito di Março Di mil noviçentos i dizeseiti Sendo um ano di muito fracasso Di muita fomi e muita pesti	Mas a minha saudosa joia mãe Com pôco tempo fiquei sarado Fez uma fervorosa promessa Pelo seu santo adevogado
Foi uma perca humana Pela tradição nunca houvi Não sei como escapei da consequência Da mundial guerra di noviçento e quatorzi	Foi uma perca humana Pela tradição nunca houvi Não sei como escapei da conçequência Da mundial guerra di mil noviçentos quatorze	Eu nasci foi numa casinha Que era rebruçada di capin Para levar a vida pela sorti minha Um dia todos amargos chega o fim
Meu naçimento foi muito doloroso Eu naçi com a cabeça toda quebrada Da quda di minha pobri mãe. Correndo di uma vaca brava na estrada	Meu nascimento foi muito doloroso Eu nasci com a cabeça toda quebrada Da queda di minha mãe Correndo di uma vaca brava numa estrada	
Mas a minha joia mãe Com poco tempo tinha sarado Fez uma fervorosa promeça Para um santo adevogado	Mas a minha joia mãe Com pouco tempo tinha sarado Fez uma fervorosa promeça Para um Santo adevogado	

Nas transcrições acima, observa-se que o poema escrito em 1990 apresenta duas estrofes a menos em relação aos poemas anteriores, escritos em 1987 e em 1988. As estrofes que se ausentaram no texto de 1990 situam historicamente o nascimento de Pedro Braga.

Além de informar a data — 28 de março de 1917 —, relaciona o nascimento do contador com a Primeira Guerra Mundial.

“Eu naçi em vinti oito di Março
De mil noviçento e dizeseti
Sendo um ano di muito fracasso
Di muita fomi e muita pesti

Foi uma perca humana
Pela tradição nunca houvi
Não sei como escapei da consequência
Da mundial guerra di noviçento e quatorzi”²⁶⁵

Ainda outros exemplos de diferenças podem ser apontados, no interior de estrofes que sofreram mudanças nas estruturas frasais. No quadro abaixo, foram transcritas estrofes em que os versos modificados estão em itálico:

QUADRO 4 - Quadro comparativo das estrofes do poema autobiográfico de Pedro Braga, em que houve alteração nos versos.

Texto escrito em 1987	Texto escrito em 1988	Texto escrito em 1990
Agora conto minha vida <i>Do dia di meu nascimento</i> <i>Assim que abri os olhos no mundo</i> <i>Eu vi mais foi soflimento</i>	Agora comto minha vida <i>Do dia di meu nascimento</i> <i>Antis di abrir os olhus nesti mundo</i> <i>Já muito semtia soflimento</i>	Agora conto minha vida <i>Desdi meu soflido nascimento</i> <i>Antis di abrir os olhos neste mundo</i> <i>Já semtindo as dores pelo soflimento</i>
<i>Tem filhos que maldiz dos pais</i> Por eles ter vindo ao mundo <i>Este problema so Deus difini</i> A vida é um misterio profundo	<i>Tem filhos que maldiz dos pais</i> Por elis ter vindo ao mundo <i>Esti problema ao Deus defini</i> A vida é um misterio profundo	<i>Tem alguns filhos que maldiz dos pais</i> Por eles ter vindo ao mundo <i>Este problema so Deus é quem defini</i> A vida é um misterio profundo
Quase com vinti seti anos casei <i>Mi faltou mais tranquilidadi</i> Pela mulher e filhos <i>Nas piores emfermidadi</i>	Quase com vinti seti anos casei <i>Mi faltou mais tranquilidadi</i> Pela mulher e filhos Em pioris emfermidadi	Quasi com vinti seti anos casei <i>Mi faltando mais minha tranquilidadi</i> Pela mulher e todos filhos <i>Com piores complicadas emfermidades</i>
<i>Mas so criei a familia</i> Sem dela um dia afastar <i>So saia para o trabalho</i> <i>Para o pão eu ganhar</i>	<i>Mas criei a familia</i> Sem dela um dia afastar <i>So saia era para o trabalho</i> <i>Para pão melhor ganhar</i>	<i>Mas sempri criando a familia</i> Sem dela um dia eu afastar <i>So saia para o trabalho</i> <i>Para o pão eu poder ganhar</i>

