

## Memória lusitana e narrativas amazônicas

Maria do Socorro Simões  
Universidade Federal do Pará

*“A narrativa não é uma exposição do assunto. É o modo supremo da experiência de vida”*

N. Sevcenko

Antes de passar à leitura, propriamente dita, dos textos portugueses e das narrativas paraenses, talvez se devesse fazer algumas poucas considerações sobre literatura na sua forma oral e na sua modalidade erudita.

Sugere-se, como postura inicial, a exclusão de todo o juízo de valor, que, tantas vezes, têm dificultado a acordância entre os afeiçoados ou estudiosos de uma ou de outra forma de produção. É preferível considerar que não se trata de manifestação superior ou inferior, mas de níveis de conhecimento diferentemente estruturados.

Para Robert Scholes (1977), a narrativa oral se distingue, profundamente, da escrita quanto a sua forma, porém, culturalmente falando, sua diferença não é significativa, enquanto que para Milman Parry “A literatura subdivide-se em duas partes, nem tanto por haver duas espécies de cultura, mas por haver duas espécies de forma: uma parte da literatura é oral, a outra é escrita.” Ao realizar uma demonstração sobre a composição oral da *Iliada* e da *Odisséia*, o crítico acentua que a literatura composta oralmente se distingue da literatura escrita mais à base de sua forma do que de seu conteúdo.<sup>1</sup>

É indispensável que se recorde o legado recebido, pela narrativa escrita, das formas de produção oral da Grécia antiga e o do Norte da Europa. Nas distintas vias seguidas, com o intuito de se estabelecer diferenças e de se verificar aproximações entre essas duas manifestações, os juízos praticamente se repetem: elas se distinguem mais explicitamente na sua modalidade de

expressão. Trata-se de uma arte verbal, que, às vezes, se mostra na sua forma oral, às vezes, se configura na sua feição escrita.

Aos poucos a literatura oral e popular vai criando “foro de cidadania” nos meios acadêmicos, mas os que fizeram as primeiras investidas nessa área de estudos e de pesquisa enfrentaram as discriminações de puristas desavisados que teimavam em marginalizar essa produção, esquecendo-se de que ela já tinha sido alvo de renomadas e respeitáveis investigações.<sup>2</sup>

O aluno do curso de Letras que se propuser a fazer estudos de textos com base na literatura oral e popular terá algumas dificuldades para alcançar o seu objetivo, sendo que o primeiro obstáculo a enfrentar diz respeito ao próprio material bibliográfico sobre o tema.

Os manuais de Teoria Literária que orientam os trabalhos acadêmicos, no curso de graduação, em geral, omitem informações sobre o tema e, quando não o fazem, literatura oral é apresentada de forma artificial ou com índices de discriminação. Na sua *Teoria da Literatura* (1962), Wellek & Warren consideram que o “estudo da literatura oral” deve fazer parte da “investigação literária” e até mencionam a absorção do erudito pelo folclore, para depois referirem-se à forma erudita como “superior” e “artística”.<sup>3</sup> O mais conhecido e consultado dos dicionários de termos literários, por estudantes de Letras, o do Prof. Massaud Moisés, sequer faz menção à literatura oral, no verbete literatura.

Inicialmente, foram estudiosos do folclore que chamaram para si a responsabilidade de discutir conceitos ligados às manifestações orais, dentre os quais, e de notável fecundidade, Câmara Cascudo, que, além de ter trabalhado com recolha de material, discorreu sobre definições e classificação de textos orais.

O melhor caminho para chegar-se à fundamentação teórica abalizada e estudos criteriosos sobre literatura oral e popular é recorrer aos grupos de pesquisa e cursos de pós-graduação que desenvolvem estudos e buscas permanentes

acerca deste tema. Há um número razoável de dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas, ou em fase de produção, orientadas por verdadeiros pioneiros na divulgação e assentamento dos estudos de oralidade na universidade brasileira. Deve-se ao profissionalismo de um grupo de professores e à dedicação de afeiçoados ao tema o respeito que o meio acadêmico tem, hoje, pela produção em literatura oral e popular.

\*

Para Dilthey, em oposição ao sentido fragmentário e ao caótico do ocorrido, que definem a vivência, a experiência seria índice da concatenação, do encadeamento, “fruto das interconexões propiciadas [...] pelo narrar que resgata o passado” (Apud, Soares, 1988).

