POÉTICAS ORAIS: SOPROS DA TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

ORAL POETICS: WINDS OF TRADITION IN CONTEMPORARY

Hiran de Moura Possas*

RESUMO: O rompimento com a pauta moderna fez surgir uma cena contemporânea onde o artista atrela seu fazer ao mundo da tecnologia; articulando: dança, música, pintura, teatro, escultura, e literatura; desafiando as classificações habituais; e colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. As poéticas orais interpretadas por narradores da ilha de João Pilatos, Ananindeua/PA, bem mais do que narrativas ancestrais, se associam ao fazer artístico contemporâneo, na valorização do processo e na promoção das interseções de linguagens.

Palavras-chave: **p**oesia oral; performance; hibridismo; arte contemporânea.

ABSTRACT: The break with the staff has created a modern contemporary scene where the artist binds their doing to the world of technology, linking: dance, music, art, theater, sculpture, and literature, challenging the usual classifications, and to question the character artistic representations and the very definition of art. The oral poetry performed by narrators of the island of John Pilate, Belem / PA, and more than ancestral narratives, are associated with contemporary art making in the recovery process and the promotion of the intersections of languages.

Keywords: oral poetry; performance; hybridity; contemporary art.

"Julgo-me livre de toda superstição de modernidade, de qualquer ilusão de que ontem difere intimamente de hoje ou diferirá de amanhã [...]".
JORGE LUIS BORGES[1]

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a arte contemporânea, tendo como objetos comparativos, narrativas orais que alimentam o banco de dados da pesquisa "Mitopoéticas orais da ilha de João Pilatos, Ananindeua/PA: sopros "anônimos" de vida literária[2]. Os moradores deste lugar são intérpretes de um discurso

* Mestrando em Comunicação, Linguagens e Cultura na UNAMA - Universidade da Amazônia.

[1] O escritor argentino fez este comentário no prefácio da obra de Bioy Casares: **A invenção de Morel**.

[2] Pesquisa desenvolvida na Universidade da Amazônia / Belém-Pará.

artístico e cultural sincréticos, reatualizando e ritualizando temáticas míticas. Reatualizar é um exercício que dá vida a uma nova realidade para se constituir em tradição: novos personagens e novas situações encontram-se revestidos com as velhas estruturas narrativas. Uma prática social de sujeitos de habitats de significados, de ofertas difusas e escolhas livres, sendo assim sujeitos fronteiriços, nos mostrando que cultura local não é mais sinônimo de tradição e de estabilidade, minando assim, qualquer tentativa de entendê-lo sob formas binárias de se pensarem as diferenças.

Existe um manancial de narrativas presente no jogo social dos moradores da região das ilhas de Ananindeua. Algumas se assemelham às existentes no universo imaginário amazônico, porém prevalecem as que reatualizam histórias envolvendo criaturas, como a matinta "perera", o curupira e a iara.

> Ela tem um dente forte, é útil, mas destrói as 'árvore' todas. É que nem um bicho, sai destruindo tudo. Uma senhora morreu [...] caiu árvore em cima dela. É que nem um bicho, mas 'é' nós que segura ela. Nós 'tem' a nossa culpa. Nem todos têm ela [...].[3]

Entre lágrimas, gestos e silêncios, na coleta da madeira para a produção do carvão, uma das principais atividades econômicas da ilha, lenhadores são mundiados e molestados sexualmente pelos curupiras, seres que outrora eram vistos apenas como protetores da natureza.