Mas, se pelo costume de Pedro Braga reescrever seus textos é possível aproximar seus manuscritos do universo da oralidade, esse exercício de reescrita coloca os textos de Pedro Braga, também, próximos da tradição escrita. Um escritor, antes de entregar sua obra ao público, retoma seu texto inúmeras vezes em “um complexo processo feito de correções

²⁶⁵ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 3].

infinitas, pesquisas, esboços, planos.”²⁶⁶ E no retorno do escritor a seu texto para reescritas, não há um exercício de repetição literal, mas também uma espécie de “falsa reiterabilidade”.

“Diríamos até que, mesmo em caso de simples cópia de um texto, para não dizer de plágio, o autor acrescenta sua parte.

Mesmo se Pierre Ménard parecia ter reescrito palavra por palavra *Don Quichotte*, o tinha feito somente após ter ‘multiplicado os rascunhos, corrigido com tenacidade e rasgado milhares de páginas manuscritas’. A segunda escritura, em todo caso igual à primeira, faria acreditar na inexistência senão na transparência das duas etapas intermediárias, os rascunhos e a releitura. Este exemplo extremo mostra suficientemente que *Don Quichotte* reescrito ‘dissemina’ Pierre Ménard e não mais Cervantes tanto quanto *Bouvard et Pécuchet* ‘distribui’ Flaubert via suas personagens e não Emile Kuss ou Louis Lucas. A intertextualidade não se reduz em consequência a ‘disseminação, uma colagem ou uma confusão de *textos*’ como o desejavam Barthes, Butor ou Blanchot. A cada releitura, rasura ou acréscimo, o escritor, com todos seus compontes, põe-se como ator no texto e descansa nele de novo.

Em outras palavras, cada retomada do texto provoca *uma consistência nova*.”²⁶⁷

Se, no terceiro capítulo, Pedro Braga foi caracterizado como um contador que está no entre-lugar do fato e da ficção, novamente ele se coloca em um entre-lugar. Pedro Braga está outra vez em um lugar de trânsitos, num vau, por onde passam a oralidade e a escrita. Ao mesmo tempo em que seus manuscritos revelam características da tradição oral, estes também mantêm vínculos com a tradição escrita. É como se Pedro Braga convocasse a tradição oral para seus manuscritos, a fim de que o texto escrito possa contar conforme a voz que guia a mão no desenho das letras no papel.

Desse modo, prevalece sempre um modo performático na escrita de Pedro Braga. Ao escrever sua autobiografia em versos, por exemplo, Pedro Braga permitiu que, ainda mais uma vez, se manifeste o ritmo da tradição oral em sua poesia.

“O pensamento [fundado na oralidade] deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembléia, a refeição, o duelo, o ‘ajudante’ do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação — ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados.”²⁶⁸

²⁶⁶ SALLES. *Crítica genética*: uma introdução, p. 17.

²⁶⁷ WILLEMART. *Universo da criação literária*: crítica genética, crítica pós-moderna?, p. 68.

²⁶⁸ ONG. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologia da palavra, p. 45.

O ritmo, elemento fundamental nas tradições orais, foi alvo de repressão no Ocidente, quando este desejou a hegemonia da cultura escrita e da razão.

“Pois a partir dos séculos XI, XII e XIII, conforme os lugares, essa cultura popular, até então reprimida nos bastidores do teatro da Ordem (política, social, moral), entra ruidosamente em cena e força os letrados a um prodigioso esforço de invenção para racionalizá-la um pouco que fosse e, assim, arvorar-se algum domínio sobre ela. Nesse empreendimento, seu mais poderoso instrumento é a escritura; e esta, cedo ou tarde, liberta-se da mais pesada coerção vocal que ainda pesa sobre si: o verso. Donde a difusão, nos séculos XIII e XIV, de uma prosa narrativa, e em seguida, no século XV, a reescritura prosaica dos antigos relatos em versos, o *Érec* de 1454, o *Tristan* alemão de 1484, o *Perceval* de 1530 e os numerosos ‘romances’ feitos de compilação das canções de gesta...”²⁶⁹

