

A COMÉDIA DA ESCRITA

ã Maria do Carmo

RÉSUMO

Esta leitura, centrada na relação entre oralidade e escrita, tem como objeto a reflexão do conceito de *memória* como processo de composição da poesia oral e de seu registro escrito.

RÉSUMÉ

Cette lecture, centrée sur le rapport entre l'oralité et l'écriture, a pour objet la réflexion sur le concept de *mémoire* en tant que procédé de composition de la poésie orale, ainsi que de son registre écrit.

Notre parole, nous l'embaumons, telle une
monie, pour la faire éternelle. Car il faut
bien durer un peu plus que sa voix; il
faut bien, par la comédie de l'écriture,
s'inscrire quelque part.

Roland Barthes

O processo de composição da poesia arcaica e, especialmente, a grega, tem em Homero um de seus primeiros representantes. As lendas, passadas de boca em boca, foram registradas pelo poeta que, para muitos, se reduplicava em vários Homeros. A cultura oral, legitimada pela escrita, perde e ganha nesta troca de registro, ao ser recuperada e desvirtuada de seus primeiros objetivos. Sem a escrita seria impossível gravar as manifestações da fala e do canto que se perderiam no esquecimento. Compartilhamos, até hoje, do repertório lendário (e literário) de várias épocas, graças à interpretação realizada pelos leitores e atualizadores de textos antigos.

O papel desempenhado pelos rapsodos da antigüidade e nossos cantadores de feira permite o reexame do processo de composição da poesia oral como prática fundada na variação em torno de textos recitados de cor, sofrendo alterações à medida que são recriados.

Uma reflexão sobre a poesia oral e seu posterior registro escrito implica, necessariamente, no estudo da memória nas suas variadas acepções. Ao se aventar a hipótese referente à dimensão alcançada pelo culto à memória de um povo, em determinada época, esbarramos em empecilhos incapazes de promover a recuperação de um passado que nos chega de forma difusa e pouco convincente. Outra inquietação surgiria da obsessão em acreditarmos em uma memória pura, reduto da fala "esquecida" dos velhos, abandonando-se aquela impressa nos livros que emitem dados importantes em detrimento de outros. Seria interessante repensar nos limites e perigos que ambas as formas de resgatar memórias poderiam causar às interpretações que delas fazemos.

Nossa proposta consiste em verificar a transformação sofrida pela memória arquivada pelo ouvido e expressa na fala, comparando-a ao traço escrito. Ninguém ignora ser o exercício de rememoração dos rapsodos uma retomada de fórmulas pré-fixadas pelo repertório cultural. A incidência de variações na recomposição de novos textos propicia diferente postura relativa ao conceito de paternidade dos cantos, resultando, apenas, na tentativa de se resgatar uma memória fragmentária e, contudo, não menos legítima, desse universo textual infinito.

Retomaremos ainda, neste ensaio, aspectos estudados por nós em trabalho recentemente publicado ("Mário de Andrade e a questão da propriedade literária")¹, em que analisamos a recusa de Mário ao culto da memória parasitária e a serviço do poder intelectual. Respondendo à acusação de plágio feita a *Macunaíma*, por Raimundo Moraes, o escritor assume a posição de plagiador (no bom sentido) de toda tradição cultural brasileira e estrangeira como forma de romper, transgredir modelos e "esquecer" lições. Nesta carta-resposta Mário apenas menciona o processo de composição de *Macunaíma*, calcado no gesto traidor da memória, a exemplo dos rapsodos antigos e cantadores populares da atualidade. Como manifestação dessa prática milenar de composição rapsódica, analisaremos a função do narrador em *Macunaíma* que, no epílogo, assume seu débito com a fala do papagaio, expressão de uma estrutura de linguagem da repetição que rompe com o preconceito de originalidade.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Os aspectos míticos da memória e sua relação com a poesia, a fala e a escrita serão examinados, de maneira sucinta, a partir de textos fornecidos por estudiosos do assunto.