> Eu já fui mundiado[4] pelo curupira. Eu passei mal, não queria comer... Eu 'tava' caçando, **[o narrador interrompe a fala e faz silêncio]** eu caçava muito e a carne sobrava e dava pra todo mundo. [...] Meu sobrinho foi malinado pelo curupira. Fez saliência com ele. Atacou ele na casa dele. Ele ficou todo arranhado e as paredes também. Ele mundiou e depois morreu Aí subi na árvore pra ver melhor a caça e deixei lá em baixo a espingarda e o terçado. Foi meu mal **[o narrador deixa derramar lágrimas]**. Ele veio, era baixinho, cabeludo e o corpo era cheio de bolhas, me olhou. Dava um grito horrível: Uhhhhhhhhhh. Era horrível! O cheiro, meus Deus! As minhas carnes 'tremia'. Ele teve pena de mim. Eu custei 'pra' ficar normal. Nunca mais eu cacei. Eu fui benzido. O pajé de remanso disse: - Não encara mais ele. A reza me curou [...] Meu sobrinho foi malinado pelo curupira. Fez saliência com ele. Atacou ele na casa dele. Ele ficou todo arranhado e as paredes também. Ele mundiou e depois morreu **[o narrador chora neste momento]**. Eu dou graças a Deus 'tá' vivo. Ei? **[o narrador faz silêncio]** Outra vez ele fez a gente se perder. A gente andava, andava e não achava o caminho de casa. Era o nosso fim. Aí eu lembrei do meu avô e tive força pra ter uma idéia. Se vocês

[3] O narrador personifica a serra elétrica.

[4] Causar torpor a; encantar, magnetizar.

> quiserem eu conto?! Vocês querem? Peguei cipó titica[5] e enrolei bem. Aí eu joguei pra trás sem olhar. Passou um tempo, ele se distraiu com o encanto do cipó. Aí a gente conseguiu fugir. Se quiserem eu mostro como é. Querem? **[faz silêncio]** o cipó titica não serve só pra encantar, ele é usado na nossa arte. O pessoal diz que é mentira, mas eu garanto: é verdade e aconteceu comigo [...] Fala pra todo pessoal que é verdade. Eu 'tou' vivo![6] [grifos nossos]

Percebe-se que Ser mundiado, ainda segundo os contadores de causos e assombrações, seria uma experiência inconsciente, ou um transe, loucura, uma espécie de ressurreição, em que a partir de então, reconhecendo as fronteiras da vida e da morte, como sábios ou profetas, ensinariam à família, e aos amigos, que através do sofrimento chega-se mais perto de "verdades" naturais ou das respostas para a vida. Esse discurso aparentemente persuasivo pode acabar por modelar comportamentos nestas comunidades ribeirinhas, além do que pode fazer de seus intérpretes uma liderança política e espiritual.

Cruzando olhares com "os"[7] iaras, pescadores, não só podem experimentar a morte, como também tornam-se intérpretes de um discurso do imaginário histórico-social brasileiro: a segregação racial. Ou ainda o referido discurso lembra que o elemento negro remete a um estado primeiro da humanidade, com a predominância de variáveis comportamentais contrárias: a selvageria X a dedicação, a impulsividade assassina X a bondade, em ambiência de muita tensão.

> [...] Ah! 'o' iara 'é' de dois tipos que 'aparecem' por aqui nos rios. Meu sobrinho viu duas lá na beira do rio. Ele ficou apavorado. 'Era' duas brancas. A branca não faz mal. A que faz mal é a preta [...] Ah! Essa mata. Ela fica próxima do mangues e não deixa a gente levar caranguejo pequeno [...].[8]

Da vida intrauterina à coleta de recursos para sobrevivência, a água é um elemento mítico que acompanha e determina a vida dos moradores. As mais claras denotam momentos de felicidade, como a abundância de peixes e crustáceos. Quando escura ou mais turva, há o prenúncio de que os dias – a sobrevivência – serão mais difíceis.

O ciclo das águas também determina o ritmo de vida dos moradores. Na vazante, é o momento de recuo, da reflexão, enquanto que na enchente, há dinamismo e maior predisposição para o trabalho, momento este inclusive de tomada de decisões adiadas por hesitações: "[...] Na maré, era tudo mais fácil, eu pegava minha

[5] O Cipó-titica é o nome popularmente atribuído às raízes aéreas da espécie botânica, *Heteropsis flexuosa* que pertence à família Araceae. Esse cipó está cada vez mais raro devido ao desmatamento, extração inadequada e intensa exploração principalmente nas regiões do Pará e no Maranhão.

[6] SILVA, Otacílio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

[7] Os narradores usam no masculino referindo-se a monstros.