O corpus do Programa de Pesquisa “O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense” é um exemplo do “modo supremo da experiência de vida” e modo como essa experiência se sedimentou na memória do homem amazônida. A cada passo dos textos assiste-se ao desfilar de quem divide a vida entre a floresta e o rio, enquanto transmigra para um mundo fantasioso de seres encantados com os quais, também, divide seu espaço e experiência.

As inúmeras narrativas recolhidas, além de serem de riqueza ímpar, tanto do ponto de vista da quantidade<sup>4</sup>, quanto do ponto de vista da qualidade e diversidade<sup>5</sup>, são um depoimento vivo da presença vária de colonizadores que, aqui tendo estado, deixaram marcas indelévels que passaram a compor uma verdadeira colcha de retalhos de manifestações culturais. Ressalte-se, então, que, apesar de nada ser tão impressionante quanto a própria Amazônia, a experiência fundamentada a partir do convívio com o colonizador-mor surpreende o pesquisador à medida em que convive com o corpus.<sup>6</sup>

Por conseguinte, quando se cotejam os relatos, torna-se praticamente impossível não se perceber o quanto há de ressonância lusitana nas “narrativas orais populares da Amazônia paraense”.

Para Lévi-Strauss (1971), os mitos são transformações de outros mitos e, embora a identidade do grupo seja preservada, cada mito modifica-se ao nascer, bastando para isso a troca de narrador; assim sendo, a cada mudança se impõe a reorganização do conjunto. Câmara Cascudo (1972), de certa forma, sintetiza este pensamento, ao afirmar que o texto jamais é “uno e típico, mas tecido de elementos vindos de muitas origens, numa fusão que se torna nacional pelo narrador [...] e internacional pelo conteúdo temático.”<sup>7</sup>

Em “Matrizes impressas da oralidade” (1995), Jerusa Pires Ferreira considera que “temos a tendência de atribuir à tradição oral um peso excessivo, um poder de originalidade de criação que não é tão-somente sua”<sup>8</sup>, a pertinência deste comentário nos remete às situações narrativas em que se pode muito claramente observar intersecção dos planos distintos numa constante realimentação entre o oral e o escrito. Muitas das novidades que impingimos às manifestações orais não são mais do que as chamadas “matrizes impressas” de que fala a autora.

A observação das narrativas orais recolhidas na Amazônia paraense apontou para a presença do que se poderia facilmente identificar com a literatura escrita de outros tempos e continentes, confirmando os teóricos do conto popular que enfatizam uma constante replasmação de categorias e motivos, em círculos intermináveis, acerca dos quais não se pode afirmar quando e onde tudo começou, nem quando e onde terminará.

Dentre as possibilidades de aproximação com os textos paraenses, sem dúvida, a que chama mais atenção, e que já foi referida, diz respeito ao sabor lusitano que perpassa inconfundível por tantos deles. Independente de qualquer teoria que possa justificar essa refundição, poder-se-ia considerar uma de caráter incontestável: ninguém desconhece o quanto o Pará guarda na sua cultura da marca do homem português.

\*

Nos momentos finais da écloga *Crisfal* (1977), o leitor depara-se com um dos exemplos mais lídimos do que os teóricos de literatura chamariam de metatexto.

O idílio amoroso vivido pelos personagens, em clima de sonho, enfim se desfaz com o despertar do personagem central, que divide a função de narrador na história; fechado o relato, o autor<sup>9</sup> coloca o observador diante de uma pertinente questão teórica: o enredo ali posto não é criação sua, ele apenas o transpôs:

*“Isto que Crisfal dizia,  
assim como o contava,  
ua Ninfa o escrevia  
num álamo que ali estava,  
que ainda então crescia.  
Eu o treladei dali.”*<sup>10</sup>

A história gravada em um álamo em crescimento enfatiza o profundo sentido de um amor que não deveria ficar à mercê de maus pensamentos, que pudessem vir a maculá-lo:

*“ Dizem que foi seu intento  
de escrevê-lo em tal lugar,  
para, por tempo alçar,  
onde baixo pensamento  
lhe não pudesse chegar.”*<sup>11</sup>

Quando se lê a narrativa codificada no Programa de Pesquisa IFNOPAP como: A01Czben080593-V<sup>12</sup>, não é possível ignorar os elementos que se cruzam em dois textos separados por quase cinco séculos.