Para Vernant,² o ordenamento do mundo religioso, em Homero, se liga à função do poeta em delimitar as origens, a genealogia dos deuses e reis, ao cumprir a função de porta-voz das lendas que circulavam. Em Hesíodo, a pesquisa das origens assume caráter mais religioso e sagrado, sendo oferecida ao poeta a incumbência de revelar a verdade, inspirada pelas musas - detentoras do canto.³

Apesar do nome da divindade *Mnemosyne* aparecer, pela primeira vez, em Hesíodo, ela insurge indiretamente na forma de composição e interpretação dos cantos homéricos, caracterizados pelo exercício livre e improvisado da memória. Hesíodo, ao narrar a genealogia dos deuses, registra que a Memória (*Mnemosyne*), unindo-se a Zeus, gerou as nove musas que presidem a criação poética, inspirando e concedendo aos poetas o dom da poesia. A natureza desse canto consiste na glorificação dos deuses (pais do canto), e seus intérpretes eram dotados do poder de conhecer o presente, o passado e o futuro. *Mnemosyne* é descrita, na *Teogonia*, como a que faz recordar e a que faz esquecer os males:

Na *Piéria* gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para obliúvio dos males e pausa de aflições.⁴

Torrano esclarece, em seu estudo da *Teogonia*, que *Lesmosyne* (o esquecimento) e *Alētheia* (verdade, revelação) são atributos das musas que, enquanto filhas da Memória, têm "o divino poder de trazer à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras."⁵ *Lesmosyne* se associa a *Mnemosyne*, mantendo com ela uma relação complementar, sendo a memória a detentora da força do "ser" e não se opondo ao esquecimento que, segundo Torrano, implicaria no "não-ser".

Vernant fornece dados importantes para a compreensão da função mítica da memória, ao reportar a experiência ritualística que preside a entrada dos consultantes na "boca do inferno", o que completa o pensamento de Hesíodo quanto à justaposição da memória e do esquecimento:

Não se admirará pois de encontrar, no oráculo de Lebadéia (...), uma descida ao Hades, Lēthe, Esquecimento, associada a *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes, chamadas Lēthe e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo.⁶

A *Mnemosyne* desse ritual de Lebadéia é, nas palavras de Vernant, parente da deusa que preside, em Hesíodo, a inspiração poética, tendo ambas a função de revelar "o que foi e o que será". Associada ainda a *Lēthe* (esquecimento), a deusa se reveste do aspecto de uma força infernal, por agir no limiar do além-túmulo.⁷

Resumindo, poderíamos afirmar que todo esquecimento pressupõe uma prática artilosa da memória e vice-versa, em que o exercício seletivo de memorização compreende o convívio astuto e talvez inocente da lembrança com o esquecimento. Reforçar o jogo ambíguo de *lembrar-esquecer* é o que nos interessa, especificamente, neste ensaio, com o objetivo de entender o processo de interpretação do texto oral e seu registro escrito.

Platão, no *Fedro*⁸, opõe o conceito de "anámnesis" (memória) ao de "hypómnesis" (rememoração), ao defender a supremacia da fala diante da escrita. A anámnesis platônica, estendendo-se a todo seu arsenal teórico, é entendida como forma de ascese, implicando na busca do verdadeiro conhecimento, atingido graças ao esforço de recuperação ativa das experiências vividas através do método dialético.

Derrida, na "Pharmacie de Platon"⁹, ressalta a ambivalência do termo *phármakon*, que significa simultaneamente remédio e veneno, elucidando o impasse criado por Platão (*Fedro*) entre a escrita e o "lógos". Theut, o deus da escrita, (correspondente ao deus Thot egípcio) oferece ao rei um presente que teria a função de revitalizar a memória dos homens. Esse presente (a escrita) é refutado pelo soberano por seu teor maléfico, que traz, ao contrário, o esquecimento para a humanidade e constitui um veneno para a memória ativa.

Na sua defesa do "lógos", do discurso natural e vivo (que produz a "anámnesis"), Platão é fiel à sua teoria da memória como ascese individual e fruto da experiência. A escrita (assentada na "hypómnesis"), considerada como repetição, rememoração e simulacro da fala, constituiria ameaça e perigo para a humanidade, perdendo o sujeito o perfeito controle de seu discurso. A "farmácia platônica", aparato teórico utilizado por Derrida em seu ensaio, consiste na confirmação de um léxico usado por Platão (em sua obra) e que se une a este eixo semântico da "farmácia" (*phármakon*, *pharmakōs*, *pharmakēus*).

