



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor: Marcos Ximenes Ponte

Vice-Reitor: Zélia Amador de Deus

Pró-Reitores: Camilo Martins Vianna (PROEX)

Cristovam Wanderley Picanço Diniz (PROPESP)

Joaquina Barata Teixeira (PROPLAN)

Marlene Rodrigues Medeiros Freitas (PROEG)

Clara Alcaim Berman (PROAD)

Prefeito do Campus: Abílio Augusto Velho da Cruz

CONSELHO EDITORIAL

Presidente: Zélia Amador de Deus

Membros: Anaiza Vergolino Henry, André Luiz A. Mesquita,
Ricardo Ishak, Telma de Carvalho Lobo, Maria José
B. Accioli Ramos

Representante da Biblioteca: Maria da Graça C. Ponte de
Souza

Representante da Gráfica: Ivan Cardoso Costa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora: Telma de Carvalho Lobo

Vice-Diretora: Guilhermina Pereira Correa

Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras:
Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

Comissão Editorial: Audemaro Goulart, Benedito José Vianna
da Costa Nunes, Christophe Golder, Francisco
Queixalòs, José Carlos Chaves da Cunha, Leopoldina
Araújo, Luis Antonio Marcuschi, Maria do Perpétuo
Socorro Galvão Simões, Paul Rivenc.

MOARA

Revista
dos Cursos
de Pós-Grad.
em Letras
UFPA

ESTUDOS DE NARRATIVA ORAL

ISSN 0104-0944

Editor Executivo: Alexandre Mota
Revisão Editorial: Maria do Socorro Simões
Organização: Maria do Socorro Simões
Capa: Francisco Cavalcante
Composição e Diagramação: Jorge Domingues Lopes

EDITORA UNIVERSITÁRIA

Diretor: Ivan Cardoso Costa
Diretor da divisão de Editoração: Lairson Costa
Diretor de Arte-Final e Fotocomposição: Paulo Camarão
Diretor de Produção: Luiz Carlos Galeno
Montagem: Manoel Gomes de Lima
Fotolito: Walfredo Ávila dos Santos

Periodicidade: *Semestral*
Endereço: *Cursos de Pós-Graduação em Letras*
Centro de Letras e Artes
Campus Universitário do Guamá - R. Augusto Correa, 1
Guamá - Belém - PA - Brasil
66075-110 Fone: (091) 211-1499, 211-1501

Catálogo: Biblioteca Setorial do CLA

MOARA. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras/UFGA	
n.1	1993
Publicação interrompida de out/93 a set./94	
n.2	1995
n.3	1995
n.4	1995
n.5	1996
Belém, Universidade Federal do Pará	
Semestral	
1. Linguística. 2. Literatura I. Universidade Federal do Pará. Centro de Letras e Artes	
CDU 801	

Sumário

Nos guardados da memória...	
Josebel Akel Fares	
José Guilherme dos Santos Fernandes	I-VI
Aspectos da palavra criadora na ação de contar: a memória da origem	
Benilton Cruz	01-13
Analisando narrativas orais da Amazônia paraense	
Anna Christina Bentes	15-24
Réalisme et utopie: quelques réflexions d'un vieux routard	
Paul Rivenc	25-29
Belém e seus encantos de cobra, uma leitura- audição fragmentada da cidade	
Paulo Nunes	31-45
O boto, um Dândi das águas amazônicas	
Josse Fares	47-63
A princesa do Barro Vermelho: mil e tantas estórias amazônicas	
Benedita Martins da Cruz	65-92
Patativa do Assaré: memória e poética	
Gilmar de Carvalho	93-99
A alegoria da criação nos ofícios de Minelvino Silva	
Edilene Matos	101-107
O estatuto da oralidade: da unicidade à multiplicidade	
Silvio Augusto de Oliveira Holanda	109-118
A princesa que não ria	
Jerusa Pires Ferreira	119-126

Memória lusitana e narrativas amazônicas	
Maria do Socorro Simões	127-140
O “verídico” nas narrativas orais	
Christophe Golder	141-150

Nos guardados da memória...

Quinto número, quintessência. Entre idas e vindas mais um número de MOARA, que podemos conceber prazerosamente como anagrama de amor, este quinto elemento sem presença física, mas tão arrebatador como fogo, como água, como terra e ar, e sem o qual não haveria vida, não haveria histórias para se contar. Não haveria narrativa que “sai da boca”, ganha os ouvidos e percorre outras bocas. Em uma palavra, não haveria oralidade, a matéria principal deste número da revista e campo para tantos desencontros nos estudos literários.

Ironicamente, cinco é o número da união de yin e yang, para os orientais; é símbolo do casamento e da síntese para os pitagóricos. E é com esta alegria de “lua de mel” que podemos desfilarmos nossos olhares pelos artigos aqui publicados e ver face a face a letra e a voz se harmonizarem, tal qual era o princípio: O crescendo literário é saber que nossos conceitos podem ser, repentinamente, derrocados, como pororoca em beira de rio que leva ribanceiras tão fortes e majestosas, assemelhadas às “verdades absolutas” de certos teóricos da literatura: sem nos delongarmos nesta autêntica crise da razão, que diríamos também do “logos”, basta considerar a existência de uma literatura oral para que sejamos alvo de franco-atiradores. Mas com toda certeza, aceitamos o embate e o que mais nos agrada é termos companheiros de batalha do peso do Paulo, da Josse, do Sílvio, da Bene, da Socorro, da Christina e do Benilton, narradores da terra, aqueles que araram e fincaram o terçado no solo-mãe, ou que das canoas tarrafearam o fundo dos rios amazônicos; companheiros de outros brasis como Jerusa, Gilmar e Edilene; até mesmo o reforço da autêntica legião estrangeira na figura de Paul.

Entretanto, sem o cavalo-de-batalha IFNOPAP (“O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense”), não teríamos a mobilidade de avançar nesse campo

minado. O Programa de Pesquisa do Centro de Letras e Artes, da UFPA, há três anos cavalga em histórias populares dos quatro cantos do Estado, envolto no canto, sendo a matéria coletada objeto de estudo de treze projetos, tendo à frente dezessete professores e um sem-número de bolsistas. E é chegado o tempo da colheita mediante os ensaios aqui presentes que, em sua maioria, utilizam as narrativas coletadas pelo IFNOPAP como material de análise.

Os ensaios de Socorro Simões e Sílvia Holanda analisam, através do estudo comparativo entre textos “populares” – as narrativas do programa IFNOPAP – e textos “eruditos” – dos escritores Gil Vicente e Guimarães Rosa –, que as diferenças nas modalidades de expressão encontram-se na estruturação dos níveis de conhecimento e no meio de transmissão a ser privilegiado: o erudito prioriza a escrita, o popular a oralidade. Neste ponto, entendemos que o que se nos impõe é o ato político de ter a voz, que no caso é a voz do dono da letra. Essa atitude de escrita, que não se deve confundir com escritura, se defendeu a bandeira da universalidade do discurso, que agora “não é mais privilégio exclusivo de quem possui o dom da palavra”, segundo Vernant (1990;175), ocultou, paradoxalmente, o que Zumthor entende por “índice de oralidade”, ou seja, a marca da intervenção da voz humana. Em nosso particular, privilegiou-se a narrativa em detrimento da narração. Estava selado o princípio do fim do encanto da palavra, da *sympatheia*, em nome do verdadeiro da investigação e posterior argumentação. Se a tudo isso correspondeu a derribada do mnemon, dos recitadores, dos jograis, não é menos verdade que a memória coletiva, e por isso mais popular, padeceu e padece de esquecimento profundo ou, quando muito, desliza no diário, em situações eufêmicas, caso das narrativas orais.

As noções de escritor e narrador são enfocadas por Benedita Cruz no artigo “A princesa do barro vermelho – mil e tantas estórias amazônicas”, apoiado no texto benjaminiano “O

narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. O narrador (re)cria a partir do que ouviu, o que faz de seu motivo não as invariantes, mas as variações surgidas das relações interpessoais, que pressupõem um auditório, uma audiência, daí o caráter social: enquanto houver ouvintes, narrador e narrativa sobreviverão ao pé da lareira, acalentando o frio, ou nas portas das ruas, espantando o calor. Contrariamente, o processo de criação do escritor é ato solitário, bem como a recepção do escrito pelo público-leitor. A matéria do escritor e do narrador pode ser a mesma, entretanto a elaboração, circulação e recebimento da obra diferenciam-se. Neste particular, ouvimos a voz de Georg Otte (1994;135): “Enquanto o romance, na qualidade de texto fixo, é suscetível a formar uma barreira aurática, devido à diferença histórica entre a criação e sua atualização pelo leitor, a narrativa assemelha mais às artes interpretativas pela necessidade de ser constantemente recriada por alguém [...]. O fato de cada ouvinte poder se tornar narrador, de a recepção e a produção poderem se unir na mesma pessoa, coloca a narrativa numa posição particular”.

A performance integra a “escritura” oral. O contato direto com o público nos mostra um personagem de olhos, ouvidos, olfato e tato atentos para perceber o interlocutor, usando o quinto sentido para dar sabor à contação dos guardados da memória. Ao encostar ouvidos e olhos na poética de Assaré, Gilmar de Carvalho não deixa escapar que a memória que pulsa nos versos do poeta se expressa através das várias linguagens do corpo, nas “vigílias sertanejas”: o texto escrito servirá para aqueles que não tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo e guardar a cena. O que não implica dizer que a escritura não esteja prenhe de oralidade. Quem nos conta esta história é Edilene Matos, ou melhor, Minelvino Silva, fazedor de versos da literatura de folhetos na Bahia. Minelvino é porta-voz da oralidade popular dos romeiros, no uso da “oralidade mista”, a que se refere Zumthor, o que prova que a impressão tipográfica não limita a imaginação.

O contador, ainda como porta-voz da comunidade, interage com os interlocutores e, muitas vezes, lhes oportuniza a fala direta. Nesse processo de co-construção ou construção coletiva do texto, Bublitz incorpora o falante secundário que intervém para apoiar o falante primário. É desta perspectiva que Anna Christina Bentes analisa a voz do pesquisador ou de outrem nas narrativas recolhidas pelo IFNOPAP. Perspectiva não muito diversa de Paul Rivenc que nos remete à importância das situações de enunciação, considerando as variações fonéticas e prosódicas para o estudo do francês familiar oral.

Dois estudos desta revista tratam da interdição. Jerusa Pires estuda o riso e o não-riso como processos de liberação e aprisionamento da ação. O riso é recalçado pela sociedade e a princesa que não ria precisa de cúmplices para liberá-la da “maldição”. Josse Fares analisa a personagem mítica dos mares amazônicos, o boto, como justificativa da transgressão dos interditos sexuais pelas caboclas ribeirinhas: como D. Juan das águas, o boto eufemiza situações como a perda da virgindade, e posterior gravidez, e o adultério; libera a cópula no período menstrual; e nivela homens e animais, mediante a antropomorfização do cetáceo. Inúmeras narrativas populares se fiam na proibição, transgressão do interdito e retorno à ordem: chapeuzinhos quebram caminhos interditados, perdem “chapéus” e retornam aos lares; cinderelas fogem do borralho, vão ao baile e lá encontram príncipes; caçadores desempenham suas funções em dias santificados, deparam-se com curupiras e voltam correndo para suas casas. O princípio do prazer se sobrepõe ao da realidade; todavia, em seguida, a ordem é restabelecida. A chegada ao final feliz requer a superação das provas. Dundes observa o comportamento da platéia diante de situações em que uma interdição é violada: a quebra do tabu é recebida com aplausos pela audiência.