Existe na vida dos habitantes de Caramundongo uma árvore especial. Nela há uma máscara gravada e aqueles caçadores, como, de certa forma, a Ninfa de *Crisfal*, ficam atentos ao movimento que a máscara faz na “casca de pau”:

*“Uma árvore de pau, ainda existe, ela tem uma careta feita de uma pessoa na árvore, [...] que tem época que está em cima, que tem época que está embaixo, e é na casca de pau que é feito aquilo.”*

Os moradores daquele lugarejo relacionam os acontecimentos bons ou maus com a posição daquela “careta” na “árvore de pau”. Quando ela se alteia é índice de que a prosperidade se avizinha, se o movimento é inverso então a aldeia é assolada de temores.

Cocteau, nos memoráveis “Versos de circunstância”, deixou uma mensagem que, também, se ajusta ao tema da narrativa oral e ao da écloga *Crisfal*, ainda que relacionada com um outro tipo de objeto de proteção - o “nome”, ou seja, a identidade, o caráter, ou quem sabe, o próprio “ser” e o seu destino:

*“Em vez de gravá-lo em mármore  
Guarda o teu nome numa árvore,  
Que ela crescendo, hás de ver  
Teu nome também crescer.”<sup>13</sup>*

Em *Crisfal*, o relato dos amores entre o pastor Crisfal e a noviça/pastora Maria é produto de ficção. As belas imagens que afloram nessa écloga, considerada a obra-prima do bucolismo português, se fazem pelo ato criador do poeta. Toda a articulação lingüística e urdidura temática, que se ajustam numa estrutura textual muito bem elaborada, comprovam a postura profissional do autor consciente da sua função, aquele que dá à forma uma realização única, uma execução particular.

Em “Uma árvore do Caramundongo”, a narrativa não passa por esse esforço laborativo, e assim se confirma que a referencialidade do texto oral é tão evidente quanto o labor criativo da literatura escrita. Enquanto a linguagem da literatura oral tem a marca do coloquial e da simplicidade, mesmo quando apresenta nível conotativo, aquela é assinalada pelo alto grau de elaboração. O contador de histórias vale-se das narrativas para

transmitir os valores da sua comunidade, seu modo de existência e suas expectativas de vida, enquanto que o autor do texto, dito erudito, está, sobretudo modernamente, ligado na auto-referência, elevando o texto, às vezes, a níveis simbólicos extremados.

Em 1521, quando do casamento de D. Beatriz e da sua partida para Sabóia, Gil Vicente escreveu a *Tragicomédia Cortes de Júpiter* (1965), em que a Providência, mandada por Deus, ordena a

*“Júpiter, como rei dos elementos, fizesse consertar bons planetas e sinos para a viagem ao longo do Atlântico, pelo estreito de Gibraltar e através do Mediterrâneo, até de portos mais próximos de Sabóia”<sup>14</sup>*

Assiste-se, através da versátil pena vicentina, a nobreza portuguesa, o clero, fidalgos, cortesãos e representantes do povo, de modo geral, acompanhando a frota até a foz do Tejo, metamorfoseados em fauna marinha:

*“Sairám desta cidade  
toda geralidade  
dos nobres por esse mar.  
Não com velas nem com remos,  
mas todos feitos pescados.”<sup>15</sup>*

A cada passo do texto surpreende-se o humor de Gil Vicente a estabelecer associações. A metamorfose a que ele submete os portugueses, nobres ou não, acontece numa relação direta da categoria, classe social, aparência, situação econômica ou conduta com os tipos variados de “pescados”. Assim, à determinada altura, ele refere-se aos Cônegos da Sé transformados em “figuras de tonhinhos”, e um pouco mais adiante diz:

*“Sairám as regateiras  
em cardumes de sardinhas,  
nadando muito ligeiras,  
desviadas das carreiras,  
por nam topar co ‘as tonhinhos”*<sup>16</sup>

Essa não é a primeira, nem única, vez que Gil Vicente traz à tona o envolvimento de Cônegos com regateiras e virgens “fabricadas”<sup>17</sup>. O quadro criado pelo dramaturgo para demonstrar os perigos a que estavam sujeitas as regateiras e/ou virgens, quando assediadas por padres libidinosos, lembra, particularmente, um dos personagens mais presentes nas narrativas da Amazônia paraense: o boto.