Dessa maneira, a condenação da escrita e a defesa do "lógos", no universo platônico, se reveste de uma preocupação de ordem familiar, estendendo-se ao social e ao econômico.

O "sujeito" que fala terá maior domínio do discurso, ao dialogar com seu interlocutor e expressar suas idéias que serão defendidas. Esse "sujeito", conseqüentemente, se consubstancia na figura do pai, do mestre, do capital e do sol.¹⁰ A escrita, por sua vez, ao afastar-se do pai, se transporta para o domínio público, tornando-se a manifestação de um texto desprovido de verdade, repetindo e simulando a fala. O "lógos", superior à escrita, se fundamenta em uma prática dialética em que emissores e destinatários da mensagem se acham presentes no palco da enunciação, conseguindo, dessa maneira, comandar seu discurso.

Podemos deduzir, das formulações de Platão (e da leitura via

Derrida), que esse poder do "lógos" se compara ao da poesia, presente na *Teogonia*. Neste texto o poeta, inspirado pelas musas, irá proferir o canto que lhe é outorgado pelo poder dos deuses, o mesmo poder que rege o discurso dos reis - mediadores da "verdade" divina. Esta relação de autoridade, hierarquia e delegação implica em uma estrutura familiar e social, presente nos dois autores. Hesíodo, ao afirmar que Zeus, enquanto "pai do canto", é glorificado pelas doces palavras que suas filhas (as musas) emitem, torna-se pai e filho de seu canto, pelo fato de que sua figura é "iluminada" e revelada pela ação da poesia.¹¹ Em Platão a fala, legitimada pela marca e presença do pai do discurso, reforça a paternidade e a propriedade do bem de quem o emite.

No artigo de Charles Segal ("Tragédie, oralité, écriture")¹², o autor inclui Píndaro entre aqueles que manifesta um preconceito frente à escrita, dotada de caráter fiduciário, com o objetivo de apontar a supremacia da memorização oral: "Píndaro cita as técnicas da escrita ligadas ao mundo do comércio, das contas, do estado de dívidas, mas para opô-las às técnicas tradicionais da memorização oral".¹³ O poeta confirma a vitória de seu canto sobre a rigidez da "conta", ou seja, da escrita e da dívida: a "glória oral" seria um monumento mais fiel do que a escrita.

Conseqüentemente, em Píndaro, a superioridade do oral face ao escrito advém de um princípio de fidelidade, entendendo-se a memória escrita como distanciada da "verdade" contida na memória oral. Esse critério de valor traduz a visão econômica do ato de escrever que, ligado ao comércio, torna-se moeda livre de ser trocada e manipulada por seus usuários.

RAPSODOS E PARODISTAS

Aedos, rapsodos e cantadores da atualidade são os intérpretes das composições conservadas de geração a geração. O ato de improvisação, constituindo o processo instaurador no exercício da poesia oral, não implica, portanto, na total liberdade criadora do intérprete. Lembramos que a prática de improvisação depende de um aprendizado "longo e laborioso", de uma técnica de memorização que obedece às leis ditadas pelo fazer poético. Essa técnica, portanto, pode se contaminar de falhas e brancos de memória, proporcionando certa liberdade na reprodução dos cantos e permitindo ao intérprete manipular, arditamente, seu repertório.