Outro conceito a ser relevado no estudo da literatura oral é o de imaginário, presente no ensaio de Paulo Nunes que, ao estudar o imaginário belenense, através de recorrentes

imagens da cobra, nos acode com explicações sobre a presença do réptil no lúdico (cobra de miriti), no religioso (a procissão do Círio de Nazaré), no mítico-lendário (Cobra-grande), na geografia (o traçado dos rios que ladeiam a cidade), no literário (através de poemas de Raul Bopp e J.J. Paes Loureiro). As diversas angulações – a semiótica – conferidas à imagem configuram o imaginário, que se por um lado está separado do real, no sentido da coisa inventada – coisa não-reprodutora, mas criadora e poética –, segundo Castoriadis, por outro, pode ser o próprio real, o real imaginário irmanado ao real material por obra e graça do ideológico, concebendo uma representação do mundo imposta; conforme Le Goff.

E entra em cena o poeta, fundador da palavra. Ou será do mito? Mitopoética é a palavra-chave do ensaio de Benilton Cruz, tão poeta, tão fundador. Porque o ato de criação é o ato da origem, do mito, que não se deve confundir com o primitivo, no aspecto do rude, do grosseiro, como os “evolucionistas” possam querer. “A idéia de mito que se quer seguir aqui será [...] a de ação da palavra criadora, quando mito é encarado como um discurso, um ato criativo da fala”, nos diz o ensaísta. Momento que nos faz crer que as duas pontas da corda, da cobra, estão atadas: a serpente ouroboros, que morde a própria cauda, representa o eterno retorno que em nosso entender é o retorno que faz o poeta banhar-se na fonte de Mnemosine. Parmênides e Heráclito estão de mãos atadas; e nós também, somos todos humanos!

* * *

E entrou por uma porta e saiu pela outra, quem quiser que conte outra !

Josebel Akel Fares
José Guilherme dos Santos Fernandes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Volume I. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius. "A instituição e o imaginário: primeira abordagem". A instituição imaginária da sociedade. 3. ed. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DUNDES, Alan. "A morfologia dos contos indígenas norte-americanos". Morfologia e estrutura no conto folclórico. Tradução de Lúcia Helena Ferraz et alii. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LE GOFF, Jacques. O imaginário medieval. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.
- OTTE, Georg. "O narrador sem aura ou pensando a reprodutividade oral em Benjamim". Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: vol. 2, outubro/94.
- VERANT, Jean-Pierre. "Aspectos míticos da memória". Mito e pensamento entre os gregos. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Aspectos da palavra criadora na ação de contar: a memória da origem

Benilton Cruz
Universidade Federal do Pará

Uma das primeiras idéias que se tem de mito é aquela que se ajusta, talvez, a um preconceito do chamado homem civilizado ocidental: o de que o mito procede a uma maneira de pensamento primitivo. Esta que tem sido uma visão "evolutiva" e quem sabe até "naturalista", em seus sentidos menos científicos, sobre a análise do fenômeno mítico, desenhou algumas teorias que na verdade não adentram ao sentido real que o mito possa ter. Isto que se dá por se ter estudado mais as próprias divagações provocadas pelo mito do que o mito em si. O verdadeiro conhecimento sobre esse tema tão antigo e ao mesmo tempo tão desconhecido não tem sido satisfatório. Há mais explicação do que investigação. E isso dentro dos estudos que por modismo intelectual ou reducionismo se multiplicam sobre os fenômenos de nossa imaginação sem avaliar a essência do problema.

Para isso se deve ressaltar que a idéia de mito a ser analisada aqui não será aquela que o vê como uma espécie de fóssil do pensamento, ou estrutura primária da racionalidade em relação a um estado evolutivo pré-lógico do pensamento. Não será aquela que tem o mito como retorno ao estado ctônico da origem do homem. Ou o do mito como um procedimento de linguagem observável somente nas comunidades primitivas, ou melhor, em estados primitivos da linguagem.

A idéia de mito que se quer seguir aqui será, pelo menos, a de ação da palavra criadora, quando mito é encarado como um discurso, um ato criativo da fala, em seu aspecto criador de linguagem. E, para isso, o mito não será apenas contar o mundo, mas habitar com ele, em um envolver que, ao criar

sobre alguma coisa, cria a si mesmo, possibilitando ao homem recursos de domínio da linguagem e sua ordenação ao cosmo. A palavra originária, criadora e fundadora do mundo. O ato fundador como um ato da palavra. Arquitetura do possível: a mitopoesia.

Este estudo se propõe a analisar o mito, na ação da oralidade, em relação com a palavra criadora, investigando a recorrência de uma mitopoesia dentro da ação de contar. Entendendo mito como “o discurso que diz, no jogo de velar e desvelar, a humanidade do homem, que dimensiona – pela linguagem – as questões essenciais da condição humana.” (Pandolfo, 51, 1983) o que é, em termos, uma leitura de mito a partir de Claude Lévi-Strauss, aquela que exige a decifração de um discurso como uma espécie de enigma sobre um código simbólico cujas pistas são dadas pela própria linguagem.

Esquece-se, aqui, a idéia de mito ligada a uma “*fábula que relata a história dos deuses, semideuses e heróis da Antigüidade pagã, [ou] a interpretação primitiva e ingênua do mundo e de sua origem*”¹, que é talvez a idéia mais generalizada de mito que se tem estudado, principalmente, no ensino médio. A condição da palavra como signo de poeticidade que se observa nos mitos será mais relevante ainda em uma investigação que não se propõe de maneira profunda e científica, mas pelo menos de ação de conhecimento sobre a palavra criadora a partir do mito enquanto discurso. Enquanto a fala que conta, que narra, sob o poderoso liame da palavra suas simetrias e correspondências com o mundo.

II

“Deus é grande, mas o mato é maior”
Adágio popular dos
caboclos da Amazônia

Dentro da *Oficina de Texto: Produção e Recriação a partir de Narrativas Oraís da Amazônia Paraense* tem-se objetivos de pesquisa que se relacionam com o estudo sobre mito e a palavra criadora na ação de contar. Como um sub projeto do programa IFNOPAP, *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*, da UFPA, a Oficina de Texto tem como objetivo geral dinamizar um processo de produção a partir das narrativas orais populares paraenses catalogadas pelo programa. Este processo, sendo criativo, direciona a escrita como o lugar onde mundo e palavra se encontram. Um dos temas abordados é a espontaneidade de fazer girar o mundo que se conta nas narrativas, no envolver de duas ações ao participante da Oficina: o ato de ler as narrativas transcritas com o ato de escrever textos a partir das histórias presentes nessas narrativas.

A prática de produção da Oficina consiste em explorar das narrativas orais o embasamento temático para se produzir textos escritos, ou seja, na identificação do mito, da lenda, da fábula, da mentira, da pilhéria, da ficção, e do imaginário do homem amazônico paraense, possibilita-se ao participante da Oficina recursos de elaboração de textos escritos que envolvam tais presenças em um acontecer não mais preso ao aspecto de audição das narrativas, e sim à criação de texto escrito, em seu aspecto visual, para, de acordo com a necessidade, fornecer esses textos à publicação em revistas ou livros didáticos que enfatizem a realidade do estudante da região.

Foi de acordo com essa prática que se escolheu uma narrativa que adentra ao objetivo deste artigo, na verificação da palavra criadora dentro da ação de contar. A narrativa a seguir foi recolhida por dois bolsistas do programa IFNOPAP de

Castanhal, cidade do interior do Pará, e foi transcrita, com o cuidado de se manter a integridade da narração, pelos mesmos estudantes que, depois, remeteram-na ao Laboratório de Ciências da Linguagem da UFPA, onde se encontra a sede do programa do IFNOPAP. Este procedimento é para se manter o acervo de narrativas orais da Amazônia paraense que, no momento, dispõe de aproximadamente mil narrativas catalogadas.

Narrativa 447

Informante: Manoel da Silva Alves,
78 anos, agricultor aposentado, reside
em Castanhal, PA.

Existia muitas pessoas que falavam com tristeza a fim de descobrir a cidade, tem um lugar no meio do mato, tem uma pedras que chamam de Canta Galo. Ali eles ouviram os movimentos da cidade do Canta Galo, de movimentos e de coisas no fundo do mar.

— Ainda tem esta pedra lá, não sei se canta mais, né? Porque redobrou o encanto. A princesa falou com o rapaz, e disse que ela vinha feito em uma cobra com ramo de flores na boca e, quando a onda chegasse na beira da praia, ela ficaria seca, era para ele tirar aquele ramo de flor da boca e pronto, desencantava a cidade.

Mas, o rapaz não teve coragem. Ele foi, viu a cobra, ele ficou na beira com o ramo de flor, mas ele não teve coragem de tirá-la, ela voltou e disse que tornava a voltar ainda, outra vez, mas era mais ruim.

Aí, disse que vinha, vinha feito numa peça de fazenda em cima da onda. E quando a onda jogasse a peça da fazenda em cima da areia, era para o rapaz pegar numa ponta da peça e colocar no ombro e correr para a pedra. Aquela peça de fazenda ia se desenrolando e, aí ia desencantando a cidade, mas não era pra olhar para trás.

Aí ele fez, de fato, veio a onda, jogou a peça de fazenda, ele foi e pegou, jogou no ombro e correu para trás. Quando o homem chegou bem no meio da praia que ia se desenrolando, ele olhou para trás e viu aquele movimento já de carruagem, muito movimento. Ele foi olhar para trás, pronto aí nunca mais apareceu.

O mito de cidades perdidas na Floresta Amazônica é freqüente. São famosas as histórias da cidade de “Eldorado”, por exemplo, no domínio do imaginário e na ambição por riquezas escondidas na Amazônia, como fortunas inimagináveis, que desde o século XVI perturbam as cabeças de aventureiros.

Pelo menos de histórias de cidades encantadas que se ouvem no Pará é destacada a de “Vila Pedra”² - que é muito contada pelos moradores de Irituia, município paraense que fica ao leste de Belém, a 118 km, em linha reta. Uma outra história de cidade encantada é a da Cidade de Canta Galo que parece pertencer ao imaginário dos moradores dos arredores de Castanhal (PA).

Antes de se iniciar o estudo da palavra criadora dentro da ação de contar a partir da narrativa acima, é interessante destacar que a história *Cidade de Canta Galo* pode ser, de antemão, relacionada com pelo menos outras três narrativas míticas conhecidas do Ocidente. A lenda de Deucalião e Pirra, a de Orfeu, e a de Ló e sua família em fuga da destruição de Sodoma (Gen. 19: 17).

Com a primeira narrativa, a lenda de Deucalião e Pirra, é porque as palavras pedra e homem, em grego, se aproximam etimologicamente e simbolizam algo em torno da ação da palavra criadora, como vai ser visto adiante; a segunda, a lenda de Orfeu; e, a terceira, a narrativa que conta a fuga de Ló e sua família da destruição de Sodoma, estão até mais próximas da narrativa da Cidade de Canta Galo porque uma parte da lenda de Orfeu diz respeito a uma proibição “o não olhar para trás” - o mesmo que se observa com a esposa de Ló, que por olhar para trás, sofre,

como Orfeu, da experiência de não reconhecer a perda, a dolorosa experiência da negação.

Dessas três lendas será estudada apenas a de Deucalião e Pirra em relação à narrativa da Cidade de Canta Galo. Primeiro por uma questão de espaço, pois são histórias que se constituem em um riquíssimo material de pesquisa. Segundo porque no confronto entre essas duas narrativas há elementos suficientes para se questionar o comportamento da palavra criadora na ação de contar.

III

Por quem as pedras cantam

Ernst Cassirer, no livro que no Brasil teve o nome de *“Linguagem e Mito”*, reflete sobre as proposições de Max Müller a respeito do som como importante constituinte da palavra a partir de uma lenda grega.

