

CULTURA DE BORDAS: DO PASSADO AO PRESENTE

Lucia Santaella

organizadora

Sonia Montone

colaboradora



educ

São Paulo
2020

3

Armadilhas da memória

Segundo provocações de uma medievalista do sertão

Irene Machado

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

estudos que alcançou a proximidade entre o mundo medieval e o sertão tornado a base de cronotopos¹ que conjugam temporalidades e espacialidades de múltiplas procedências.

Operando cortes sincrônicos na poética da oralidade

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

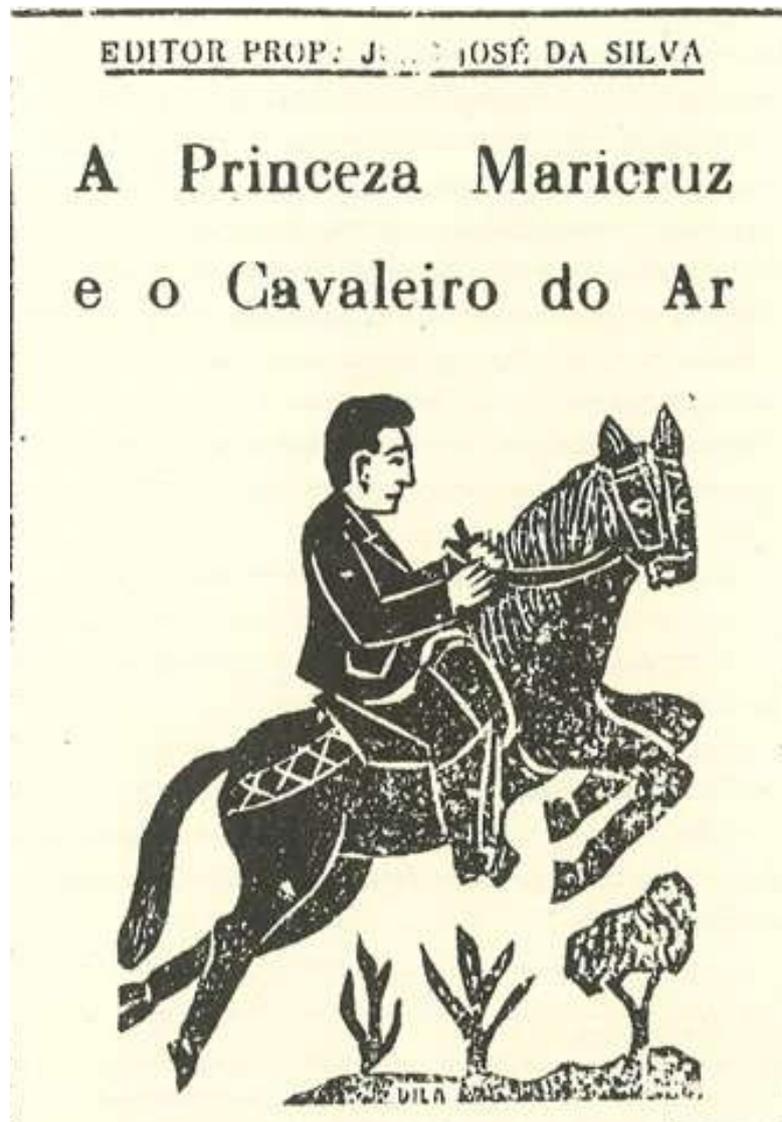


Figura 3. A princesa Maricruz e o cavaleiro do ar, Severino Borges da Silva. Folheto de Cordel (Reproduzido em FERREIRA, 1993, p. 58). Fonte da imagem: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/tag/severino-borges-silva/>