G. Genette, no primeiro capítulo de *Palimpsestes*¹⁴, estuda

a relação existente (na Antigüidade) entre *rapsódia* e *paródia*, afirmando que ambas participam da prática de improvisação dos cantos homéricos. Segundo o ensaísta, quando os rapsodos cantavam os versos da *Ilíada* ou da *Odisséia*, por acharem que em um determinado momento, os cantos não estimulavam a atenção dos ouvintes, misturavam pequenos poemas compostos dos mesmos versos, mudando o sentido para divertir o público.¹⁵ Os intérpretes que invertiam os cantos dos rapsodos eram considerados parodistas, ao modificarem o tom das recitações e introduzirem, subrepticamente, cantos cômicos que invertiam os sérios. Genette registra a etimologia do termo paródia ("paródia") com o fim de explicar a natureza desse canto paralelo:

Ôdé, é o canto; para: "ao longo de", "ao lado de", donde paródia, seria (então?) o fato de cantar ao lado, logo de cantar falso, ou em outra voz, em contracanto - em contraponto - ou ainda de cantar em outro tom: deformar ou transpor uma melodia.¹⁶

A leitura de Genette resulta na afirmação de ser a paródia filha da rapsódia e vice-versa, em que essa filiação complementar contribui para que se desfaça a supremacia da rapsódia sobre a paródia, por ambas se entrecruzarem no jogo da improvisação. As variações dos cantos, verificadas tanto na paródia quanto na rapsódia, contribuem para a não observância total das leis presentes nos textos oral e escrito. Cria-se, dessa forma, a associação livre de temas, em que várias vezes se expandem no espaço aberto da interpretação, embora inexista aí uma liberdade total. Rapsodos e aedos tornam-se, portanto, *parodistas de parodistas*.

Finalizando nossa reflexão sobre o relacionamento entre oralidade e escrita, valemo-nos da teorização de P. Zumthor que incide especificamente na poesia oral e na "performance" de seus intérpretes.¹⁷ O ensaísta registra duas espécies de oralidade: uma "oralidade pura", primária, sem contato com a escrita e outra, a "oralidade mista", coexistente com a escrita.¹⁸

A "oralidade pura", pertencente ao espaço das comunidades arcaicas, define uma civilização de voz viva, havendo aí a preservação dos valores da fala; esse tipo de oralidade encontra-se, por razões óbvias, em extinção. No seu entender, a oralidade (pura ou mista) interioriza a memória e a espacializa, a voz se lança em um espaço aberto, o que não se verifica, exatamente, com a escrita. Nesta, seu espaço se circunscreve à superfície do texto, na folha impressa, no livro ou nos folhetos, colorindo de preto

o branco da página. No entanto, pelo ato de leitura, pode-se ler esse espaço aparentemente fechado, abrindo-o a novas interpretações, recortando suas letras e recompondo outro repertório.

Se o texto transmitido pela voz é fragmentário, improvisado e solto em um domínio mais amplo, a escrita, por sua vez, não se aprisiona na folha impressa, deixando de ser um objeto morto e insensível ao sopro da leitura. Para Zumthor, muitas vezes, ao autor de um texto oral não é reconhecido um papel, pois a obra nos vem através de uma cadeia de intermediários e apenas tomamos conhecimento do último transmissor da mensagem. No entanto, este intérprete reclama para si a autoridade (enquanto intérprete) desfazendo-se pois a idéia de um anonimato absoluto.

A propriedade autoral, na escrita, entendida como presença do autor que possui seu texto (ou é possuído por ele) transforma o poema em um bem que é conservado e preservado. Mas não esqueçamos que esse bem está sujeito a trocas e o comércio dos signos funciona como o comércio simbólico das mercadorias. Serã, pois, a partir de um sistema de trocas e do pacto com a voz do outro que qualquer manifestação literária (ou não) poderá ser repensada. É o que tentaremos demonstrar no próximo item deste trabalho, tomando como exemplo o rapsodo em *Macunaíma*, através do jogo entre a fala do papagaio e o registro "escrito" do narrador.

A VOZ DO DONO E O DONO DA VOZ

Entre os inúmeros protocolos enunciativos presentes em *Macunaíma*,¹⁹ ressalte-se o aspecto rapsódico da escrita que resulta da passagem do enunciado pertencente à cultura oral e da transmissão de uma mensagem que circula através de múltiplas vozes. Deve-se acrescentar que, no epílogo do texto, o narrador aí se insere como rapsodo, ao estudar e gravar a fala "impura" do papagaio, assumindo sua posição ao longo de todo o texto, como o que reescreve (reescreveu) a história sob o signo da oralidade. As transformações realizadas permitem uma reflexão quanto aos limites do oral e do escrito, em que o narrador-rapsodo revive o exercício milenar dos cantadores, repetindo seu canto com variações e nuances.