*Deucalião e Pirra, que depois de salvos por Zeus do grande dilúvio que exterminou o gênero humano, converteram-se nos progenitores de uma nova raça, ao atirarem por sobre os ombros pedras que se transformavam em seres humanos. Tal origem dos homens, a partir da pedra, é algo simplesmente incompreensível, e parece resistir a toda uma interpretação; mas ela não seria imediatamente concebível se recordássemos que, em grego, os homens e as pedras se designam pelos mesmos nomes, ou pelo menos, de som semelhante; que as palavras *laoi* e *laaz* se evocam por sua consonância?*

A etimologia grega aponta certa semelhança entre as palavras “homem” e “pedra”, uma espécie de isomorfismo da língua, o que é importante na relevância de som e significado. A posição de Cassirer a respeito da lenda de Deucalião e Pirra

assemelha-se à do estudo de Lévi-Strauss na comparação entre som e significado como constituição de profunda importância na linguagem.

Na narrativa *A Cidade de Canta Galo*, a comparação etimológica entre as palavras “pedra” e “canta” apontará que ambas as palavras em português não podem chamar por um mesmo nome, não há nem semelhança de som. Entretanto há na frase “não sei se [a pedra] canta mais” um estranhamento de proposições (a pedra que canta) que é típico da poesia, aliás nesse caso, da mitopoesia que, investigando-se a fundo, pode-se observar a ação da palavra criadora no estranhamento de proposições, no choque de palavras que aparentemente não tem nada a ver.

Por quem ou por que a pedra canta? A pedra canta porque o seu canto traduz-se em uma espécie de memória da origem, revela-se como a ponte que resta entre o homem e o útero da mãe universal. Da lenda de *Deucalião e Pirra* é bem mais claro um estado cosmogônico em potencial: o das pedras que se transformam em homens, como se observa em um dos textos acerca de Deucalião (grego *Deukalion*) que, filho de Prometeu, também sofreu da cólera de Zeus.

Encolerizado com os crimes dos homens, Zeus tomou a decisão de aniquilá-los por meio de um dilúvio. Deucalião, alertado por Prometeu, construiu um barco para si mesmo e para sua mulher Pirra, no qual o casal salvou-se do dilúvio; quando as águas baixaram ambos desembarcaram no monte Parnassós. Deucalião e Pirra foram advertidos por um oráculo de que deveriam lançar por cima de seus ombros “os ossos de sua mãe”. Percebendo que o oráculo se referia às pedras da Mãe-Terra, eles obedeceram, e das pedras lançadas por Deucalião surgiram homens e das lançadas por Pirra surgiram mulheres.³

Estilhaçada e sobrevivente, como o próprio mito grego da origem dos homens, a narrativa da *Cidade de Canta Galo*,

como um caso contado na Amazônia se torna o próprio mistério e com ele se funde – a pedra, “os ossos” da Mãe-Terra, canta como um ser condenado à existência eterna (pois o encanto redobrou), no “meio do mato” ou no “fundo do mar”. Na lenda grega são os homens que nascem da semente de Deucalião e Pirra, de sementes que na verdade são pedras, o fruto da terra, da lama primordial após o dilúvio purificador.

A relação homem/mundo e linguagem vai se estabelecendo na ação de contar, dentro da dimensão poética que a própria comunidade assume com a sua voz coletiva e anônima ao narrar a memória de uma criação, no caso da lenda de origem dos homens de *Deucalião e Pirra*, ou o estranho canto dos poderes imutáveis, presente na narrativa da Cidade de Canta Galo. A linguagem será “fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”⁴, com “as próprias palavras”, desde que se conheça os seus segredos, envolvendo o homem nas suas correspondências com a terra e a sua significação em uma só ação: o ato de contar. Nada disso aconteceria se não houvesse a quebra da palavra. O que ocorre quando a linguagem rebenta a centelha de criação no próprio entrecocar da palavra “pedra” e “homem” ou das palavras “pedra” e “canta” em todo um mundo onde se vive porque a ele se está unido.

Outra frase marcante da narrativa 447 é “de coisas do fundo do mar”, desta vez não como mitopoesia, mas como marca de um aspecto recorrente das lendas da Amazônia: o fundo como algo que envolve o desconhecido, o limite do conhecimento, e mesmo a morada de seres mitológicos, como a Cobra Grande, o Boto, a Iara. No fundo do rio, da baía, da floresta, do igarapé, do poço, “do mar” - como é citado na história de Canta Galo - está o que é intocável, o que não se pode mexer, violar, aventurar, conhecer. Deus é grande, mas o mato é maior, o “fundo” é maior, o desconhecido é maior.

IV

O ato de criação é a memória da origem. É quando o homem age o seu mundo. E tem sido assim desde os primórdios dos tempos, quando isso que hoje chamamos de cosmogonia era o próprio homem e as suas criações, era a maneira de perceber que a ordem do homem no mundo é a da criação. O mito é pois criação. Nos dias atuais, na era da escrita, quando sucede-se a antropologia à cosmogonia, sucede-se, também, lentamente, dos mitos às formas de conhecimentos modernos aquilo que ao homem primitivo era a base de praticamente uma variada forma de princípios de conhecimentos dos quais hoje estariam, com certeza, inseridos na teologia, na cosmologia, na astrologia, e na epopéia. Ou seja, a criação que passa à explicação perdendo o seu caráter de complementaridade com o mundo.

Queremos sempre saber de nossa origem e isso não é novidade. Pelo menos para o mito que é sempre um mergulho nas origens. Nesse caso o mito se passa como uma curiosidade sobre o passado, tornar o passado compreensível antes mesmo de ser explicação deste. Queremos sempre saber para onde vai a humanidade e isso também parece não ser novidade se se observar que o mito conta “o nascimento de coisas novas num mundo já existente”⁵, então o mito seria, também, o que narra o futuro. Se o mito se constitui como a ação da palavra criadora a partir do homem e seu mundo em tempos remotos, o mito também pode ser a base da qual se cria o futuro, se se compreende que o mito foge ao domínio do tempo, quando estabelece um tempo próprio, aquele que não está nos verbos da narrativa usados no passado, mas na fala indireta que possibilita essa transgressão – transgressão que é o princípio básico da criação.

O mito, então, ao aprisionar o tempo em suas teias de linguagem, não seria uma espécie de memória da criação do mundo que se cria com linguagem. E o próprio futuro será, ao se recontar o mito, um recontar da criação, um estar presente que o prolonga e o faz existir, e um estar no futuro é um regressar ao começo do mundo quando o mito é contado. É um estar dentro

do mito. O mito, assim, não será forma feita, mas a forma por se fazer.

Fragmentada a narrativa mítica, não desaparece o mito porque este “é o modelo de toda criação que há de vir”⁶. Na relação mito e criação nada se perde porque em toda recriação revivemos a imaginação de Prometeu. Aliás o mito se assemelha a um Prometeu anônimo: dá às palavras um fogo inextinguível – a primeira criação que não se esquece.

Uma idéia, talvez, menos preconceituosa (e que este estudo defende) de mito é aquela que entra na discussão do jogo: a palavra criadora e mantenedora do mundo. O homem criativo e criador dentro dos segredos da linguagem a constituir o mundo. E nesse jogo entra em conformidade com o ato de contar porque o mito é história de criação, uma narrativa que sonha. E nessa constituição de mundo o mito se faz épico no envolver da ação da palavra criadora e sua indissolúvel marca de origem, o batismo da presença do homem no mundo, no cosmo (do grego ‘harmonia’), pela palavra.

Para ser a parte do homem que o interage com linguagem e seus efeitos na conquista de um mundo, o mito envolve a comunidade porque o percorrer do homem no mundo refletirá num percorrer na linguagem. Quando Walter Benjamim escreve que “*se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar*” quis dizer que também aquele que adentra o mundo começa a conhecer seus segredos. Adentrar em uma floresta, como faz um ribeirinho na Amazônia, não deixa de ser algo como aventurar-se aos perigos do mar, como faziam os navegadores gregos, o que não deixa de ser algo parecido com o mito, ou seja, “velar e desvelar”. O lado épico das narrativas míticas narra que o próprio mito assemelha-se a um adentrar em uma harmonia. Um envolver-se de complementaridade sob um embrião da fala concebido pela imaginação humana e que vai moldar a linguagem não somente com a comunidade, mas também com o cosmo.

N O T A S

- ¹ Dicionário Balsa da Língua Portuguesa: São Paulo, Encyclopaedia Britannica Editores, 1981. p. 725.
- ² Esta lenda recolhida com muita parcimônia encontra-se na monografia premiada “Amazônia Mitos e Lendas”, do Sr. Ararê Marrocos, editada, pela Telepará de Belém, e pelo Centro de Arte e Folclore da Amazônia, CECAFAM, em 1985.
- ³ HARVEY, Paul. Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 161.
- ⁴ Jolles, A. Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 175
- ⁵ Ricoeur, Paul. et al. Grécia e mito. Trad. Leonor R. Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 27.
- ⁶ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 199.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. Mitologias. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221
- BÍBLIA Sagrada. Edição Ecumênica Barsa. [Com notas e um completo Dicionário da Bíblia]. Rio de Janeiro - São Paulo, Encyclopaedia Britannica Editores, 1977, (Gênesis, 11: 1-9)
- CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. 2. ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schneiderman. São Paulo: Perspectiva, Série Debates, 1985. p. 15-31.
- DICIONÁRIO da Bíblia. Babel. In: Bíblia sagrada: edição ecumênica barsa. Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores, 1977. p. 19.
- HARVEY, Paul. Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1987. p. 179-180; 279-280; 328; 368; 479.
- JOLLES, A. Formas simples. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.
- LE GOFF, J. "Histoire et memoire". Paris: Gallimar, 1981. In: Enciclopédia einudi, v.1. Lisboa: Casa da Moeda, 1984. p. 11-50.
- LENDAS e Mitos da Amazônia: Concurso de Monografias "José Coutinho de Oliveira". Rio de Janeiro: s. n. 1985.
- MARROCOS, Ararê. Amazônia, mitos, lendas. Belém: Telepará e Centro de Arte e Folclore da Amazônia. CECAFAM, 1985.
- MATSURA, Oscar Toshiaki. "A consciência do cosmo". In: Humanidades 11. Brasília: (nov/jan) 86/87, p. 27-37.
- NARRATIVA 447 do IFNOPAP (Imagário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense). Informante: Manoel da Silva Alves, 78 anos, agricultor aposentado, residente em Castanha, PA.
- OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. Cultura escrita e oralidade. Trad. Valter Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. Estrutura e mito: introduções e posições de Lévi-Strauss. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- RICOEUR, Paul. et. al. Grécia e mito. Trad. Leonor R. Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988. p. 09-41.
- SCHÜLER, Donald. "O mito em crise". In: Cultura grega clássica. Organizado por Loiva Otero Félix e Miriam Barcellos Goettens. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1989. p. 9-15.
- STEINER, George. Linguagem e silêncio: Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Analisando narrativas orais da Amazônia paraense

Anna Christina Bentes
Universidade Federal do Pará

Neste trabalho, analisarei narrativas orais da Amazônia paraense coletadas pelo Programa “O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense”, desenvolvido na Universidade Federal do Pará. A perspectiva que aqui adotarei será aquela que considera a linguagem como um espaço privilegiado para o estabelecimento de relações entre os interlocutores¹. Considerando que a estrutura da enunciação é totalmente determinada tanto pela situação social mais imediata, como pelo meio social mais amplo (Bakhtin, 1986:113), pretendo, numa abordagem inicial, ao analisar as narrativas, “compreender sua significação em uma enunciação particular” (Bakhtin, 1986:93) e tentar perceber como os elementos que constituem tanto a situação social mais imediata, como meio social mais amplo, de fato, “monitoram” o processo de produção dos textos (Gulich & Quasthoff, 1985:172-173).