Com isso, a autobiografia do contador Pedro Braga rompe com a própria definição tradicional de autobiografia, proposta, por exemplo, por Lejeune, para quem a autobiografia é uma narrativa “retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade.”²⁷⁰

A autobiografia de Pedro Braga segue o ritmo das expressões artísticas da voz e emprega os versos ao modo da poesia oral. As quadras, que, como se verificou no estudo do poema “Rabicho da Geralda”, são uma forma típica da poesia do universo da oralidade, prevalecem em sua autobiografia. No texto de 1987, de um total de 50 estrofes, 48 são quadras, sendo uma estrofe de 2 versos e uma de 5 versos. O texto de 1988 totaliza 62 estrofes, sendo 60 quadras e 2 tercetos. As quadras também prevalecem no texto escrito em 1990, composto de 63 estrofes, em que 62 são quadras, com apenas 1 estrofe de 3 versos.

E não se ausentou da autobiografia de Pedro Braga a relação estabelecida entre narrador/ouvinte no momento em que se conta uma história.

QUADRO 5 - Ocorrências de explicitação da relação narrador/ouvinte nas 3 versões do poema autobiográfico de Pedro Braga.

²⁶⁹ ZUMTHOR. *A letra e voz: a “literatura” medieval*, p. 123.

²⁷⁰ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Apud: MIRANDA. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, p. 30.

Vau 5 – di Agosto di 1987 Eu Pedro Cordeiro Braga conto mais um as vezes as dita lei de minha vida [...] Agora conto minha vida...	Vau 20- 11- 88 Eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais outras vezes os detalis da minha vida em poemas. [...] Agora conto minha vida...	Vau 1º do 1º - 1990 eu Pedro Cordeiro Braga escrevo mais esta vez os detales di minha vida [...] Leia com bem atenção Meditando bem estis versos meus [...] Agora conto minha vida...
---	---	--

Na abertura das três versões do poema autobiográfico, a exemplo de outros textos de Pedro Braga aqui analisados, é estabelecida uma espécie de diálogo entre narrador e leitor, em que o primeiro se apresenta e assume a palavra para contar a sua história. Na escrita de 1990, a interlocução é mais explícita. Usando o verbo no imperativo, Pedro Braga pede ao leitor que “leia com atenção” os versos sobre sua vida, como o contador que convida o ouvinte a escutar sua história. Assim, Pedro Braga não só “conversa” com o leitor ao modo da *performance* oral, como também verbaliza em seu texto uma busca presente na narrativa memorialista: um interlocutor, um *tu* que “ouça” a história narrada.

“A tentativa de garantir corporeidade ao sujeito parece ser uma das preocupações fundamentais da narrativa memorialista. Situando-se como um *eu* ‘real’, que apenas momentaneamente recua da esfera do vivido, do ‘lá fora’ do mundo, para o interior do livro de memória, o sujeito, na solidão de quem se dirige a um *tu* silencioso, desenha uma forma, assume uma função, expressa afetos e temores, na ilusão de, pela exibição reiterada de sua cena textual, adquirir existência. Nesse movimento, já se pode entrever um percurso que vai de *um* a *outro*, do *eu* ao *tu*, aparentemente não mais que em qualquer gesto de escrita (afinal, escreve-se sempre para alguém), mas, na verdade, mais que em outros gestos de escrita, já que não se trata apenas de escrever, mas de escrever-se e, para garantir sua existência, o *eu* precisa sempre de um *outro*, de um *tu* que o suporte.”²⁷¹

A necessidade desse *outro* configura o texto memorialista como aquele que se inscreve sob a tentativa de livrar-se do silêncio da letra, sempre em busca de “uma escrita que se [aproxime] da fala, da voz, do corpo, e não exatamente do *corpus*, do cadáver que o texto de memória sempre acaba por embalsamar.”²⁷² Nessa tentativa de fuga da morte provocada pela letra, o texto memorialista, como a própria escrita de Pedro Braga, muitas vezes, produz uma linguagem que se aproxima da fala.