O objetivo de referendar uma prática rapsódica em *Macunaíma* se restringe ao epílogo que, ao invés de colocar o ponto final no texto, se abre como leitura/escrita de uma narrativa em processo. O papagaio, testemunha da fábula, torna-se muito mais testemunha de uma linguagem, da fala desaparecida da tribo Tapanhumbas. Restará a memória dessa fala que, "no silêncio do Uraricoera,

conservava as frases e feitos do herói".

O exame da estrutura rapsódica de *Macunaíma*, realizado de forma exemplar por G. de Mello e Souza²⁰, incitou nossa curiosidade em desenvolver outros aspectos que mereciam ser explorados. Focalizaremos a memória e sua função no processo de reprodução de textos já existentes, em que a fala do papagaio exerce um papel catalizador. As histórias de Macunaíma, retransmitidas pelo pássaro ao narrador, serão recontadas pelo novo intérprete que se dispôs a escutá-las. Produz-se o diálogo entre narradores-rapsodos, várias vozes se expandindo na cena enunciativa, e a troca de papéis entre o narrador na 3a. pessoa (N_1), Macunaíma (n_2), o papagaio (n_3) e o narrador (n_x) que se introduz, no final, na primeira pessoa.

O epílogo, remetendo às fórmulas de "fechamento" dos contos populares - o narrador se dirigindo ao destinatário na primeira pessoa - se reveste de uma função ambígua e paradoxal. A retomada de procedimentos enunciativos, entre os quais o trabalho de retrospectiva, sintetizante de todo o texto, filia-se à releitura desses protocolos quando o narrador, de maneira perspicaz, desvela o caráter estereotipado do epílogo.

Se o N_1 , ao longo da narrativa, delega sua voz às personagens, conferindo-lhes o papel de contadores de histórias, de tradutores parodísticos do imaginário popular, no epílogo essa posição se inverte: o N_1 torna-se narratário da mensagem emitida pelo n_3 - o papagaio - instaurando o lugar do leitor, do intérprete múltiplo dessa lenda infinita.

Por outro lado, levando-se em conta o papel do "sujeito" da enunciação, ou seja, a transformação do N_1 em n_x (na primeira pessoa), este se esvai no espaço enunciativo, ao representar uma voz que reduplica outras, participando da troca em um mercado aberto de mensagens anônimas. Ao "catar os carrapatos", pegar na violinha e "botar a boca no mundo", o homem que lá chegou, no silêncio do Uraricoera, cumprirá a missão de transmitir o recado, atando o fio das histórias e tecendo sua escrita.

BATISMO DE LINGUAGEM

A aprendizagem da linguagem nova, nascida da voz do papagaio e endereçada ao narrador, se realiza em um contexto de morte, silêncio e mudez: "Dera tangolomango na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um (...). Um silêncio imenso dormia à beira do Uraricoera" (M. p. 147). A mudez é preenchida pelo repertório estereotipado das fórmulas populares, refrões repeti-

dos de cor e que assumem a função ambivalente de denotar uma situação e esvaziar uma linguagem. As formas fixas são empregadas com o objetivo de denunciar seu caráter automático e possível de se encaixar em qualquer contexto. O epílogo se inicia com a frase-chave presente nos finais de textos populares: "Acabou-se a história e morreu a vitória"; a última frase do livro traz o refrão que percorre todo *Macunaíma*, "Tem mais não", fórmula retirada do repertório popular. Fragmentos de cantigas, pedaços de frases feitas e desfeitas produzem a escrita, caracterizada, principalmente, por uma linguagem de segundo grau.