Do ponto de vista lingüístico, mais especificamente do ponto de vista da Lingüística Textual, há tradicionalmente duas grandes linhas de interesse na abordagem de textos narrativos: de um lado, os estudos de fenômenos lingüísticos pontuais, tais como tempo verbal, conectivos e marcadores de discurso ou sentenças iniciadoras de textos; de um outro lado, os estudos direcionados para teorias e metodologias que incluem modelos estruturais designados para analisar narrativas inteiras dentro do quadro teórico dos estudos da gramática textual. Nos textos de 1985 e 1986, Gulich & Quasthoff reforçam a necessidade na mudança do objeto da análise da narrativa: em vez de estudar as narrativas como um produto acabado, formulam a proposta de tomar como objeto de análise o próprio processo de produção da

narrativa, já que esta passa a ser considerada parte integral do processo interacional. Para as autoras, descrever a narrativa como um processo interacional significa, em primeiro lugar, tentar analisá-la como uma atividade para a qual, tanto narrador como ouvinte contribuem. Em segundo lugar, uma abordagem interativa vê a narrativa no seu contexto interacional mais amplo; isto é, se faz necessário perguntar qual a função da narrativa em uma determinada situação.

Isto significa levar em conta (i) que a narrativa não tem uma função intrínseca baseada em informações semânticas, ao contrário, na situação interacional, o narrador e o ouvinte atribuem uma ou mais funções à narrativa; (ii) que estrutura e função não devem ser vistas como categorias mutuamente excludentes; ao contrário, a interrelação entre estrutura e função deve ser explicitada. Finalmente, as autoras afirmam que as postulações feitas estão baseadas em uma orientação interacional, em uma perspectiva lingüístico-discursiva que, no entanto, também leva em consideração aspectos cognitivos tais como o planejamento e o processamento de uma narrativa.

As narrativas a serem analisadas neste trabalho, que fazem parte do corpus acima referido, apresentam um forte caráter institucional: um estudante universitário, falando em nome de um grupo de pesquisadores da instituição universitária, pede a um interlocutor que lhe conte uma estória para fins de registro e análise. Apesar de toda a tentativa de fazer com que as narrativas ocorram da maneira mais espontânea possível, não se pode deixar de levar em conta que não se trata aqui, pelo menos na grande maioria das situações, de uma interação simétrica, onde todos os participantes têm igual direito ao uso da palavra, mas sim de uma interação assimétrica, onde apenas um dos interlocutores detém o poder da palavra e a distribui de acordo com a sua vontade (Koch, 1992:70-71). Transcreverei agora um exemplo de uma interação assimétrica entre os interlocutores.

- (1) A - Seu nome?
 B - Dona Esther ... de Jesus Carvalho ... pode?
 A - Sua idade?
 B - Óbidos.
 A - Não ... a senhora nasceu em Óbidos né? ... não ... nasceu em Flexal.
 B - Em Flexal.
 A - A senhora mora atualmente em Óbidos?
 B - Óbidos.
 A - Sua idade ... a senhora está com quantos anos?
 B - 83.
 A - 83? ... a senhora num ... cursou algum ... alguma escola?
 B - Cursei ... mas não formei.
 A - Não?
 B - Seu Francisco.
 A - Chegou até que série? 1ª. ? 2ª. ?
 B - 1ª.
 A - 1ª série? ... Ah tá ... e::: ... a senhora tá em Óbidos desde que ano? ... desde ()
 B - Hum ... num tem data.
 A - Há muito tempo?
 B - Ichi, meu filho ... todos meus filho nasceu em Óbidos ... tudos todos todos ... nasceu o mais velho ... o mais criança ... são três filho tudo nascido em Óbidos ... (já estou anos e anos em Óbidos) ... agora num me lembro das data.
 A - E a profissão?
 B - Doméstico.
 A - Doméstica ... né?
 B - Doméstico ... sempre ... positivo
 A - A senhora tem alguma estória pra me contar?
 B - Não me lembro meu fio deixa eu vê eu preciso pensar ... eu ando esquecida ... meu fio ... muito esquecida ... meu fio desse ()

(Pesquisadora: Maria de Nazaré M. Silva. Informante: Ester de Jesus Carvalho)²

Depois da negativa inicial, a informante enuncia a estória abaixo:

(2) B - *Era um ... um grande pescador ... do Amazona (3.0) ele () ele pescava ... noite e dia ... mas quando foi uma noite ... a onça saiu no meio do Amazona correu atrás dele ... Metros e metros ... chegou na/na beira do la/lago Amazonas ... subiu numa árvore ... ficou lá até/até o amanhecer ... que a bicha foi embora ... isso aí ... daí esse é o resto ... da primeira vez nós escapou porque Deus quis ... que a bicha é fera perigosa ... isso aí.*

(Pesquisadora: Maria de Nazaré M. Silva. Informante: Esther de Jesus Carvalho)

Um primeiro aspecto a ser observado é que a passagem de um tipo de evento discursivo para outro, ou seja, de um diálogo assimétrico para um monólogo, nem sempre se dá de uma maneira tranqüila. Quando o entrevistador faz a pergunta “a senhora tem alguma estória pra me contar?”, logo depois de perguntas de caráter mais informacional, ocorre uma mudança não só do sistema de participação na interação, mas também no tipo de processamento de discurso que é exigido do entrevistado. Contar uma estória também resulta da capacidade de lembrar os eventos ocorridos em um tempo passado e de transformar esta experiência (pessoal ou não) em uma forma narrativa. No exemplo acima, a informante enuncia o motivo de ordem cognitiva (o de não se lembrar dos acontecimentos) que a leva a não desempenhar, pelo menos momentaneamente, o papel de narrador que lhe fora determinado pela situação.

Segundo Grice (1967, apud. Dascal, 1982), os participantes de uma interação vão ter basicamente a atitude de cooperar, ou seja, de levar a interação a um bom termo. Além disso, no caso deste tipo de interação, os participantes parecem também entender o ato de contar estórias como parte de uma atitude social mais geral, onde os participantes da interação, além de um objetivo informacional, parecem também desejar reforçar

as situações comunicativas em que o ritual de narrar estórias oralmente seja cumprido e repetido. Assim, o ato de narrar, mesmo em situações altamente institucionalizadas, faria parte de uma atitude de valorização da tradição oral por parte dos interlocutores.

Com relação às atividades de composição de textos, ou formulação “*latu sensu*”, Hilgert (1993:107) afirma que estas devem ser vistas como uma “proposta de compreensão” ao interlocutor, onde “os fenômenos específicos como interrupções, reinícios, correções, paráfrases e outros” são compreendidos como “atividade de formulação a que recorrem os interlocutores para resolver, contornar, ultrapassar ou impedir problemas, obstáculos ou barreiras com que se deparam no desenvolvimento da construção enunciativa”. É nessa perspectiva que se deve entender as atitudes comunicativas de D. Esther.

Observando o exemplo (2), que foi a estória enunciada pela informante após sua negativa inicial, e comparando com a interação³ que se segue, percebe-se que a informante, ao longo do processo de produção textual, empreende um esforço para alcançar os objetivos comunicativos que lhe foram propostos e que ela assume como legítimo. Koch (1995) propõe cinco tipos de atividades de construção textual: três de formulação fluente, e dois de disfluente. No caso das atividades de formulação textual empreendidas por D. Esther, estas podem ser classificadas, de uma maneira geral, como disfluente. Enquanto o exemplo (2) pode ser classificado como uma formação disfluente que apresenta problemas que são resolvidos pelo falante “*on line*”, ou seja, no momento mesmo da verbalização, como o fenômeno da hesitação, revelado pela repetição de vocábulos de pequeno porte (“na/na beira do la/lago até/até o amanhecer”), na continuidade do processo de formulação textual, D. Esther já começa a apresentar as chamadas reformulações saneadoras, que são derivadas da percepção de problemas após a verbalização de um segmento textual. É de meu interesse discutir como o tipo de interação pode monitorar tanto as mudanças de um evento

discursivo para outro, como os procedimentos de formulação de textos. Vejamos agora uma outra narrativa:

(3) D - (...) agora ... a gente quer melhor ... né
... quer uma de terror né

A - [aquela seu Zé

B - [olha

A - da senhora do do do cemitério

B - é::: (2.10) quando eu morava no interior
... a minha mãe (1.60) sempre via negócio de de de ... de
visage (1.60) e ... morreu uma senhora lá próximo ... o
nome da senhora era (1.60)

C - mãe d'água

B - mãe d'água (1.70) e::: depois que ela
morreu ... apareceu depois de um mês ou dois mês
apareceu um gritadô ... que gritava a Noite (deixa eu vê)
... e::: uma das noite ele passou gritando prum lugar...
chamado Taperinha ... passava por dentro de Quatipuru
... ia até Taperinha ... na volta (1.80) ele veio gritando
quando chegou bem próximo da nossa casa ... ela tava
acordada umas duas horas da madrugada (1.70) ela ...
ouviu bem quando aquele tropé vinha ... fazendo ...
assim como quem vem pisando ... forte (1.60) quando
chegou bem

D - [plôc plôc plôc plôc

B - [do lado da nossa casa ... ele ... aquele
... aquela visage (1.60) assim (parece que) trazia um
Peso ... e arreou ... bem na porta da nossa casa que a
rua passa bem próxima ... ela tava acordada ... ela
espi/espiou pelo buraco da chave ... () o cachorro
começou a latir... no quintal ... aí aquele aquela visage
pegou novamente aquele caixão ... botou no ombro ... e
saiu direto pro cemitério ... nós moramos bem próximo
do cemitério ... e deu mais um grito (1.70) aí ninguém
nu/ela não viu mais nada ... depois disso

(Pesquisadora: Ana Francisca
Informante: José Lisboa de
Avis)

Neste exemplo, onde há a presença de outros participantes além do pesquisador e do informante, o que é interessante observar é que apesar de todo o contexto institucional em que as narrativas são produzidas, com todos os condicionamentos que dele são derivados, este mesmo contexto, em um certo nível, pode ser redefinido e chegar a apresentar um maior grau de informalidade, proporcionado pela participação do que Bublitz (1988:197) denomina de *falante secundário*. Para o autor, o falante secundário é aquele que se manifesta reagindo positivamente ao que lhe é dito através de contribuições menores para o tópico em questão. Estas contribuições do falante secundário ocorrem com o objetivo de dar apoio ao falante primário. No exemplo (3), o falante (C), que não é o entrevistador, constitui-se no falante quando *completa* com a expressão mãe d'água, aquilo que o falante primário, no caso aqui, o narrador, estava dizendo. O falante secundário *completa* o padrão, tanto sintático, quanto semântico, que iria ser enunciado e que foi interrompido pela pausa mais longa feita pelo narrador.

Também é interessante observar que o falante primário, logo em seguida, repete a expressão que foi enunciada pelo falante secundário, tanto para ratificar os conteúdos expressos no preenchimento feito pelo falante secundário, como também para retomar o turno. A onomatopéia executada pelo falante (D), como um "back vocal", superpondo-se à fala de (B), pode ser compreendida, segundo Bublitz (1988), como uma *complementação* ao que está sendo dito pelo narrador. Em ambos os casos, os dois interlocutores, com suas falas, contribuem decisivamente para o sucesso do objetivo comunicacional que foi proposto ao falante primário, narrar uma estória, e confirmam a posição do narrador como falante principal. Nossa hipótese aqui é a de que, dependendo da situação, os interlocutores não irão apenas dar apoio ao falante principal, reforçando o seu lugar, irão também co-construir a narrativa, enunciando uma (ou mais de uma) das partes dela constitutivas propostas por Labov e Waletzky (1967). Assim, um

tipo de interação mais simétrica e o conhecimento compartilhado pelos interlocutores regularia, por assim dizer, a forma e o estilo da narrativa.

N O T A S

¹ Ver Bakhtin (1986), Geraldi (1991), Koch (1987,1992).

² Adotamos as normas para transcrição extraídas de Castilho e Preti (1986).