²⁷¹ BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 45.

²⁷² *Ibidem*, p. 52.

“E, pensando nesse movimento da literatura em direção à literaterra — ou, mais propriamente, à lituraterra, no caso específico do texto de memória —, poderíamos tornar a assinalar aqui a preferência do discurso memorialista por uma linguagem próxima da fala. Afinal, como mostra a Psicanálise lacaniana, a fala deve sua capacidade de permanência exatamente a seu caráter material de letra, de impressão: porque é capaz de imprimir marcas no sujeito, funcionando como um hieróglifo, ou como um pictograma, que a fala será também algo da ordem da escrita, que inscreve, sulca e rasura o corpo do sujeito falante.”²⁷³

No entre-lugar da oralidade e da escrita, o texto autobiográfico de Pedro Braga deixa ouvir uma poesia em que grita uma voz que conta sua história, inscrita a partir de um exercício da escritura.

“Enquanto uma linguagem idealmente livre nunca poderia assinalar minha pessoa e deixaria ignoradas minha história e minha liberdade, a escritura a que me confio já é toda ela instituição, ela descobre meu passado e minha escolha, dá-me uma história, alardeia minha situação, engaja-me sem que eu tenha que dizê-lo.”²⁷⁴

Pedro Braga, escrevendo no vau, subtrai de seus textos a letra morta e deixa o “sopro” encarnar em seus manuscritos, como desejou o escritor Antonin Artaud.

[...] o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud. Protesto contra a letra morta que se ausenta para longe do sopro e da carne. Artaud tinha primeiro sonhado com uma grafia que não partisse à deriva, com uma inscrição não separada: encarnação da letra e tatuagem sangrenta.”²⁷⁵

Jacques Derrida, em *A escritura e diferença*, define a escrita como uma atividade em que o corpo de quem escreve se retira.

“Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.”²⁷⁶

Porém, o poeta do Vau não deixa sua palavra inscrita na folha de papel em silêncio. Como o poeta que sabe abandonar a palavra, comentado por Derrida, Pedro Braga, pela escritura, deixa inscrita sua voz, que, na autobiografia, pode tomar a palavra e contar sua vida.

²⁷³ BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 59.



²⁷⁴ BARTHES. Escrituras políticas. In: _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*, p. 131-132.

²⁷⁵ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 136.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 61.

O envelope e o verbo

Pedro Braga fez da escrita uma ocupação. Além de usá-la na função de “homem-memória” e poeta do Vau, durante mais de dez anos, o contador trabalhou na promoção da interlocução escrita, como agente do Correio do seu povoado. O trabalho sempre foi feito de maneira voluntária, a recompensa era a garantia de funcionamento do único meio de comunicação do Vau com outras localidades, uma vez que o lugarejo, até meados da década de 80, ainda não possuía energia elétrica ou telefone.

CORREIOS		NOTA DE DESPACHO			DATA	
CARIMBO ORIGEM 		ORIGEM 39100 ENTRODITA			CARIMBO DESTINO	
		DESTINO VAU				
		TRANSPORTADOR 00391 TP. SÃO GONCALO				
ITEM	ORIGEM	DESTINO	SELO PLÁSTICO OU QUANTIDADE	PORTA RÓTULO	PESO (Kg/g)	OBSERVAÇÕES/ AO/ RECEPTÁCULO (g)
01	DTA	VAU	1 MALA		1	
02						
03						
04						
05						
06						
07						
TOTAIS			1			
ASSINATURA E MATRÍCULA DO EXPEDIDOR/ECT 			Recebi.....volumes, acima relacionados, que se acham corretamente fechados.			
ASSINATURA E MATRÍCULA DO RECEBEDOR/ECT			LOCAL E DATA ASS. DO PREPOSTO DA TRANSPORTADORA			

75240013 - 4 FP0030/02
A5 - 148 x 210 mm

FIGURA 15 - Nota de despacho de correspondências do Correio do Vau.

Fonte: Arquivo da família de Pedro Braga.