O narrador, ao penetrar no silêncio recheado de vozes da natureza e dos pássaros, terá condições de ouvir mais nitidamente a linguagem que renasce. A voz que cai da ramaria "Currr-pac, papac! Currr-pac, papac!", som onomatopaico do papagaio, propicia a aproximação entre o narrador e o pássaro, através da voz que remete, metonimicamente, para seu emissor. Em seguida, o beija-flor que *boleboliu* no beijo do homem, inicia o ritual de aprendizagem de uma fala próxima ao código da linguagem infantil, um estado de pré-linguagem, de balbucio e sussuro. Do verbo *boleboliu* sai a frase feita, expressão indicadora do diálogo entre adulto e criança: "Bilo, bilo, bilo, lá.. tetéia!".

Contudo, os papéis se invertem: o beija-flor é quem assume a função de instigador da linguagem frente ao menino-narrador. Verifica-se, nesse diálogo, a presença da oralidade em sua fase ainda lúdica e desprovida de significação. Interessante observar, nesta passagem, a presença de consoantes labiais, produzindo o efeito de batismo de linguagem em relação ao narrador: "Então veio brisando um guanumbi e boleboliu no beijo do homem...": - Bilo, bilo, bilo, lá... tetéia!" (M. p. 147). O beija-flor, beijando o lábio do homem o incita a procurar o lugar em que se encontra o papagaio e a introduzi-lo nos sinais desconhecidos da linguagem da natureza.

Esse primeiro estágio de linguagem, com seu caráter de balbucio e eco, prepara o contato do homem com a fala nova do papagaio de bico dourado, que o ensinará a falar em outra linguagem, fazendo com que se "esqueça" de seu código já sedimentado. Tem-se, primeiramente, a comunicação ainda estereotipada, presa à fórmula fixa, quando alguém se dirige a um papagaio e exclama: "Dá o pé, papagaio!". Imediatamente o clichê se desmancha e se movimenta no espaço da enunciação, o pássaro oferecendo não somente o pé mas o bico, ao emitir sua fala e reproduzindo, ao seu modo, as façanhas de Macunaíma:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato. (M. p. 147).

O narrador alimenta-se dessa fala que traz no seu interior a tradução e a traição da fala "natural" do pássaro, reprodutora de outra fala, a de Macunaíma. Não caberia considerarmos essa linguagem como manifestação de uma oralidade pura, pois já vem contaminada pela transmissão de mensagens passadas de boca em boca, de bico em bico.²¹ O intérprete da rapsódia assume o papel de parodista, inserindo variações em torno da fábula, várias vezes ouvida e repetida. O narrador, mimetizando essa função parodística, se posiciona como o futuro intérprete da memória oral e escrita da história que ouve. (Lembramos que o texto-base de *Macunaíma* foi compilado das lendas amazônicas por K. Grünberg e traduzidas do alemão por Mário que, nas suas palavras, "trocava seu troco miudinho, miudinho de alemão").

O papagaio, o último que fica para contar a história, após seu relato, "abre asa rumo de Lisboa", deixando inscrita sua marca lingüística no narrador que articulará seu canto com falhas e "traições de memória", reunindo mitos, cantigas de roda, versos populares, a fim de resgatar a memória e a fala impuras da tribo. A fala do pássaro, expressão de um discurso anônimo e intransitivo, permite que se questione a noção de "impropriedade" da linguagem, voltada para seu próprio referente. Voz repetitiva e deslocada, reflete os ecos de uma enunciação que se fecha no traço do significante.

O papagaio, além de exercer o papel de sustentáculo da memória oral, é o representante de uma linguagem que produz a escrita de *Macunaíma*. Essa escrita, resultado de um processo repetitivo em que os signos se nutrem de outros, traz a marca da voz do pássaro, reinado do significante e da proliferação automática de sons e fragmentos de discursos. O aruaí, imitador da voz humana, encarna, ao mesmo tempo, uma voz que se fixa e emigra, imagem da escrita andradina que consiste, justamente, na arte de passar de um signo a outro, disseminando-os e propiciando a migração infinita de sentidos.

Essa escrita, contudo, guarda os traços da oralidade, recuperando a fala "impura" da tribo e da língua "brasileira". Evidencia-se aí a relação ambivalente entre oralidade e escrita, uma

vez que o rapsodo-narrador transformará essa voz em letras impressas, inscrevendo-a no papel.