³ Após a estória da onça, o que ocorre depois entre a informante e a entrevistada, sem nenhum tipo de interrupção, é o seguinte: novo diálogo assimétrico, seguido de uma nova estória, outro diálogo assimétrico e, por último, uma nova estória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (1986). Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução Brasileira. São Paulo: Hucitec.
- BUBLITZ, W. (1988). Supportive fellow-speakers and cooperative conversations. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- CASTILHO, A. T. & PRETI, D. A linguagem falada culta na cidade de São Paulo, vol. I: elocuições formais. São Paulo: T. A. Queiroz/FAPESP, 1987.
- GERALDI, J. W. (1991). Portos de passagem, São Paulo, Martins Fontes.
- GRICE, H. P. (1967), "Lógica e conversação", Fundamentos metodológicos da lingüística: problemas, críticas e perspectivas, vol. IV. Campinas, 1982.
- GÜLICH, E. & QUASTHOFF, U. M. (1986), "Story-telling in conversation: cognitive and interactive aspects". Poetics, vol. 15:217-241, North-Holland, Elsevier Science Publishers B V.
- GÜLICH, E. & QUASTHOFF, U. M. (1985), "Narrative Analysis", Handbook of discourse analysis, vol. 2:169-197, London, Academic Press.
- HILGERT, J. G. "Esboço de uma fundamentação teórica para o estudo das atividades de formulação textual", Gramática do português falado, vol. III. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp/FAPESP, 1993.
- KOCH, I. G. V. Argumentação e linguagem. São Paulo: Cortez Editora, 1987.

_____. A interação pela linguagem. São Paulo: Contexto, 1992.

KOCH, I. G. V. et al. Proposta teórica para o projeto gramática do português falado: subgrupo "Descrição Textual-Interativa", mimeo.

KOCH, I. G. V. & M.C.P. de SOUZA e SILVA, "Atividades de composição do texto falado: a elocução formal". Gramática do português falado, vol. IV. I.G.V. KOCH (org.), no prelo.

LABOV, W. & WALETZKY, J. "Narrative analysis: oral versions of personal experience". Essays on the verbal and visual arts. 12-44, Seattle/London, University of Washington Press, 1967.

QUASTHOFF, U. M. & NIKOLAUS. "What makes a good story? Towards the production of conversational narratives". Discourse processes. pp. 16-28, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1992.

Réalisme et utopie Quelques réflexions d'un vieux routard

Paul Rivenc
Universite de Toulouse le Mirail

La première enquête d'envergure fondée sur l'analyse d'un corpus de conversations orales recueillies au magnétophone a débuté en France, il y a maintenant 44 ans. C'était en 1951, à l'initiative d'Aurélien SAUVAGEOT. Elle visait avant tout des objectifs didactiques: construire un vocabulaire et une grammaire d'initiation au français langue étrangère, axés prioritairement sur l'oral, fondés non plus sur des choix culturels préétablis, mais sur la prise en compte des usages de discours les plus fréquemment observés chez des locuteurs natifs, parlant entre eux naturellement, dans des situations de leur vie quotidienne.

Pour les promoteurs de ce programme, Aurélien SAUVAGEOT, Georges GOUGENHEIM, René MICHEA (assistés de Paul RIVENC que faisait ses premiers pas dans ce domaine), le discours parlé était un objet neuf, déroutant, fortement dévalorisé. Aux yeux des élites cultivées, des rédacteurs de revues et des journaux les plus influents, les seuls modèles de référence étaient à rechercher dans les textes d'auteurs littérairement reconnus. La "langue parlée" apparaissait comme un lieu de désordre, de laisser-aller, de non-respect des règles grammaticales et culturelles, une menace d'anarchie dirigée contre la langue dite "cultivée", seule digne d'être enseignée. Il fallut aux auteurs une inébranlable conviction de linguistes et au ministre de l'époque une robuste détermination politique, pour imposer une image de la langue que ne serait plus "une oeuvre d'art digne de vénération, mais un instrument de communication"¹.

Les dimensions de ce premier corpus de conversations en face à face paraissent aujourd'hui bien modestes si on les

compare à celles des corpus ultérieurs, et surtout à ceux que ont été recueillis aujourd'hui en portugais, tant au Portugal qu'au Brésil.

C'est que, depuis ce premier essai, aussi bien les objectifs que les techniques des enquêtes se sont profondément modifiés et diversifiés.

Entre 1951 et 1953 les enquêtes avaient pour objectif essentiel la sélection d'un vocabulaire et d'une grammaire d'initiation au français familier oral, que allaient être diffusés sous le nom de "Français Fondamental 1^{er} degré". Elles s'attachaient prioritairement au vocabulaire et aux structures syntaxiques les plus fréquents dans ce type de discours, donc les plus "communs", et négligeaient les écarts. Paradoxalement, la recherche de ce "noyau dur" de vocabulaire et de structures syntaxiques permit de dégager quelques unes des originalités du discours oral familier, que sont devenues bien banales depuis:

- dans le domaine du lexique, très faible proportion de mots très fréquents (800 à peine furent retenus parmi les 8000 mots différents recueillis) et énorme dispersion des autres mots du corpus, notamment pour les fréquences de 1 à 3; hautes fréquences des mots fonctionnels ou des termes très polysémiques, constituant souvent le noyau de nombreux syntagmes figés, ou en voie de lexicalisation; fréquence capricieuse des mots et expressions porteurs d'informations sémantiques essentielles, premier étant établi sur performance, le second sur compétence.

- dans le domaine grammatical, mise en question du concept classique de *phrase*, importance des marqueurs de l'énonciation (déictiques, construction et enallages de certains pronoms sujets, emplois de factitif, des verbes modalisateurs), complexité et distribution fréquentielle des diverses constructions interrogatives, fréquence de certains emplois du subjonctif, prise en compte de nombreux indices de changements syntaxiques, etc.

Bien timidement encore, mais très fermement, certaines spécificités du discours parlé commençaient aussi à apparaître, et bouleversaient bien des idées reçues, des traditions établies, et des valeurs considérées comme sûres. Au-delà des taxinomies classiques, la nécessité de prendre en compte *les variations phonétiques et prosodiques* faisait surgir de nouvelles interrogations à propos de la fameuse opposition *langue/parole*, et mettait crûment en lumière l'importance des divers paramètres de la *situation d'énonciation*.

Dans la lignée du Français Fondamental, les enquêtes ultérieures portant sur l'allemand (J. Pfeffer, 1963), l'espagnol (P. Rivenc et A. Rojo Sastre, 1963-1968), et le portugais (Centre de Linguistique de l'Univ. de Lisbonne, 1970-1980), tout en visant des objectifs comparables, et en se fondant sur des méthodologies très voisines, donnèrent aux corpus des dimensions beaucoup plus vastes (de 600.000 à 800.000 occurrences dans les corpus de Fréquence et 400.000 pour ceux de Disponibilité, et plus de 2000 informateurs - et même près de 6000 pour l'allemand!). Les analyses se firent plus fines, plus rigoureuses grâce au recours à la mécanographie (pour l'espagnol), et surtout à l'informatique (pour le portugais). Désormais, la possibilité de recourir systématiquement à des contextes étendus autour de chaque occurrence de mot, d'expression, ou même de syntagme, ouvre des possibilités infinies aux études lexicales, morphologiques, syntaxiques, sémantiques et même pragmatiques.

Il semble bien que, por l'instant du moins, nous ayons tiré l'essentiel des enquêtes statistiques de vastes dimensions.

Au fur et à mesure que nos connaissances et nos outils d'analyse s'enrichissent et s'affinent, il me semble que nous recherchons davantage dans nos corpus la variation, la diversité, que nous délaissions le monde du quantitatif, la recherche des invariants, au profit du qualitatif, et des moyens de saisir la variation, d'en rendre compte selon des procédures à la fois souples et rigoureuses. Nous sommes comme émerveillés par la découverte de la complexité de tous les facteurs que entrent en

jeu dans les échanges langagiers, et du foisonnement des différents canaux communicatifs que interviennent en interaction.

Depuis toujours, le didacticien que je suis s'est trouvé confronté à cet objet à la fois insaisissable et évident qu'est la communication langagière en face à face: insaisissable du fait de sa complexité, de sa fugacité; évident parce que saisi et interprété globalement en un éclair. Les pièges que la technique successivement mis à notre disposition pour capturer le dialogue fugace et le transformer en objet observable et disséquable (magnétophone d'abord, camera video ensuite, CD-Rom enfin) ne nous ont rassurés qu'un instant, car à chaque prise l'objet saisi faisait apparaître de nouvelles composantes, et des interactions toujours plus complexes.

Si les approches linguistiques classiques - morphologie, syntaxe, lexicale, phonétique, prosodie - restent toujours utilisables et nécessaires, car elles se sont profondément renouvelées, elles ne peuvent suffire à rendre compte, par exemple, des manifestations posturo-mimo-gestuelles, des déplacements, de l'organisation séquentielle des échanges, du rôle des facteurs situationnels, des connivences psychologiques, sociales, idéologiques, culturelles entre les locuteurs. Certains chercheurs, mûs par une prudence scientifique parfaitement légitime, décideront de ne pas sortir des limites des limites de leur spécialité: phonétique, lexicologie, syntaxe, morphologie. Il reste à prouver que cela est aujourd'hui possible - et rentable - quand il s'agit de rendre compte d'échanges dialogiques. Mais le didacticien sera condamné à tenter de faire la synthèse des apports de chacun: enseigner à communiquer oralement dans une langue étrangère, c'est d'abord apprendre à interpréter l'essentiel des informations que sont transmises simultanément par les divers canaux: auditifs, certes, en priorité, mais aussi visuels, et dans différents domaines: verbal, certes, en priorité, mais aussi posturo-mimo-gestuels, situationnels, socio-culturels, etc...

Le chercheur en didactique des langues a besoin de se donner un image aussi claire et complète que possible des

différents paramètres que entrent en interaction dans une situation de communication en face à face. L'approche de cet objet ne peut être que pluridisciplinaire, même sur la base d'un enregistrement sonore. A plus forte raison lorsque le document enregistré est un document video.

Le chercheur devra donc faire appel non seulement aux linguistes - de différentes spécialités - mais aussi au sémioticien, au psycholinguiste au sociolinguiste, et à d'autres encore. Et il sait bien que chacun se dira partiellement infirme dans sa spécialité.

Certaines démarches, exploitant des notions encore floues mais prometteuses de pragmatique, d'énonciation, de discursivité, d'interaction, ont ébauché quelques tentatives de globalisation, voire de synthèses.

Le malheureux (ou très-heureux) chercheur en didactique des langues s'efforcera, face au corpus à explorer, de transformer la cacophonie pluridisciplinaire en concerto bien tempéré.

Utopie direz-vous... Sans doute! Mais faire quelques petits pas de plus dans l'utopie, n'est-ce pas, depuis toujours une de nos raisons d'être linguiste, d'être chercheur, d'être enseignant?

N O T A S

¹ Gougenheim, Michéa, Rivenc, Sauvageot. L'élaboration du français fondamental. Paris: Didier, 1964.

Belém e seus encantos de cobra, uma *leitura-audição* fragmentada da cidade

Paulo Nunes
Universidade Federal do Pará

Parte I: Primeiro Fuxico

*Credo! Cruz!
lá vem a cobra-grande
lá vem a boiúna de prata...
a danada vem rente à beira do rio
e o vento grita alto no meio da mata!*

*Cunhatã te esconde
lá vem cobra-grande
á-á
faz depressa um oração
pra ela não te levar
á-á...*

*A floresta tremeu quando ela saiu,
quem estava lá perto, de medo fugiu
e a boiúna passou logo tão depressa,
que somente um clarão foi que se viu...*

*A noiva Cunhatã está dormindo medrosa,
agarrada com força no punho da rede,
e o luar faz mortalha em cima dela,
pela fresta quebrada da janela...
êh! cobra-grande,
lá vai ela!*

**Waldemar Henrique,
compositor da primeira fase
do Modernismo brasileiro**

Segundo Fuxico: Belém, esse baú de cobras

A história abaixo transcrita foi recolhida pelos pesquisadores do programa “*O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*”, do Centro de Letras/Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Trata-se de uma história ouvida, guardada em fita e registrada em livro¹. Uma versão a mais, sem o “dedo” de escritores profissionais, por isso, imaginamos, esteja mais próxima da *verdade verdadeira* que a imaginação popular encerra. Mas como *quem conta um conto aumenta um ponto*, esta narrativa servirá tão-somente para iniciarmos nossa abordagem, muito pouco acadêmica, das muitas presenças da forma serpentária na cultura de Santa Maria de Belém do Grão Pará, cidade ambígua, má e boa, problemática e fascinante, como as diversas cobras que a habitam.