Mas houve uma época em que o Correio esteve sob ameaça de ser fechado, devido ao fraco movimento das correspondências. Na comunidade, quase ninguém escrevia. Pedro Braga então começou a escrever cartas sistematicamente. Viajantes, antigos moradores... todos aqueles que passavam pelo Vau tornaram-se destinatários do contador, que, com suas cartas, garantiu o movimento das correspondências e impediu o fechamento do

Correio. Abaixo foi transcrita uma das correspondências recebidas por Pedro Braga. A carta, cedida pela família do contador, foi enviada por Oda Bethonico, residente em Belo Horizonte.

“Belo Horizonte, 30 de abril de 1996
Caro Senhor Pedro;
Como pode ver estou fazendo o que o senhor pediu: escrever para o posto não acabar. Mas não é só por este motivo que resolvi escrever. Gostei do senhor! Gostei de tudo que eu li. Gosto muito de ‘estórias e causos’. Fui criada viajando para a casa da minha bisavó em Pará de Minas, Dona Zezé, e, por lá ouvi muitos causos interessantes. Vivi uns tempos em Itabira, e, também, por lá não foi diferente. Sempre prestei atenção nas coisas que o povo diz... tem sabedoria! Quem sabe, um dia, eu e o senhor teremos oportunidade de nos encontrarmos e aí então eu poderei ouvir bons causos do senhor? Tomara!
Se o senhor quiser escrever prá mim eu ficarei muito feliz. Pode ficar a vontade. Vou responder com muito gosto. Prometo!
Receba minha admiração pelo movimento em contribuir na divulgação dos Casos e Causos de nossa gente.
Fique com Deus! seja feliz!
Meu abraço,
Oda Bethonico”

Esse episódio da vida de Pedro Braga acabou por inspirar o filme *Narradores de Javé*, realizado pela cineasta paulista Eliane Caffé, lançado em 2004.

“A interface entre ficção e realidade acompanhou o processo de feitura do roteiro desde os primeiros momentos. A idéia que inspirou a história foi um fato acontecido no povoado do *Vau*, distrito da cidade mineira de *Diamantina*. Um morador de lá, funcionário da empresa dos correios, começou a escrever para várias localidades como forma de impedir o fechamento da agência local por falta de movimento. A partir desse motivo real começamos a criar a história ficcional, mas fortemente influenciada pelas viagens de pesquisa que realizamos pelos estados de Minas e Espírito Santo.”²⁷⁷

Apesar de não ter sido citado o nome de Pedro Braga no livro em que foi publicado o roteiro do filme, na matéria publicada na edição de abril de 1999 da revista *Palavra*, Eliane Caffé falou de seu encontro com Pedro Braga e sobre sua viagem ao Vau.

“Escrevendo religiosamente, muitas vezes relatando a ilustres desconhecidos as histórias de seu lugar, Braga manteve vivo e ativo o fluxo de correspondências do posto de Vau, único canal de comunicação entre o lugarejo e o mundo lá fora. ‘Achei incrível essa história’, diz Eliane Caffé, que passou, ela mesma, a se corresponder com Braga. Enviou e recebeu várias cartas. Em novembro passado, depois de quase dois anos de correspondências, Caffé esteve em Vau para conhecer Pedro Cordeiro Braga, acompanhada de uma equipe de pesquisa. A história do agente dos Correios de Vau inspirou a composição do personagem Antonio Biá, figura chave do segundo longa metragem de Caffé, ‘Os narradores do Vale de Javé’.”²⁷⁸

²⁷⁷ CAFFÉ; ABREU. *Narradores de Javé: roteiro final comentado por seus autores*, p. 7-8.

²⁷⁸ MESQUITA. *Narradores de um Brasil perdido. Palavra*, p. 46.

A cineasta manteve contato inicial com Pedro Braga através de cartas, após ficar sabendo da história do contador por intermédio do livro *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, de Vera Lúcia Felício Pereira. Em 1998, Eliane Caffé conheceu-o pessoalmente em viagem ao Vau. As correspondências entre cineasta e contador foram mantidas por cerca de um ano e meio. Eliane Caffé conta que “as cartas eram sedutoras” e que, desde o início, Pedro Braga surgiu como um personagem que inspirou a criação do filme.²⁷⁹ Na página seguinte, reproduzimos a primeira carta enviada por Eliane Caffé a Pedro Braga. Em seguida, uma carta de Pedro Braga, enviada a Eliane Caffé, cedida pela cineasta.