Da família dos cetáceos, como as *toninhas* - “peixe-boto” (Aurélio, 1986), o boto amazônida povoa as narrativas metamorfoseado em rapaz, de belo porte, sedutor e sempre disposto a envolver “cunhatãs” incautas (ou não), mas, na maioria das vezes, predispostas ao amor: “*nessa ida ao meio da floresta, quando eu levantei a minha vista eu vi aquele homem [...] em chapéu. Ai, me arrepiei todinha*”<sup>18</sup>

Na economia do acervo das narrativas paraenses, cerca de trinta por cento das histórias são de botos. Com tão expressiva representatividade, o personagem poderia tornar os enredos repetitivos e fastidiosos, todavia isso não acontece, porque o boto “ifnopapiano” se apresenta nos relatos em formas variadas e em situações igualmente diversas. Há botos de todos os tipos e para todos os gostos, por exemplo, há os que preferem rapazes.<sup>19</sup>

Nem sempre o cetáceo paraense se apresenta na sua forma masculina, algumas vezes, os jovens ribeirinhos são assediados por fêmeas (botas), tão sensuais e sedutoras quanto os botos machos.

Sabe-se que a forma canônica presente na gênese do discurso da narrativa oral - “Era uma vez...” - desloca o ouvinte e o próprio narrador para um mundo de encantamento, regido por uma nova ordem, aparentemente diferente da do mundo

natural. A aceitação dessa nova ordem, contudo, não implica distanciamento absoluto do narrador/construtor desse discurso mítico. Percebe-se a cada passo identidade e familiaridade inegáveis entre o espaço histórico e o mundo dos encantados.

A estranheza dos acontecimentos não é exatamente uma negação da realidade cotidiana do contador de histórias. A referência, disfarçada pela formulação lingüística, aparece sempre como elemento pontual dessas narrativas - halo, às vezes, tão tênue que dificulta o estabelecimento dos limites: até onde o real, até onde o imaginário.

Em algumas narrativas, são encontrados botos, homens, mulheres convivendo pacificamente - dividindo espaços, folguedos, amantes, etc.

Guardadas as devidas proporções, como “os cônegos da Sé”, do texto vicentino, que disfarçados de “toninhas”, se punham em busca de “sardinhas”, para as devorar, os botos, salvo alguma exceção, têm objetivos muito claros: divertirem-se nas festas ribeirinhas e “devorarem” as “sardinhas” amazônidas indefesas, que, talvez, precisem navegar noutras “correntes”.

Ainda nessa linha de investigação, pode-se relacionar com tópicos da Literatura Portuguesa um ciclo de narrativas relatado por contadores da região do Marajó: nas proximidades de Cachoeiro de Arari, em plena baía, emerge, de tempos em tempos, uma ilha.

De fauna e flora exuberantes, essa ilha é guardada por um cavaleiro armado. De porte altivo e nobre, o vigia desse espaço encantado recebe os que o visitam com fidalguia. Ao visitante é dado o direito de levar uma relíquia da ilha. Em algumas versões, a relíquia desaparece quando o visitante ultrapassa os limites do espaço encantado; em outras, o cavaleiro armado nunca se descobre. É difícil não associar o cavaleiro que não se descobre, de Cachoeiro de Arari, com o Encoberto português, figura mítico/messiânica presente no imaginário português. E a ilha, tão plena de vida e abundância, emergida das águas da baía do Marajó, bem poderia ser uma

réplica da “Ilha dos Amores”, do épico camoniano e de outros textos clássicos. (Camões, 1970)

Ficar a par de todas as informações contidas no grande acervo do Programa IFNOPAP, tem sido um dos maiores desafios da pesquisa. A cada momento, a cada leitura emergem motivos e mais motivos: alguns bem próximos da convivência diária com textos eruditos, facilmente perceptíveis. Outros tão distantes, quase a se perderem no tempo. Como não reconhecer na narrativa das três filhas, “O Tejo”<sup>20</sup>, o triste fado do herói de Creta, que ansioso por chegar à pátria, promete a Netuno - ante a ameaça de uma tempestade, sacrificar o primeiro homem que encontrasse em seu reino. Mozart, em 1781, retoma o tema da imolação do filho do herói cretense, na famosa ópera “Idomeneu, o Rei de Creta”.

Literatura erudita... literatura popular... literatura escrita... literatura oral... são manifestações com particularidades indiscutíveis. As distinções que marcam a gênese, configuração ou destino de cada uma destas realizações não estão em julgamento. Tão-somente, se quer evidenciar que elas têm pontos de intersecção e intercâmbio permanentes, que lhes impõem o cumprimento de uma função cultural, da maior importância, enquanto categorias literárias energizadoras e revitalizadoras de emoção e de conhecimento.

## N O T A S

<sup>1</sup> - SCHOLLES (1977) p.13,15

<sup>2</sup> - Vide estudos de Vladimir Propp, Paul Zumthor, Menéndez Pidal, Câmara Cascudo, Lévi - Strauss, etc.