A Cobra Grande

Para não assustar demais, ela aparece ‘assim, assim como vem um espírito’.

“Também tem do... Da cobra grande, né? Da sucuriju. Que morava um senhor numa beira-mar, na praia. tinha umas moças bonitas... Ele apareceu. Elas... Elas estavam na casa. Quando elas viram no quarto, estava aquele quase do tamanho do quarto, aquele monte de cobras, cabeça no meio, com cara assustada, com medo, com medo. Aí, aquilo desapareceu, né? Depois, ele apareceu pra elas assim, assim como um espírito, né? E aí, falando pra ela se tinha coragem de desencantar ele; que ele era um encantado desde pequenininho.

Então ele queria que uma pessoa desencantasse ele, que já estava no tempo dele desencantar, vivendo na terra. Aí ela disse que já tinha

coragem, né? E ela já começou a namorar com ele e eles namoraram sempre. Aí, tinha coragem! E ele disse, então, que vinha tal dia aqui [ver o dia].

— [Veio] que é pra você pegar. Pegue uma lança ou então a coisa na ponta do espeto, na ponta...

E, quando ele encontrar aquele monte lá no, no quarto, para ela não ter medo, aí, ela [lança]. Aí, ele fez. Quando ele acendeu, que abriu a porta do quarto, viu tudo vivo. Encontrou, e, aí, ela não teve coragem. Ficou com medo e, aí, desapareceu dali. E veio pra [eleição e depois em pé], assim espírito vivo, que ele redobrou os encantos dele.

Era pra ele se desencantar naquele tempo. Como ela fez o serviço, aí redobrou o encanto. Aí, passou tempo, tempo. Aí, ele apareceu de novo pra ela, mas ela foi lá. Apareceu já na água, na praia. Aí, ele explicou pra ela qual vinha a primeira onda, a segunda onda, quando fosse na terceira onda, aparecia uma cobra enorme, mas enorme. Aquilo ... sucuriju! Dasquelas [de olhos] de fogo, mas não era ter medo que ele estava naquela casca, era uma casca... Mas que ela tirasse um pouco de sangue da cabeça dele. Aí, ele se desencantava. Aí, foi feito.

Aí, veio, veio de novo a primeira onda. Ele não veio. Na segunda... Na terceira ele apareceu. Cobra grande apareceu, pareceu um [toro] de pau; que ela olhou, eram duas tochas de fogo. Aí, ela foi pra fazer menção, fez três vezes, três vezes. Aí, não conseguiu. Não conseguiu porque ficou com medo. Aí, voltou de novo. Aí, ele disse que ela tinha redobrado todos os encantos dele. Não, não, não desencantou. Aí, ele foi com outra pessoa que tivesse coragem; que já estava no tempo dele desencantar, mas ele veio numa cobra.

(—Uh! Nossa!)

— É, Isso acontece.”

Pesquisadora: Iara Costa;
informante: Rosalina Novaes.

Parte III: uma janela aberta para um olhar mexeriqueiro

"E veio Amor, este
amazonas / fibras febres / e mênstruo
verde este rio enorme, paul de cobras
onde afinal boiei e enverdeci / amei /
e apodreci".

Max Martins

Não há como negar. Belém tem sido, no decorrer dos tempos, configurada por diversos autores como um hábitat mítico. Pudera, aqui começa a Amazônia, o portão da floresta. Desde o período de colonização do norte do Brasil pelos portugueses, pouco antes de 1616, os viajantes - não sabendo o que iam encontrar pela frente - punham-se a imaginar, férteis imaginações, o que iriam encontrar pela frente. Assim, de certo modo, quando Francisco Caldeira Castelo Branco, saindo do Maranhão para o Grão Pará (Pará, do tupi, pa'ra: mar; nome do braço direito da desembocadura do Rio Amazonas), estabeleceu-se na foz do Rio Amazonas e construiu o Fortim do Presépio, embrião da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, estavam preparados os alicerces para a construção do imaginário desta região grandiosa.

Aos poucos, a cidade de Belém foi crescendo - na época áurea da borracha ficou inchada - e sua população acabou construindo um imenso repertório cultural, que visitantes, cientistas, poetas e ficcionistas - ao longo dos trezentos e oitenta anos da cidade - acharam de alargar. Embora a cidade tenha estado, nos últimos quinze anos, bastante mal tratada, ela parece não perder o encanto que faz com que seja tematizada por inúmeros escritores brasileiros de diversas épocas. Podemos neste momento citar alguns: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Djavan, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Ignácio de Loyola Brandão, nomes nacionais, além de Ruy Barata, Bruno de Menezes, Eneida, Lindanor Celina, Jorge Eiró, Age de Carvalho, nascidos em terras paraenses.

Parte quatro: as cadeiras nos aguardam para uma conversinha à porta

Basta passearmos nas ruas, conversarmos com os moradores, visitarmos o Mercado do Ver-o-Peso, as feiras da cidade, conhecermos as ilhas de Mosqueiro, Outeiro e Cotijuba, para percebermos que embora Belém seja um centro urbano massacrado pelos maus governos, ela resiste devido a este imenso patrimônio construído por seus habitantes, herança-fusão da cultura do índio, do colonizador português e do negro africano. O acervo mítico-lendário dá-nos conta de um sem-número de imagens e, sobretudo, narrativas que devem ser recuperadas antes que o poder dos meios de comunicação de massa devaste-as. Felizmente, para nós, este trabalho vem sendo realizado pela Universidade Federal do Pará/Centro de Letras e Artes, sob a coordenação dos professores Maria do Socorro Simões e Christophe Golder, ligados à Pós-Graduação em Letras. Trata-se de *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*, programa que recolhe, nas diversas micro-regiões paraenses, causos contados por pessoas de Belém e dos Interiores. O resultado deste trabalho pode ser confirmado através da publicação patrocinada pela UFPA., em convênio com a Cejup Editora². Estão à disposição do público os dois primeiros volumes do trabalho, que podem ser encontrados nas livrarias de Belém. A leitura das narrativas destes livros deixa clara a desconfiança de que o boto e a cobra grande sobrepõem-se em popularidade aos demais personagens lendários.

Nosso trabalho, no entanto, visa a explorar tão-somente a imagem da *cobra* em algumas formas do imaginário da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará.

No Pé do ouvido: quinta conversinha fiada

As recorrências da imagem da cobra, em Belém, são inúmeras. Se chegarmos de avião, a primeira impressão que se tem, lá de cima, é a de que a cidade nasceu nas laterais de uma

vasta serpente d'água. Toda a sugestividade e a sensualidade emergentes destas imagens viris têm muitas possibilidades de ser confirmadas ao descermos do avião e colocarmos o pé na terra.

VI

Alguém fazendo pelos cotovelos: as várias cobras da cidade. Cobra que é cobra?

Conta a lenda que Belém é sagrada, tem o nome da Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo. E é esta Senhora, vestida nas mantas de Nazaré, que se transformou, ao longo dos séculos, na padroeira e rainha da cidade. Outubro que o diga. Quatro procissões, uma por água, duas a pé e uma rodoviária, saúdam a Virgem Padroeira. Mas não é isso que importa agora. O que vale é dizer sobre uma história que dona Preta, vendedora de ervas no Ver-o-Peso, conta a quantos quiserem ouvir.

Diz a velha, de cabelos negrolisos, pele queimada, boca solta e gestos largos, que sob Belém vivem plantadas duas serpentes, bichos imensos, pra lá de duzentos metros de tamanho e trinta de largura, que se arrastam - uma embaixo da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré e outra sob a Catedral da Sé - nos porões da terra. Embora sejam cobras ciganas, elas saem à noite para caçar e namorar, quando o dia desanoitece, elas retornam pras suas casas, o subsolo das igrejas. *"Temu que torcê pra elas num se encontrá nunquinha, seu menino... Se Elas se encontrá vai dá coisa ruim. A gente pode 'te desaparecê, sabia?"* As pessoas, meio excitadas, esboçam, em torno da velha, um risinho desconfiado no canto da boca, mas não têm coragem de renegar as palavras daquela mulher sexagenária que sabe, como ninguém, receitar plantas para empaludismo, sezão, mau-olhado, morrinha, desamor e outros males. É só ir lá no Ver-o-Peso. Quem viver verá, daqui a alguns anos, se esta história de cobras é ou não verdadeira. O que se sabe apenas é que, no final da década de sessenta, a terra tremeu na cidade; foi um *Deus nos acuda* e, há dois anos, a torre da Catedral espatifou-se ao chão. A imprensa

falou em um raio. Será? Não teria sido estrago da Boiúna? Sabe-se também que atrás da Basílica, no bairro de Nazaré, foi proibido o tráfego de caminhões e ônibus, uma vez que os alicerces da igreja tiveram de ser reforçados, uma das paredes ameaçava desabar. Quem ouve as histórias de dona Preta *fica com a pulga atrás da orelha*. Isso é lenda mesmo ou verdade já virou?

A letra que virou cobra e mais nada

A literatura - oral ou escrita - produzida na Amazônia registra uma infinidade de recorrências da cobra enquanto personagem de uma malha imaginária, fabulosa. Destacaremos, no entanto, apenas dois escritores que se enquadram em nossa abordagem: Raul Bopp e Paes Loureiro.

Raul Bopp, poeta gaúcho, andou por Belém no início deste século. Por aqui, transitou no grupo de intelectuais que freqüentava o Largo da Pólvora, atual Praça da República. Certamente aqui Raul ouvia as histórias da Cobra Norato e da Cobra Grande. O Modernismo fervilhava em sua necessidade de redescobrir o Brasil, necessidade que marcou a primeira geração, capitaneada por Mário de Andrade. Aí veio a "iluminação", Raul, seguindo a tendência do *Grupo Antropofágico*, o qual visava à "devoração" da cultura importada, recria a lenda da Cobra Norato, uma das mais marcantes páginas da poesia amazônica. Os poetas que sucederam Bopp tiveram uma grande fonte onde "beber".

A Estrutura de **Cobra Norato** segue - embora não rigidamente - os moldes épicos. Josse Fares, em trabalho didático que circula em Belém, é quem diz: *"O canto I corresponderia à proposição. A narração, o corpo do poema, estaria justamente na caminhada pela floresta, quando o herói procura a filha da rainha Luzia (do Canto II ao XXX). O epílogo seria identificado nos cantos XXXI, XXXII e XXXIII, quando o protagonista encontra a noiva eleita e, depois de disputá-la com a Boiúna, segue para Belém, onde se casa..."*³

Recorramos ao texto de Raul Bopp, trecho do canto XXXI, quando Norato e o compadre Tatu, dialogam:

“Esta é a entrada da casa da Boiúna (...)

Lá adiante

Num estirão mal-assombrado

Vai passando uma canoa carregada de esqueletos

Neste Buraco do Espia pode-se ver a noiva da

[Cobra Grande

Compadre! Tremi de susto

Parou a respiração

Sabe-se quem é a moça que está lá em baixo...

[minha como uma flor?

– É a filha da rainha Luzia!

– Então corra com ela depressa

Não perca tempo, compadre

Cobra grande se acordou

– Sapo-boi faça barulho

– Ai Quatro Ventos me ajudem

Quero forças pra fugir

Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar

Já-te-pego. Já-te-pego (...)

Vem amassando mato

Uei! Passou rasgando caminho

Arvorezinhas ficaram de pescoço torcido

As outras rolaram esmagadas de raiz para cima

Pajé-pato lá adiante ensinou caminho errado:

– Cobra Norato com uma moça?