²⁷⁹ Depoimento de Eliane Caffé feito a Josiley Francisco de Souza, em 2004.

São Paulo, 07 de Julho de 1997.

Caro Sr. Pedro,

Escrevo ao senhor com a esperança de poder conhecê-lo melhor. Soube um pouco de sua história através do belo livro "O artesão da memória" escrito pela senhora Vera Lúcia Felício Pereira. Fiquei muito emocionada com o seu trabalho e a sua luta em escrever e preservar as histórias e episódios de Vau. Acredito que seu esforço em manter viva muitas das tradições desta região do Brasil é de grande importância, pois se não fosse assim perderíamos muito da memória de nossa própria história. Deixe, então, que antes eu me apresente um pouco ao senhor: meu nome é Eliane Caffé e resido em São Paulo desde que nasci. Tenho 35 anos e já há 8 anos me dedico ao cinema. Recentemente, estive vivendo durante 4 meses no Vale do Jequitinhonha, na cidade de Araçuaí, onde realizei um filme de ficção. O filme conta a história de um simples artesão que sonhava em construir uma máquina perfeita que pudesse trazer e produzir toda a riqueza para o seu povoado. Agora estou de volta a São Paulo para terminar este filme e logo poder exibí-lo nas salas de cinema. Durante o tempo que fiquei vivendo no Vale, fiquei muito impressionada com as pessoas que conheci e com as histórias do lugar. Creio que a cultura desta região é muito rica e também muito pouco conhecida no resto do país. Por isso, seria uma honra para mim poder conhecer o senhor através de suas próprias palavras que tanto ensinam sobre as pessoas e as aventuras que acontecem em Vau. Ficaria muito feliz em receber uma carta sua e saber que talvez o senhor tenha a mesma vontade em corresponder-se comigo. Se assim for, meu endereço é:

Eliane Caffé
Rua: Vespasiano, nº1230
Vila Romana
CEP: 05044-050
São Paulo - SP

Um grande abraço, sinceramente

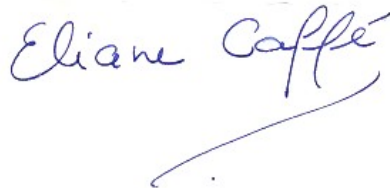


FIGURA 17 - Carta de Eliane Caffé a Pedro Braga.
Fonte: Arquivo da família de Pedro Braga.

Faz 10 de Oli de 1999

allinha muito cara amiga Eliane Caffé

So houji emcontrei o caminho como posso matar as saudades daquele fiel momento em que meus humildes olhos comheceu a sua sincera admirada emagem comquistou todo meu respeito di amor di um velho sincero amigo muito estudei sua consideração di uma criatura fiel. Você talvez não emagina como estou feliz por mais comhecer esta amiga que muito também conquista a luz Divina pela sua generosidade para ser guiada so pelas feliz estrada di seu intero ideal sempri em companhia daqueles alegris delicados companheiros.

Peço desculpas os erros e mal escrita por este não escreve mais motivo di câimbra nos dedos. Aqui fica esti menor amigo so aguardando para sempri um grand coração. Um sincero abraço so muito alegris a todos companheiros também risonhos que os conserve. Para sempri este sincero amigo

Pedro Cordeiro Braga

FIGURA 18 - Carta de Pedro Braga a Eliane Caffé
Fonte: Arquivo de Eliane Caffé.

Transcrição da carta de Pedro Braga enviada a Eliane Caffé:

So houji emcontrei o caminho como posso matar as saudades daquele fiel momento em que meus humildes olhos comheceu a sua sincera admirada emagem comquistou todo meu respeito di amor di um velho sincero amigo muito estudei sua consideração di uma criatura fiel. Você talvez não emagina como estou feliz por mais comhecer esta amiga que muito também conquista a luz Divina pela sua generosidade para ser guiada so pelas feliz estrada di seu intero ideal sempri em companhia daqueles alegris delicados companheiros.