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

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

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

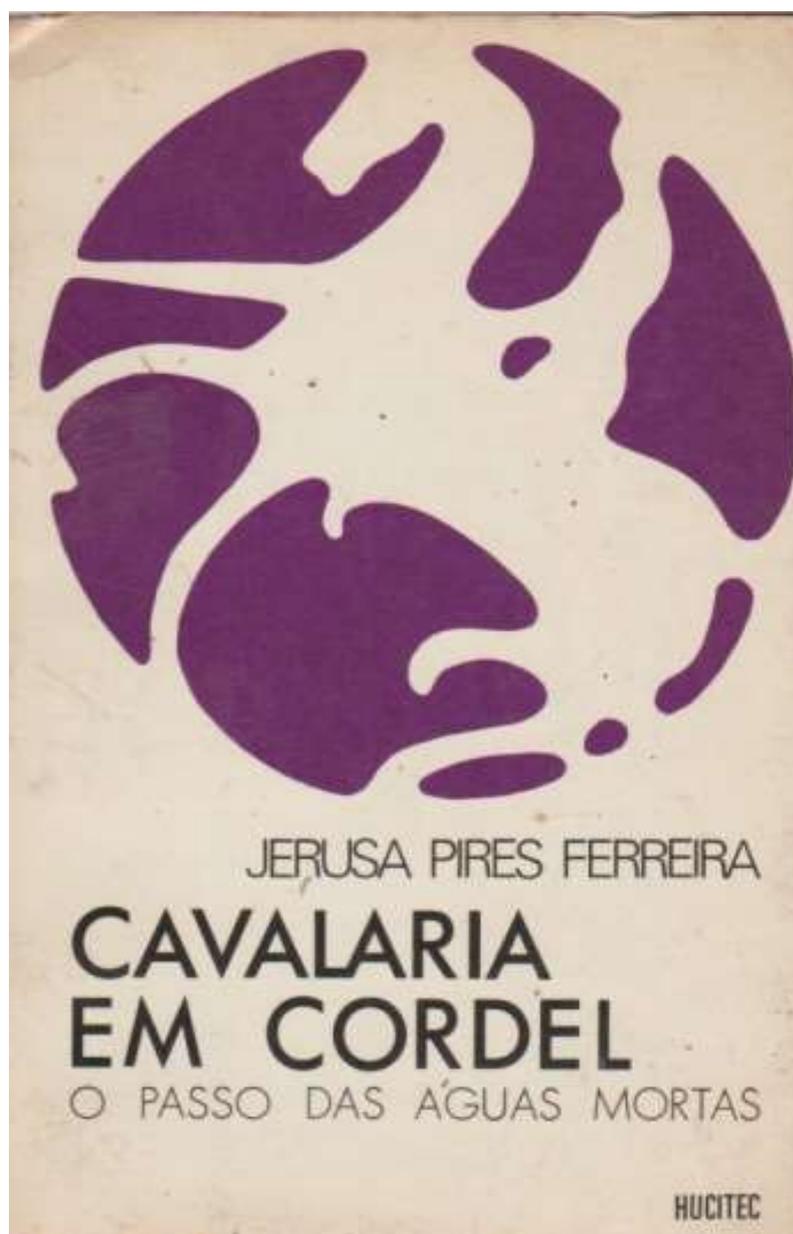


Figura 4. Capa do Livro **Cavalaria em cordel**, 1979, Jerusa P. Ferreira. Design gráfico de Olímpio Pinheiro.

Memória como centro irradiador das poéticas culturais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

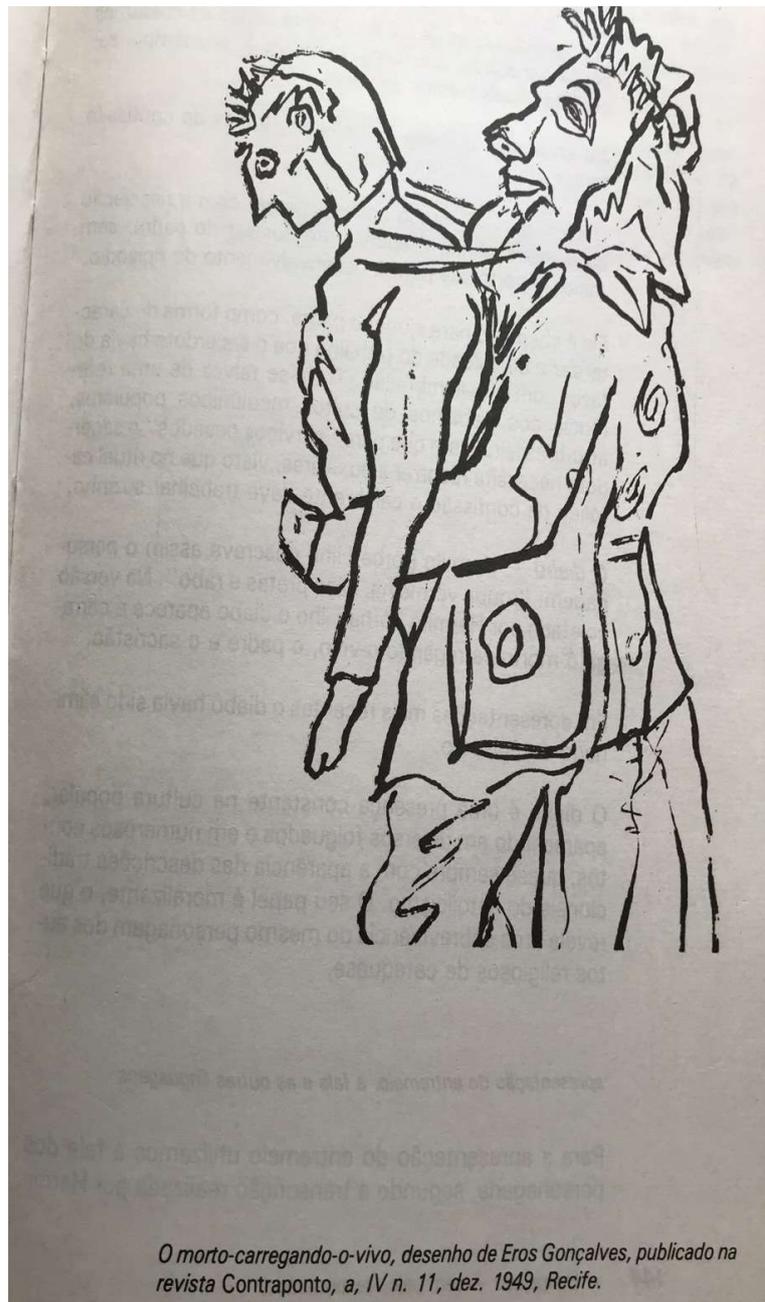


Figura 5. *O morto-carregando-o-vivo*, desenho de Eros Gonçalves publicado na revista *Contraponto*, a, IV n. 11, dez. 1949, Recife. Fonte: *O morto-carregando-o-vivo* (nas entrelinhas de um folgado: uma leitura das linguagens de entremeio: o morto-carregando-o-vivo, do bumba-meu-boi, de pernambuco),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

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

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

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

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

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

[...]

Já conheci seu talento / na teoria e na prática

Vamos entrar num tratado / de física matemática

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Considerações finais

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

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

Referências

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

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

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

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

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