[8] FARIAS, Antonio: 12 de abril de 2008. Ananindeua. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

rapeta[9] e fazia muitas viagens com o material que o Polir[10] deu pra construção da escola [...]"[11].

O banho nos igarapés proporciona, na fala dos depoentes, momento de purificação. Os moradores se consideram "renovados" depois dos mergulhos. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2009), "A água viva, a água dá vida, se apresenta como um símbolo cosmogônico. É porque ela cura, purifica e rejuvenesce, conduz ao eterno".

Nas narrativas, seus intérpretes protagonizam heroicamente as revelações. Nas experiências de seus corpos, sejam elas psíquicas ou sociais, há o registro de proezas, dentre as quais a de sobreviver às forças espirituais do mato. O prêmio conquistado seria usufruir de uma vida mais rica e madura, "renunciando" aos interesses pessoais em "benefício" da vida alheia. Percebe-se nas narrativas que a partida para o trabalho é uma verdadeira experiência mítica repleta de obstáculos assim como é a própria experiência de estarmos vivos. Tornamo-nos heróis ao nascer, pois da vida aquática imposta pelo líquido amniótico, somos transportados para a condição de mamíferos terrestres que precisam se erguer para a continuidade da vida.

A jornada do narrador herói da ilha de João Pilatos é longa e de muitas provações, contando com a ajuda de suas armas "mágicas" aprendidas e apreendidas pela experiência de estar com os outros: "A curupira fez a gente se perder [...] 'rodamo' a mata e nada de chegar em casa. Aí lembrei do meu avô: peguei o cipó titica[12] e enrolei direitinho, depois joguei pra trás, sem olhar. Daí, achamos o caminho de volta. É verdade isso! [...]"[13].

Quem narra na ilha João Pilatos aparenta demonstrar desejos latentes, percebíveis só estando lá convivendo com lágrimas, ruídos naturais, falas, gestos e o silêncio. Enfim os "barulhos" deste mundo, a todo instante recriados, são dotados de uma polissemia que faz requerer a contribuição de um corpo teórico multidisciplinar para estudo desta práxis social.

Cotidianamente, o modo de ser destes moradores ribeirinhos se reelabora, e suas marcas identitárias se dissolvem numa comunidade imaginada pelo discurso de seus intérpretes heróis. Figuras fora do comum que, mesmo não sendo sempre vencedoras no caminho das provas, suscitam admiração, pois se tornam uma espécie de superego comunitário.

Ao compartilharem destes discursos - verdadeiros mapas interiores de experiências híbridas e inacabadas – os ouvintes parecem estabelecer naturalmente uma sinergia com os narradores. A comunicação oral aí estabelecida merece análise para

[9] Pequena embarcação motorizada.

[10] O depoente refere-se ao apelido do ex-prefeito de Ananindeua Paulo Falcão.

[11] Idem.

[12] Cipó-titica é o nome popularmente atribuído às raízes aéreas da espécie botânica, *Heteropsis flexuosa* que pertence à família Araceae. Esse cipó está cada vez mais raro devido ao desmatamento, extração inadequada e intensa exploração principalmente nas regiões do Pará e no Maranhão.

[13] FARIAS, Antonio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

Paul Zumthor (1997a), pois acabamos por recusar espontaneamente a imediatez do aparelho vocal fabricador de um discurso que não aparenta ter uma intenção prévia, mas na superação das limitações impostas pela palavra, através de performances, alimentam um verdadeiro manancial Amazônico de narrativas repletas de encantamento, arte e vida.

> Essa eu vi! Ela pode ser qualquer vizinho teu. Ela vem a noite, começa a assombrar e pede fumo. De manhã na forma de gente, minha vizinha veio buscar o fumo. Minha mulher ficou apavorada e eu fiquei conversando com ela. Outro dia, eu vinha na minha rapeta. **[assim o narrador se refere ao seu barco]**, uma me seguiu. Foi um ruído horrível aqui no meu terreno e o pior é que não tinha fumo 'pra' dar [...].[14] (grifo nosso)

Em performance, seus intérpretes em conjunção com o público elaboram uma poética sincrética abarcando gestos, entonação da voz, olhar, respiração, e o silêncio que extrapolam o simples fazer comunicativo, pois põem em ação interpretação, texto e ouvinte. Há necessidade da resposta do público, ou seja, o ouvinte exerce função ativa que é indispensável na performance. A obra se concretiza na apreensão do ouvinte. Isto porque ele recria, de acordo com seu repertório particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo narrador.