Peço desculpas os erros e mal escrita por este não escreve mais motivo di câimbra nos dedos. Aqui fica esti menor amigo so aguardando para sempri um grand coração. Um sincero abraço so muito alegris a todos companheiros também risonhos que os conserve. Para sempri este sincero amigo

Pedro Cordeiro Braga

O filme *Narradores de Javé* tem como tema a memória transmitida pelos contadores de histórias. A história do filme se passa no povoado de Javé, que está prestes a ser inundado devido à construção de uma usina hidrelétrica. Os moradores, então, na tentativa de salvar o lugarejo da inundação, tentam provar que Javé tem importância histórica. Para isto precisam escrever a história do povoado e escolhem para realizar a tarefa o único morador que dominava a escrita: Antonio Biá, personagem interpretado por José Dumont. No entanto, a escolha de Antonio Biá acontece em meio a tumultos, já que ele, quando era funcionário dos Correios, mantivera seu emprego com suas próprias cartas — na fictícia Javé, como no Vau, o Correio estava sob ameaça de ser fechado, devido ao pequeno movimento de correspondências. Apesar da semelhança entre ficção e realidade, diferentemente de Pedro Braga, Antônio Biá escrevera cartas que difamavam os moradores do lugarejo.

Também um dos poemas de Pedro Braga serviu de inspiração para o filme, conforme revelou Eliane Caffé. Uma das cenas do filme foi montada a partir de um trecho do poema autobiográfico do contador, em que é narrado o momento em que Pedro Braga comete um crime em defesa de sua mãe, que tem a casa invadida por um homem a cavalo.²⁸⁰ Esse crime provocaria a prisão de Pedro Braga por um curto período, sendo que, posteriormente, foi absolvido.

“Com vinti quatros anos di idadi
Eu vi a vida di minha mãe em perigo
Por uma pessoa que não julgava falço
Muito pensava que era fiel amigo

Emtrou na casa a cavalo
Com a mão na faca puchou ela pelo braço
Para min foi uma hora mais difícil
Muito pedi a Deus o que faço

Foram tristis momentos
Di minha vida mais feia
Para defender minha mãe
Fui sofler na tristi cadeia”²⁸¹

²⁸⁰ Depoimento de Eliane Caffé feito a Josiley Francisco de Souza, em 2004.

²⁸¹ BRAGA. [Manuscritos – Caderno 5].

Em *Narradores de Javé*, o poema inspirou a cena em que o personagem Daniel, um dos informantes de Antônio Biá durante o registro da história de Javé, conta sobre um assassinato praticado por seu pai, Isaías. O crime aconteceu na infância de Daniel, quando a casa de sua família foi invadida por um homem montado a cavalo que tentava roubar seu pai. Isaías reage à invasão e mata o cavaleiro.



FIGURA 19 - Cena do filme *Narradores de Javé*, em que a casa do personagem Daniel é invadida por um homem montado a cavalo.

Atualmente, o posto do Correio do Vau está fechado. Pedro Braga desistiu do trabalho às vésperas de sua morte, conforme lembra seu filho, Raimundo Braga:

“Aí fechô depois qu’ele, depois qu’ele intregô, ele foi lá em Diamantina, falô ‘sim: *Ó, a partir d’ amanhã em diante, eu num vô, num vô sê responsável pelo Correio mais.* Intregô o Correio, aí ele fez u’a carta p’o diretô lá e o diretô mandô que na outra semana que a Dulce Baracho recebesse aí o Correio. E dois ou três dia depois ele morreu. Foi em Diamantina, intregô o Correio e ninguém assumiu, e acabô o Correio.”²⁸²

Impulsionado pelo desejo de contar, Pedro Braga defendeu não só a preservação da memória da sua comunidade, mas também a sua transmissão. Assumindo o posto do Correio do Vau, o contador colocou a carta, instrumento de comunicação da escrita, a serviço

²⁸² Depoimento de Raimundo Nonato Braga gravado por Josiley Francisco de Souza, no Vau, em 2003.