<sup>3</sup> - WELLEK (1962), p. 58,59

<sup>4</sup> - O Programa de Pesquisa “O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense” conta hoje com treze projetos, orientados por dezessete professores, com trinta e três bolsistas de Iniciação Científica. O acervo já se aproxima de quatro mil depoimentos de cerca de mil informantes.

<sup>5</sup> - A diversidade do material pode ser constatada, quando se observa o número de projetos (13) de interesse de profissionais das mais diversas áreas: lingüística, teoria literária, semiótica, sociolingüística, pragmática, antropologia, pedagogia, comunicação e informática.

<sup>6</sup> - A influência ibérica está enfaticamente presente no corpus. Muitas expressões que os habitantes da região consideram particularmente amazônicas são, na verdade, resquícios da presença portuguesa ou espanhola. Cite-se, como exemplo: “ilharga”- sf. lado do corpo humano, flanco. Do vocabul. portug. medieval; “obra de” - loc. Ibérica corrente no espanhol; “enrascado” - expressão popular em Portugal, derivada do vocabulário náutico português: “rasca” sf. rede de arrastão, antiga embarcação portuguesa. Expressões extraídas da narrativa “Ouvi a matinta” (*Santarém conta...*)

<sup>7</sup> - CASCUDO (1972), p. 303

<sup>8</sup> - FERREIRA (1995) - p. 46

<sup>9</sup> - É o autor, mesmo, que aí se coloca em primeira pessoa: “Eu o treladei dali”, e não o narrador em terceira pessoa que iniciou o relato.

<sup>10</sup> - FALCÃO (1977), p.142.

<sup>11</sup> - idem.

- <sup>12</sup> - O código corresponde às seguintes informações: a narrativa foi recolhida pela pesquisadora Lúcia Santana (A), gravada na primeira fita (01), em Belém (CZ), bairro de Bengui (ben), na data assinalada, sendo esta a quinta (V) narrativa da fita.
- <sup>13</sup> - COCTEAU (s.d), p. 70
- <sup>14</sup> - MICHAELLIS, apud VICENTE (1965), p. 225
- <sup>15</sup> - VICENTE (1965), p. 236.
- <sup>16</sup> - Idem, p. 237,238.
- <sup>17</sup> - Lembrar o motivo que determina a “perdição” da D. Brísida, personagem do *Auto da Barca do Inferno*: “que criava as meninas/ pera os cônegos da Sé”, com os seus “virgos postiços”.
- <sup>18</sup> - F01Czcre140993-II, narrativa recolhida pela pesquisadora Tânia Pantoja (F), fita 01, cidade de Belém (CZ), bairro da Cremação (cre), data explícita no código, segunda narrativa da fita(II).
- <sup>19</sup> - SIMÕES (1995), p. 19.
- <sup>20</sup> - SIMÕES (1995), p. 13 - 22.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques. Fronteiras do Literário. Porto Alegre: EdU, 1995.
- BOSI, Alfredo, org. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1981.
- CASCUDO, Luís de C. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- \_\_\_\_\_. História da literatura brasileira (oral). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CAMÕES, Luís de. Obras completas. Lisboa: Lello, 1970.
- COCTEAU, Jean. “Versos de circunstância”. In: MAGALHÃES Jr., R. Poesia da França. S.Paulo: Tecnoprint [s.d.]
- FALCÃO, Cristóvão. “Crisfal”. In: ANTOLOGIA de Literatura Portuguesa. Porto: Lello, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mythologiques, IV. L’homme nu. Paris: Plon, 1971.
- PROPP, Vladimir. Édipo à luz do folclore. Lisboa: Veja [s. d.]
- \_\_\_\_\_. Las raíces históricas del cuento. Madrid: Fundamentos, 1981.
- NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. "No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa". In: RIEDEL, Dirce C. Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SIMÕES, Ma. do Socorro & GOLDR, Christophe. Belém conta... Belém: CEJUP, 1995.

\_\_\_\_\_. Santarém conta... . Belém: CEJUP, 1995.

SCOHLES, Robert & KELLOGG, Robert. A natureza da narrativa. Rio de Janeiro: MCGrawHill, 1977.

SOARES, Luís Eduardo et alii. Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VICENTE, Gil. Obras completas. Lisboa: Sá da Costa, 1965.

WELLEK, R. & WARREN, A. Teoria da literatura. Lisboa: Europa-América, 1962.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. S. Paulo: Cia. das Letras, 1993.