A forma nasce desta zona do contato, porém, em performance, precisamos compreender que não se trata de representação material, mas um elemento de ligação e negociação do artista com públicos inteligíveis, pois o narrador, querendo ou não recebe certas intervenções.

Sobre o público que precisa ser especializado para dialogar com o artista, Borriaud (2009) e Danto (2006) são claros. Não se trata de escravização ou domesticação do destinatário, mas sim criação do espaço necessário para as condições de troca. Antes de narradas, as histórias do imaginário amazônico são rememoradas por seus intérpretes aos ouvintes, evocando o repertório cultural do "auditório". Tempos depois, o narrador reatualiza a história, empregando seu fazer artístico e criativo, acatando algumas vezes as intervenções do público, que mais tarde, se tornarão também coautores da narrativa. "[...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes [...]" (BENJAMIN, 1989).

Este fazer artístico não se concretiza num espaço específico. Público e privado se confundem. O narrador não demarca um terreno para depor ou compor. Leva como homem do advento do capitalismo industrial citado por Sennet (1998), sua privacidade para o público, como na experiência íntima, acima citada, de quase ser estuprado pelo curupira.

[14] FARIAS, Antonio: 12 de abril de 2008. Ananindeua. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

Especialmente o corpo destes contadores de "causos" e assombrações é sede de sua identidade, onde se inscrevem suas experiências ancestrais e contemporâneas, superfície repleta de marcas que denunciam quem são, como se identificam e como se posicionam diante da vida. Os significados dessas marcas ou destes códigos identirários não são fixos e mantêm inter-relações constantes, experimentando constantes transformações (SENNET, 1997).

Para Zumthor (1993), toda voz emana de um corpo que, mesmo ultimamente ignorado pelos estudos literários, ainda se faz palpável, visível e audível, brevemente, em performances, como as dos contadores de "causos".

Edifica-se no corpo uma escritura verbalizada pelo gesto: lágrimas, suores, ornamentos, provocações tácteis, expressões de medo, reprovação, contentamento, acrobáticas e "espasmos" involuntários fazem parte e um lugar de expressão ou simplesmente carne que se faz texto.

A reorganização mundializada das sociedades, segundo Canclini (2003) e Santos (2000), é um processo irreversível onde há poucas chances de se traduzir uma identidade pautada em épocas passadas ou desconectadas do global, reconfigurando-se, assim, a paisagem mundial. "Estamos numa fase de revisão radical do paradigma epistemológico da ciência moderna, é bem possível que seja o olhar que estar a mudar [...]" (SANTOS, 2000).

Perceber os sujeitos de comunidades periféricas como pessoas fronteiriças, onde o local se move com e como a globalização - o que para Santos (2000) significa identificação em curso - é um exercício que desmistifica o olhar exótico que costumam receber daqueles que consideram as mitopoéticas orais simples alegorias da natureza e personificação de fenômenos naturais, o que nos induziria, preliminarmente a pensar que, estes sujeitos sejam subordinados a outro dominante.

Sobre o poder ligado à questão identitária, Santos (2000) nos diz que a subjetividade do outro historicamente sempre foi negada, por ela não corresponder a nenhuma subjetividade hegemônica ou se "desviar" abissalmente das normas da modernidade em construção. Ainda hoje os discursos dos dominantes não emancipam, mas sim subordinam os que vivem em condição de "invisibilidade" social. Quem tem poder político, também tem poder para se definir e definir o outro, o que leva para Cuche (2002) à "etnicização" das minorias. Usa-se uma monoidentificação (identidade nacional, identidade de referência, identidade no singular), para a consolidação do poder.