de sua voz, a exemplo dos manuscritos dos cadernos, tecidos em harmonia com a oralidade, na mesma intenção de inscrever na História, as histórias do Vau e do próprio poeta-contador.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas: Ed. Pontes, 1994.
- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo (1833-1838/1878-1881)*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. v. 2.
- ÁVILA, Affonso. *Código de Minas & Poesia anterior*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. (Poesia hoje)
- BARTHES, Roland. *Aula*. 9. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s/d].
- _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.
- _____. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. Oral/escrito: Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. v. 11.
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Ed. Brasiliense, [s/d].
- _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992. (Síntese Universitária)

BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

_____. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: F. A. Queiroz Editor, 1983.

BRAGA, José de Evaldo. Vau, 19 jul. 2003. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Josiley Francisco de Souza.

BRAGA, Pedro Cordeiro. [Manuscritos].

BRAGA, Pedro Cordeiro. Vau, 1989. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Vera Lúcia Felício Pereira [Acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto* – Faculdade de Letras/UFMG].

BRAGA, Pedro Cordeiro. Vau, abr. 1988. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida Reinaldo Martiniano Marques [Acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto* – Faculdade de Letras/UFMG].

BRAGA, Raimundo Nonato. Vau, 19 jul. 2003. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Josiley Francisco de Souza.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA; CEBRAC. Plano Diretor de Diamantina: proposta, 1999.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- CAFFÉ, Eliane. 13 fev. 2004. Entrevista concedida por telefone a Josiley Francisco de Souza.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luís Alberto de. *Narradores de Javé: roteiro final comentado por seus autores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2004. (Aplauso Cinema Brasil)
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOLINA, Alda Maria Palhares et alii. *Escravidão em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura – Arquivo Público Mineiro/Copasa-MG, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1993. vol. 2.
- _____. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- CARR, Edward Hallet. O historiador e seus fatos. In: _____. *O que é história: conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961*. Trad. Lúcia Maurício de Alverga. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- COSTA, Antônio Gilberto (Org.). *Cartografia da conquista do território das minas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Lisboa: Kappa Editorial, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates)

- FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. (Tudo é História)
- FRYE, Northrop. A linguagem da poesia. In: CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall (Orgs.). *Revolução na comunicação*. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil: principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do outro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Texto e Linguagem)
- GOMES, Heloísa Teller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv (Org). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph Viseu (coord.). *História geral da África*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982. v. 1.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

LIMA, Nei Clara. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

_____. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Entre o global e o local: cultura popular do Vale do Jequitinhonha e reciclagens culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, v. 5, p. 125-140, 2000.

MATA, Giulle Vieira. O segredo do boi misterioso nos romances de vaqueiros. *Dialectologia y tradiciones populares*, Madrid, v. 58, n. 2, p. 33-70, 2003.

MCLUHAN, Marshall. O efeito do livro impresso na linguagem do século XVI. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (Orgs.). *Revolução na comunicação*. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

MESQUITA, Cláudia. Narradores de um Brasil Perdido. *Palavra*, Belo Horizonte, n. 1, abr. 1999.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Tempo e Saber)

- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.
- OS NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2004. 1 DVD (100 min.), color.
- PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora PUC-Minas, 1996.
- PERPÉtua, Elzira Divina. *Solos e litorais da escrita: uma leitura de memórias marginais*. 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- PESSANHA, José Américo Motta. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Tempo e Saber)
- PETTER, Margarida Maria T. Tradição oral, oralidade, memória e escrita. *Estudos Lingüísticos XXIII – Anais de Seminários do GEL*, São Paulo, v. 1, p. 135-142, 1994.
- PINTO, Edith Pimentel. *A língua escrita no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos)
- PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 49, n. 1\4, jan.-dez. 1988.
- QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros de Tabatinga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- _____. Remanescentes culturais africanos no Brasil. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 6, n. 9, p. 48-60, dez. 2002.
- RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- ROSA, João Guimarães Rosa. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. Trad. Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O tempo mítico hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na Literatura Brasileira*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 46-66, 1º sem. 2004.
- SPIX, J. B. Von; MARTIUS, C. F. P. Von. *Viagem pelo Brasil*. Trad. Lucia Furquim Lahmeyer. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. v. 2.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação & Crítica)
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)