FALA A ESCRITA

Retomando as reflexões feitas no início deste ensaio, quando discutimos a posição de filósofos e estudiosos da poesia oral face ao limite do oral e do escrito, poderemos finalmente esclarecer como se processa este impasse em *Macunaĩma*. O rapsodo ao "abandonar", estrategicamente, toda memória livresca afirmada nos prefácios não publicados na época do lançamento do livro, delega o poder de sua memória (textual e oral) ao papagaio: vozes sem dono e donos sem voz.

Assim, tentamos "fechar" nosso estudo a partir da lição de R. Barthes em seu artigo "De la parole à l'écriture"²², do qual retiramos a epígrafe deste trabalho. A fala, no seu entender, embalsamada pela escrita, se assemelha ao ritual de "toilette do morto", ao considerar que escrever não traduz um ato de transcrição da fala. O que permanece ausente é o teatro do corpo, re-duto da fala, ausência causada pela escrita e que consiste em um gesto castrador. Esse corte entre os dois registros (fala/escrita) é, portanto, passível de contradição. No ato de escrever (ou ler) renasce um corpo na escrita que, embora assumindo a forma de um corpo embalsamado, contém a marca ambivalente de morte e vida, de festa e luto. Os intérpretes de intérpretes, cantadores de outros cantos, possibilitam o renascimento, ainda que fragmentário, do corpo, da voz, enfim, da vida dos falantes de todos os tempos e lugares.

Em *Macunaĩma*, a escrita do narrador-rapsodo, ave sem pouso e sem identidade, se alimentando sempre de outros signos, embaralha o princípio de unidade e privilegia o resquício de oralidade ainda existente.

A escrita, ato de apropriação, distingue-se do texto oral, mas não o sufoca. Inscreve-se sob a marca perversa e inocente do roubo e se despe de todas as insígnias de propriedade. A fala do pássaro, com sua traição das frutas do mato, é introduzida na escrita e deixa o sabor adocicado e amargo que revive memórias do tempo em que se contavam histórias na calada da noite, trazidas pela voz das amas de leite, das velhas e dos papagaios.

NOTAS

1. SOUZA, Eneida Maria de. Mário de Andrade e a questão da propriedade literária. In: *Ensaços de Semiótica*. Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura (10). Org. SOUZA, E. M. de; ANDRADE, V. L. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, dez. 1983. p. 9-21.
2. VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haigamuch Sarian. S.Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. da USP, 1973.
3. Idem, p. 76.
4. HESÍODO. *Teogonia; a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. S.Paulo, Massao/Ohno, 1981. v. 53-55. p. 130.
5. Idem, p. 31.
6. VERNANT, Jean-Pierre. Op. cit., p. 79.
7. Idem, p. 80.
8. PLATÃO. *Phêdre. Oeuvres Complètes*. T. IV. Paris, Belles Lettres, 1947.
9. DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: _____. *La dissémination*. Paris, Ed. du Seuil, 1972. p. 70-196.
10. Idem, p. 93 e seg.
11. HESÍODO. *Teogonia*. Op. cit., p. 86.
12. SEGAL, Charles. Tragédie, oralité, écriture. In: *Poétique* (50): 131-154. Paris, Seuil, 1982.
13. Idem, p. 141-142. Tradução da autora.
14. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, E. du Seuil, 1982. p. 7-32.
15. Idem, p. 17.
16. Idem, ibidem. Tradução da autora.
17. ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, E. du Seuil, 1983.
18. Idem, p. 37.
19. ANDRADE, Mário de. *Macunaĩma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crit. de T. Porto Ancona Lopez. Rio, Livros Técnicos e Científicos; S. Paulo, S. da Cultura, C. e Tecnologia, 1978. As indicações das páginas referem-se a essa edição, indicada

pela inicial M.

20. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. S. Paulo, Duas Cidades, 1979.
21. Cf. artigo de NUNES FILHO, Augusto. Macunaíma - origem do discurso, discurso da origem. In: *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG, nº 2, 1984. p. 98-104.
22. BARTHES, Roland. De la parole à l'écriture. In: _____. *Le grain de la voix. Entretiens - 1962-1980*. Paris, E. du Seuil, 1981. p. 9-13.