Os rigores científicos, principalmente os filiados à racionalidade ocidental, quando dão visibilidade às comunidades "periféricas", os situam na dicotomia maniqueísta: oprimido x opressor, o que Canclini (2003) classifica como uma visão reducionista, já que nem sempre os grupos hegemônicos se dedicam exclusivamente à dominação e à destruição, nem tão pouco os oprimidos se restringem à resistência e ao enfrentamento.

O papel das ciências, para Cuche (2002) é outro: o cientista deve explicar os processos de identificação, sem julgá-los, realizando apenas uma leitura de uma lógica social.

As teorias da mestiçagem reforçam a ideia de que não existe espaço para identidades pautadas numa concepção entnocultural, por meio da qual mesma língua, mesma territorialidade e religião compartilhadas definam uma "família" cultural. Sennet

(1998) inclusive aplica este raciocínio para o advento da burguesia na Europa: pessoas inclassificáveis, massa heterogênea, um manancial de estranhos, um desconhecido.

A identidade, segundo Cuche (2002), se constrói e reconstrói constantemente no interior de trocas sócias, não havendo espaço para uma essência cultural, mas sim identidades relacionais ou flutuantes. Daí, para o mesmo autor, seja necessário e mais adequado usar o conceito operatório: identificação.

Não há uma resposta ou solução conciliadora para a questão identitária. Cuche (2002) e Geraldi[15] compartilham da mesma ideia: identidade ou identificação é um terreno movediço, mas se usada de forma estratégica, pode quem sabe, diminuir as acentuadas diferenças sociais.

Neste contexto onde as cisões espaço-temporais são inevitáveis, a cultura, segundo Canclini (2002), se redefine. Um curupira estuprador pode ser uma miragem fruto de um conjunto de estigmas oferecidos por seus narradores aos olhos do outro. É também um exemplo de que a globalização, apesar de mais imaginada para os mercados do que para os homens, também pode fortalecer produções endógenas inseridas em contextos onde convivem muitos modos de vida.

O desperdício gigantesco de experiências sociais, principalmente dos que vivem uma condição de invisibilidade social, segundo Santos (2002), é prática comum do conhecimento hegemônico filosófico e científico ocidental. Amparados numa racionalidade indolente, arrogante e metonímica, reduz-se a multiplicidade mundana a uma versão abreviada, parcial e seletiva. Quando o ribeirinho é incompreendido ao contar sua história na tentativa de entrar em acordo com o mundo ou de harmonizar sua vida com a realidade, é comparável no prisma indolente, ao mesmo olhar que vê uma pessoa cultivar a terra com uma enxada não conseguindo ver nela senão um camponês pré-moderno.

A crítica ao pensamento ocidental, aqui manifestada, não vê principalmente o crítico de arte, especialmente o literário, como um ser do "mal" mergulhado em seus arquivos eurocêntricos. Estaria sendo incoerente, já que apontar quem é errado, e quem é certo não deixa de ser também um pensamento pautado em ideias binárias e hierarquizadoras. O que angustia e, ao mesmo tempo acalenta esse estudo, é o fato de que boa parte da poesia oral é estética subversiva e transgressora, não se adequando aos paradigmas grafocêntricos, sendo fato: "[...] As palavras, em suas formas impressas, tornaram-se para nós mais reais do que os sons nos lábios de homens vivos ou os conceitos que elas representam [...]"[16].

Segundo Borriaud (2009) e Danto (2006), os críticos da arte fundamentam-se em parâmetros que não se aplicam à arte contemporânea, ou como bem diz Althusser (ALTHUSSER apud BORRIAUD, 2009), sempre se toma o trem do mundo em movimento.

A subversão da arte contemporânea também não pode ser compreendida como descompromisso com um projeto teórico ou desprezo ao passado segundo Danto

[15] O pesquisador fez esta observação em diversos eventos realizados em Belém-Pará.

[16] A afirmação foi feita por Scholes e Kellogg na obra "O legado oral na narrativa escrita".

(2006), ao contrário, nas performances dos contadores de causos e assombrações da ilha de João Pilatos, há um domínio de trocas ou encontro fortuito e relacional – uma releitura do espírito de outrora. A arte nunca finda, mas sim suas narrativas:

> A voz jaz no silêncio do corpo [...] Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas o de me dar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizes de registro, as mudanças de discurso asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular. (ZUMTHOR, 1997a).

O artista imagina a globalização e se imagina nela, por meio de movimentos artísticos transgressores. Livrando-a de visões grafocêntricas, a voz não se subordina à soberania da escrita. Zumthor (1997b) vê a oralidade se tecendo nas relações humanas contemporâneas, ressurgindo depois de séculos de repressão do curso hegemônico da escrita.

A literatura oral, expressão criada por Sébillot (1983), é uma resposta à miopia literária e cultural que tentou camuflá-la ou reduzi-la ao folclore ou ao popular. Poesia oral é outra coisa, tem uma acepção mais larga nas perspectivas sociológicas, antropológicas e literárias, pois tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que forma o homem se situa no mundo em relação ao outro e, como é capaz, seja através de mitopoéticas narradas ou através de cordéis, de reatualizar os paradigmas literários, apresentando uma convencionalidade particular, híbrida e permeável, revelada numa poética comparável à secreção do corpo humano. A função desta arte não é nada modesta: não é decorativa, e sua primariedade deve ser entendida como primeira, vivendo, mergulhando e norteando sua vida nas repetições cíclicas, reatualizadas, dos fenômenos.

Quanto à resistência dos cânones literários, portadores de um discurso que não legitima nem reconhece a oralidade como arte, muitas vezes concebendo-a como incultura, percebo esta atitude acaba fortalecendo uma prática social e artística libertadoras.

Desmistificando a questão, este processo de miopia cultural pode ser superado a partir do momento em que se compreenda que a literatura oral nos convida a um trabalho multidisciplinar, dialogando especialmente com as contribuições antropológicas e sociológicas, como as de Edgar Morin (1991), figura ícone na divulgação da Teoria da Complexidade[17].

[17] Vê o mundo como um todo indissociável e propõe uma abordagem multidisciplinar e multireferencial para a construção do conhecimento.

A análise dos textos[18] revela "pedaços de mitos", nos permitindo visualizar como os atores reelaboram a sua história e sua identidade. Do mesmo modo, observa-se como é possível chegar a uma representação bastante uniforme e original do passado, bem como perceber categorias nativas que ordenam o mundo social e natural. Uma reflexão sobre o estatuto do texto oral não pode fazer a economia de uma análise da encenação do passado e da definição de uma identidade nativa cujos elementos, mesmo quando transformados ou invertidos, aparecem de maneira recorrente nas versões locais da história.

A partir dos resultados de pesquisas realizadas anteriormente, sobretudo das reflexões ligadas à investigação da memória e da oralidade dos moradores amazônidas, percebe-se que reatualizar é um exercício que dá vida a uma nova realidade para se constituir em tradição: novos personagens e novas situações encontram-se revestidos com as velhas estruturas narrativas. Um estudo deste tipo permite também colher o discurso sobre as representações do espaço e a percepção do mundo.

Se pensarmos no que há por descobrir sobre a arte contemporânea, cujo estudo significa desde logo, como ponto de partida, problematizar os paradigmas - especialmente os grafocêntricos na literatura - mais perto estaremos da compreensão de que as narrativas orais não se restringem simplesmente à arte ancestral ou pelo menos, exercitando Jorge Luis Borges em "O Aleph", desenvolveremos um pensamento científico aberto e plural sobre a questão:

> [...] Ao abrir os olhos, vi o Aleph [...] – Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos [...] O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América [...] vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo [...].

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, mágica e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. V. I.

[18] Refiro-me aos relatos orais que sustentam meu projeto de pesquisa.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Revista Opinião Pública*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 2009.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *O mito e a realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FARIAS, Antonio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

FÓRUM PARAENSE DE LETRAS, 9., 2009, Belém. *Resumos*... Belém: Universidade da Amazônia, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na Pós-modernidade*. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e para uma sociologia das emergências. *Revista de Ciências Sociais*, 63, p. 237-280, out. 2002.

_____. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2000.

SÉBILLOT, Paul. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público*: os tiranos da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, Otacílio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. *Resumos*... Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997a.

_____. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997b.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Hucitec/Educ, 2000.