Foi pra Belém Foi se casar

Cobra Grande esturrou direto pra Belém

Deu estremeção

Entrou no cano da Sé e ficou com a cabeça

[enfada debaixo dos pés de Nossa Senhora

(p.80, 81, 82)⁴

João de Jesus Paes Loureiro, poeta de Abaetetuba, hoje residente em Belém, autor da primorosa trilogia da poesia amazônica, em 1975, publicou, pela Editora Sagrada Família, o livro *O Remo Mágico*⁵, no qual reconta a lenda de Cobra Norato e das Icamiabas. Estes trabalhos mereceram versões em disco. Cobra Norato, por exemplo, foi musicado e gravado pelo Quinteto Violado, grupo musical pernambucano em *Até a Amazônia?* (Phonogran, Rio de Janeiro, 1975). Mais tarde, 1985, a mesma casa fonográfica editou *Rostos da Amazônia*, no qual o poeta, com o fundo musical do violonista Sebastião Tapajós, grava seus poemas em LP.

Esta versão de Paes Loureiro da tradicional lenda amazônica configura páginas de profunda eroticidade e poesia. O livro - já esgotado - recebeu ilustração do artista plástico paraense Fernando Pessoa, que acaba reforçando o apelo erótico do texto. Embora ainda esteticamente não tão maduro como quando escreve a Trilogia Amazônica (*Porantim, Deslendario e Altar em Chamas*), Loureiro explora a narratividade do discurso e a carga sonora das palavras, sem esquecer o teor imagético que apela para o sensorial do leitor. Leiamos o trecho abaixo:

“Aqui, começo cantando / como o riomar que corre, / buscando, no mar da lenda / novas razões de cantar, vida de Cobranorato, / cuja verdade decorre / de ser não-sendo e, no entanto, / permanecer existindo / por nunca ter existido.

*Presença muito mais viva / de ser por nunca ter sido(..)
É dentro do Furo-Grande, / lá no rio Tucumanduba, / que Cobranorato mora / no fundo de escuro poço / onde o tempo é sempre outrora.*

Seu pai era alentejano / e plantador de cacau, que enriqueceu no Pará / no período colonial.

O filho Honorato, um dia / – antes de ser cobrhumano - / naufragou na tristeza, destino de ser humano. Apaixonou-se da Iara / e, agora, que naufragara / só ela o podia salvar. Foi quando encantou-se cobra / com existência de rio / e seus delírios de mar.

E desde então dessa hora, / ter. outrora, nosso tempo, / todo filho que nascia / de amor que ninguém sabia, / era filho de Honorato, / mentiramente verdade, / que a ira em paz recebia, / nesse estranho gesto humano de consentir-se no engano (...) Estava Cobranorato posto em seu desassossego, rio de escamas coleando os barrancos do desejo.

Todo seu ser exigia / mulheres sob as virilhas. / Por entre as ilhas da espera, / guloso de maravilhas, / pelos deltas do desejo. / Queria encontrar o mar, onde espojasse mistérios em coxas de preamar.

Erguia-se todo quilhas, / faminto de navegar / carnes donzelas, arquejos, / arrepios, penugens, ar...

Onde é que houvesse epiderme / de moça queria beijar, / cobri-la de espuma, escamas / do mais juzante gozar.

E, em suas praias abertas, / vasto sexo lunar, / rolar em beijos, mergulhos / de gaivota a pescar. Queria peitos inuptos / para neles se aninhar.

O rio enchia e vazava, / pororoca, baixa-mar / e Cobranorato não / sabia outro pensar. / Queria corpo de moça / e nele se naufragar. Comandante de si mesmo, / navio a se comandar, / com sua existência de rio / e seus desejos de mar, / Cobranorato navega / na barca do meu cantar (...)

Que amor é esse que nasce / do que sequer não nasceu, / que sem ter onde nem quando / nem a si se conheceu.

Amor que nasce, desnasce / e faz-se existir nascendo / sem ter nascido, vivendo / de nunca sem ter vivido, / ausência feito presença (...)

Preamar, prenhez, amor / tecido em redes de medo.

Coisa oculta, amor fechado / em sete selos de sombra, / rosto sim multiplicado / nos espelhos de penumbra.

As coxas pelas alcovas / se abrem nos ofertórios. / Amor presente na ausência, / riso interno, odor, malícia / de donzelices, disfarces / de muitas faces, delícia / do engano, jogo, carícia / do medo, luz, gozo interno.

Vulto crescido nos sonhos sumindo em curvas de rio. / Ninguém sabe como ama. / Nem como se fez amado.

Oh! monarca de menarcas / em arcas de amor guardado. Mentira dita e redita / que quem mentiu acredita(...)

Mentira sagrada aceita / por todos como verdade, / pacto geral com sentido / oficialmente assentado (...) Terras

caindo na alma / sepultando seus segredos, / que aquilo que ouvidos ouvem / e os olhos não ficam cegos, / a boca faz que não sabe / e a linguagem se demite / da imagem do pensamento, o mundo perde o limite / e a vida perde o momento (...).

Embora tenhamos destacado apenas a parte epifânica do texto de Loureiro, ele apresenta uma releitura da lenda, acrescida de uma visão agônica, conforme denuncia o subtítulo do poema "Cobranorato ou *Pesadelo Amazônico*". Trata-se da invasão da selva pelos males da colonização do capital devastador: as máquinas que destroem as matas (e conseqüentemente os rios) para implantar o pasto. A lenda começa a transformar-se na deslenda, projeto de denúncia que o poeta aprofundará mais tarde na *Trilogia da Poesia Amazônica*. Mas antes do poema ser invadido pela deslenda, o texto traz as marcas da imprecisão temporal, da dicotomia entre verdade e ficção, além da tentativa de explicar a devastação da Amazônia através de um poema-história, o que pode ser suficiente, a nosso ver, para caracterizar o mito.

Se observarmos os dois poemas - de Bopp e de Loureiro -, há de se confirmar a presença da serpente enquanto mito. Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*⁶, reforçam a força criadora e erótica do mito da serpente. Dizem eles: "Apesar de séculos de ensinamento oficial obstinado em mutilar sua polivalência, veremos que a serpente permanece senhor da dialética vital, o ancestral mítico, o herói civilizador, o dom-juan mestre das mulheres e, assim, o pai de todos os heróis e profetas (...)" (Chevalier, 822, 1989). E mais adiante eles arrematam: "Mencionamos a ambivalência sexual da serpente. Esta traduz, sob este aspecto, seu simbolismo, pelo fato de ser ao mesmo tempo matriz e falo. Este fato é comprovado por um imenso número de documentos iconográficos, do neolítico asiático como das culturas ameríndias, nos quais o corpo do animal (fálico, na sua totalidade) é ornado de zunidores (símbolos de vulva)..."⁷.

VII: Não fala isso, menino, que Deus castiga!

Ou de quando a cobra encarna (espírito da fé

*“Olha lá vai passando a
procissão / se arrastando que nem
cobra pelo chão / as pessoas que nela
vão passando / acreditam nas forças
lá do céu...”*

Gilberto Gil

Valendo-nos já da “revelação iconográfica” de Chevalier e Gheerbrant, acima citada, *pegamos carona* com a presença da cobra enquanto transmutação da fé dos católicos paraenses. Embora a tradição cristã-católica veja com desconfiança a figura da serpente (a representação do mal, a provocadora do pecado original, no Éden bíblico), na maior festa católica do Brasil, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, evidente fica, para quem dela participa, as recorrências visuais da serpente. Um olhar semiótico sobre o Círio de Nazaré faria muito bem a quantos pudesse interessar. Mas como somos limitados, apenas relacionaremos tais fenômenos.

Há, na festividade de Nossa Senhora de Nazaré (quinze dias de ladainhas, shows, festas e brincadeiras no parque armado às proximidades da Basílica), ao menos três recorrências visuais da cobra. Se olharmos, no segundo domingo de outubro, a procissão de cima - ou dos edifícios ou do filtro das televisões - perceberemos aquelas milhares de pessoas, mais de um milhão e meio de fiéis, apertando-se a acompanhar a imagem de Maria. Este cortejo populoso - que caminha em direção à Basílica - parece configurar um imenso rio em busca do oceano. A *pororoca de fé* acontece quando a imagem da Santa chega à sua “casa”, no bairro que leva o nome da padroeira dos paraenses. A procissão, em vista aérea, ilude os olhos humanos. São pessoas ou uma enorme cobra que avança sob as mangueiras do centro da cidade?

Os fiéis pagam suas promessas no Círio das maneiras as mais variadas: as crianças são, pelos pais, vestidas de anjo, promesseiros carregam bastões de madeira ou peças de cera para

pagar uma graça alcançada. Mas o que mais impressiona os devotos e espectadores é, sem dúvida, a corda. Segurar a corda que protege a imagem da Santa é sinal de que uma graça muito difícil foi alcançada. A corda de juta mede quase quarenta centímetros de diâmetro, o que a torna mais “sacrificosa” para o devoto. Trata-se de uma “manifestação medieval” de fé. Um espetáculo doloroso e sem precedentes, que significa, no imaginário religioso cristão-católico, o elo entre o povo e sua padroeira. No último Círio a corda quase foi eliminada pelas autoridades eclesiais, ato que provocou uma feroz reação por parte dos promesseiros.

Mas este símbolo de religiosidade, se visto com um olhar mais liberto dos grilhões místicos, visão cínica e deslizante, pode transformar-se numa “cobra”, símbolo fálico e sugestivo, elo de amor, objeto sagrado no qual todos os devotos desejam segurar e somente largar quando a procissão é chegada à Basílica de Nossa Senhora, momento do êxtase ritualístico.

Uma outra leitura, sinuosa, da serpente na festividade nazarena é, sem dúvida, motivo de imenso prazer para as crianças. Trata-se da cobra de miriti, brinquedo fabricado em buriti (ou miriti), polpa de uma palmeira comum nos alagados amazônicos. O maior produtor de cobras de brinquedo do Pará é o município de Abaetetuba.

Para confeccionar a cobra, faz-se necessária a habilidade artesanal desde a hora de colher a madeira, até o momento da confecção e pintura do objeto. Embora hoje predominem os artefatos do futurismo, as cobrinhas de miriti desafiam a tecnologia, e fazem enorme sucesso entre as crianças paraenses.

A cobra de miriti é uma demonstração lúdica da imagem da serpente, entre as inúmeras existentes, no imaginário belenense.

VIII: Hora dos ouvidos descansarem

As associações “serpentárias” feitas neste trabalho pouco podem significar aos olhos do leitor. Mas ocorre que

desejamos, nestas poucas páginas, enfatizar a presença de um dos fragmentos do mítico em Belém: *a cidade e seu destino de cobra*. Como afirmou Mircea Eliade em seu *Traité d'histoire des religions*: “Periodicidade, repetição e eterno presente: três características do tempo mágico-religioso que concorrem a esclarecer o sentido da não homogeneidade desse tempo kratofânico e hierofânico.” (Eliade apud Schwarz: 139, 1993). Portanto, a reatualização do mito se não pode defender a cidade do quase total descaso de seus governantes, pode oferecer aos que a habitam munição suficiente para reagir. Costurar as peças do imaginário de Santa Maria de Belém do Grão Pará - literatura, religiosidade, lendas, mitos e cultura popular - pode significar argumento para que o futuro nos possa ser menos implacável.

Que Nossa Senhora de Nazaré nos proteja! Amém!

N O T A S

¹ SIMÕES, M. S. & GOLDER, C. (org.): Belém Conta. Belém: UFPA/CEJUP, 1995.

² Ibidem.

³ FARES, Josse. Cobra Norato, Raul Bopp. Apostila “Leituras do Vestibular”. Belém: 1993.

⁴ BOPP, Raul: Cobra Norato e outros poemas. 13 ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1984.

⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes: O Remo Mágico. Belém: Sagrada Família, 1975.

⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

⁷ Ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOPP, Raul: Cobra Norato e outros poemas. 13 ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1984.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FARES, Josse. Cobra Norato, Raul Bopp. Apostila “Leituras do Vestibular”, Belém, 1993.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O Remo Mágico. Belém: Sagrada Família, 1975.

SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe (org.) : Belém Conta, UFPA/CEJUP, Belém, 1995.

SCHWARZ, Fernand et alii. Mircea Eliade, o Reencontro com o Sagrado. Nova Acrópole: Lisboa, 1993.

O boto, um Dândi das águas amazônicas

Josse Fares
Universidade Federal do Pará

I: À guisa de Intróito

*“E chegou chegou o
meninozinho do mar...”*

Naquele dia, já quase noite, aproximei-me da varanda que ladeava a casa. Lá estava a mulher. Tinha os cabelos crespos, atados no alto da cabeça por um pente. Os olhos pareceram-me vesgos. O corpo, coberto de luto, estorcia-se. De repente, aquela mulher já grisalha, com voz de criança, começou a cantar: *“E chegou chegou o meninozinho do mar.”* Aquele canto me atraiu, fiquei a escutar a melopéia que ecoava no crepúsculo. Escutei-a muitas outras vezes, mesmo sem poder entendê-la.

Nessa época eu tinha nove anos e era hóspede de minha tia-madrinha, moradora da Estrada do Paredão, quilômetro sete, arredores de Manaus. A casa ficava no alto, numa espécie de colina. Embaixo, serpenteando o terreno, o igarapé. Nele, eu tinha direito de banhar-me toda tarde, desde que, antes das seis horas, estivesse em casa, pronta para o jantar.

Um dia, o entardecer me encontrou na folia com as águas. Minha tia, apesar do elo afetivo que nos ligava, transfigurou-se. Pegou-me pelo cabelos, enfiou-me a cabeça no fundo da correnteza até tocá-la na areia. Senti meu corpo moído e tive saudade de casa.

Foi justamente neste dia, em que eu estava tomada por uma sensação de desproteção e carência, que o meninozinho do mar, na pele da mulher de luto, aproximou-se de mim. Identificou-se como Genésio, disse ter sete anos - não usei o verbo estar porque estas entidades permanecem sempre com a mesma idade. Disse-me ainda que era louro e acrescentou:

“Todo menino louro tem piolho.” Simpatizei com ele, conversamos, ouvi sua revelação: “Sou um encantado.” O processo de encantamento se deu, há muito tempo, às margens do rio Negro, afluente do Amazonas, quando estava com sete anos. Desde então, ele virou um delfim, um boto. Falou também que gostava de mim, muito. E que todas as vezes que eu saísse pra pescar com meu tio, ele estaria sempre perto, eu poderia vê-lo rente à canoa.

Realmente, todas as vezes que eu passeava pelas ruas aquáticas da Amazônia, minha canoa era seguida pelo pequeno delfim branco. Aí eu pensava: “chegou o meninozinho.” Uma sensação de tranquilidade tomava conta de mim. Eu me atirava do olho das árvores nas águas do rio sem nenhum temor daquele negrume que era seu tom. Sabia que não haveria profundidade nem cobra-grande que ousassem contra mim.

Depois desse episódio, através de cochichos e conversas de adultos, na sagacidade da minha meninice, pude entender o porquê daquela surra desferida pela madrinha. Conta-se, naquela localidade, que a partir das seis horas, quando o sol mergulha no espaço aquático, em busca de repouso, a Mãe d’água assume a tarefa de velar suas filhas até a aurora. E quem estiver perto de uma correnteza, nessas horas em que a noite gera o dia, pode ouvir seu canto, belo, magnético. Não resiste, vira encantado e vai viver nos domínios da rainha do mar.

*“Iê Iemanjá
Rainha bonita, sereia do mar.
Como é lindo o canto de Iemanjá!
Faz até o pescador chorar.
Quem ouvir a mãe d’água cantar
Vai com ela pro fundo do mar.”*

Foi a lembrança que guardei, bem guardadinha na memória, desse meninozinho do mar, meu amigo naqueles tempos de infância, o motivo que me fez tomar o boto, um dândi

desse planeta-água, como tema deste trabalho que se espalha nas veredas do mito.

II: Mito da Origem dos Botos

*“Me arresponde boto
preto: quem te deu este pixé?
Foi limo de maresia ou
inhaca de mulher?”
(Ruy Barata)*

*“Uma mulher era casada, mas tinha um
namorado: o macho da Anta, porque gostava do membro
dele.*

E estava sempre deitando com bichos.

O marido só desconfiava.

Ela fazia muitos beijos.

*E quando o marido não estava, ia à beira
do rio e cantava e assoviava, bem no lugar onde a Anta
saía d’água.*

Caiuim apó arérehú

E a Anta respondia.

Fi! Fi! Fi! Fi!

*O macho da Anta saía d’água comia e ia
deitar-se com a mulher.*

O marido só desconfiava.

Um dia ele disse aos companheiros:

— vamos matar a Anta?

— Vamos.

E chamaram:

Caiuim apó aarérehú.

A anta saiu d’água.

*Os homens saíram detrás dos paus e a
mataram. Partiram o bicho em pedaços. E puseram tudo
no moquém.*

*Quando já estavam assados, levaram um
pedaço para a namorada da Anta.*

*— Está aqui um pedaço de porquinho que te
trouxemos.*

A mulher disse que não queria.

O marido dela e seus companheiros comeram toda a carne do macho da Anta.

No outro dia a mulher convidou o marido para tomar banho. A mulher ia na frente carregando o filhinho que era dela e da Anta.

O homem pulou n'água.

A mulher, com a criança, também, perguntando:

— E mergulho?

O marido disse:

— Mergulha.

A mulher mergulhou com o filhinho.

Demorou debaixo d'água.

E boiou depois no meio do rio.

Ela e o filho tinham virado Boto.

O homem voltou para casa sozinho.

Por isso o sexo da fêmea do boto é como o da mulher, o membro da Boto é como o da Anta macho."

(Paquiri apud Loureiro, 1995)¹

O Boto, um dom Juan das Águas Amazônicas

*"— Ó Joanhinha Vintém,
Boto era feio ou não?*

*Ai era um moço loiro
maninha tocador de violão..."*

(Raul Bopp)

O Boto é um golfinho, um cetáceo muito comum na imensidão dos rios que serpeja a região norte do Brasil. Num processo de metamorfose, ele se torna um belo rapaz branco, normalmente loiro, que, trajando vestes brancas e mantendo sempre um chapéu na cabeça, aparece em ocasião de festas e seduz as moças ribeirinhas. Por isso, torna-se o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida.

É muito comum nos confins interioranos da planície amazônica a alusão ao filho de boto. Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro², quando diz que "há mesmo depoimento sincero das mães, dando o boto como o legítimo responsável" por suas crias, aproveita o ensejo e cita o seguinte caso narrado em 1942 por Umberto Peregrino em *Imagens do Tocantins da Amazônia*:

"O Dr. Gete Jansen me refere o caso recente de uma mulher que, levando o filho no serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção:

— Não tem não senhor, é filho do boto.

A mulher era casada, tinha outros filhos, cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho do boto. - Este é filho do boto, eu sei. Não houve quem a demovesse. O registro foi feito à sua revelia."

Se levarmos em consideração a peça-chave da tragédia, a *hýbris*, definida como a falha trágica, constataremos que, na relação da mulher com o boto, ela fica livre da *moira*, da tragicidade do fado. Segundo Paes Loureiro³, isso ocorre porque esse relacionamento liberta a mulher, aos olhos da sociedade, de três interditos: 1) a perda da virgindade ou o adultério; 2) a relação entre humanos e animais; 3) a cópula no período menstrual.

Nas paragens interioranas, o aparecimento de um desconhecido atrai a curiosidade dos nativos; e o boto, quando aparece na forma humana, não é reconhecido por ninguém daquela localidade. Com o olhar extremamente sedutor, atrai a mulher - solteira ou casada - e com ela vive toda a epifania de um mágico momento de amor. Depois disso, ele some na direção das águas. Geralmente é essa desapareição, aliada ao fato de o rapaz ser desconhecido daquela população, que o denuncia como boto. A relação sexual realizada nessas condições não pode ser considerada como uma violação do interdito, pois a mulher terá agido sob a força do encantamento e, por isso mesmo, é

perdoada, livra-se da punição. Aceita-se o natural do sobrenatural.

O segundo interdito - a relação entre humanos e animais - também não é violado, pois durante o ato amoroso, o boto apresenta-se sob a forma humana.

A terceira interdição - relação sexual durante o período menstrual - também é rompida, pois quando a mulher fica enluada (menstruada), ela atrai o boto que a engravida pelo olhar. Dessa forma perpetua-se o mistério do encantamento e “não há a violação de um interdito, pois inexistente relação física” (Loureiro, 212, 1995).

Vale ressaltar o fato de estar cientificamente comprovada a impossibilidade de fecundação no período menstrual. A germinação da criança em mulheres enluadas é explicada pela lenda que diz ter sido Bahira o criador do Sol e da Lua. Do Sol se fez o homem, ao passo que a mulher nasce da Lua. É justamente na fase de “enlucação” da mulher que se opera a epifania lunar, tornando possível a fecundação.

Enquanto uma teia encantatória envolve a relação da mulher com o boto, o mesmo não ocorre na relação do homem com a fêmea do boto. Neste caso, o homem - geralmente um pescador - encontra-se com a parceira “bota” e é acometido de profunda sensação de lascívia. Aqui, o animal não passa pelo processo de metamorfose. O humano relaciona-se sexualmente com o animal. Isso porque o sexo da fêmea do boto apresenta uma configuração física semelhante ao da mulher. Além disso, a genitália do animal tem a vantagem de possuir contrações musculares capazes de oferecer ao homem o mais intenso prazer.

Na relação mulher x boto, o envolvimento do par eleva o animal à condição humana. O mesmo não ocorre na conjunção homem e fêmea do boto. Neste caso, após a cópula, o animal é morto. Não há, portanto, um envolvimento encantatório entre os dois e, por isso, a fêmea não é elevada à condição humana. Verifica-se assim que a situação do ser feminino, mesmo no caso

dos animais, é pontuada de extremo sacrifício. Depois de proporcionar prazer, sofre o holocausto.

Nos relacionamentos entre botos e humanos, “operacionaliza-se a conversão semiótica no quiasmo: na forma de animal subsiste uma essência humana, na forma humana subsiste uma essência animal.” (idem, 218)

No primeiro aforismo do quiasmo, estaria inserido, a nosso ver, o cetáceo. No segundo, o homem, no sentido restrito da palavra. Ao inserirmos os elementos masculino e feminino nessa conversão, torna-se possível vislumbrarmos o caráter lendário, mítico, que envolve a relação do primeiro par. Sob o efeito encantatório unem-se o corpo, tocado pelo desejo, e a alma, tangida pelo transbordamento da ternura. O mesmo não ocorre com os elementos do segundo aforismo: o homem, sequioso de prazer, busca o animal para satisfazer-se sexualmente. Opera-se assim a deslenda.

Apesar da dualidade entre o sagrado e o profano que permeia a conjunção do primeiro casal, não podemos negar a inclinação maior para o corpóreo. A própria configuração física do boto é de extrema eroticidade, sua cabeça é associada à glândula fállica humana.

À figura desse encantado amazônico, pode-se ainda atribuir a qualidade de protetor. Conta-se que, quando as mulheres grávidas navegam pelos rios, o boto emerge de seu reino e vem à flor das águas no intuito de proteger aquela que gera seu filho. Diz-se também por essas bandas que quando um filho de boto morre afogado é porque resolveu ir ao encontro do pai. Como se vê, na estrutura lendária, os vínculos que ligam o boto a esses seres da terra jamais são rompidos.

Embora se fale que o mito diz respeito ao passado, é certo que ele se mantém como uma estrutura permanente. No caso do boto, diz Câmara Cascudo⁴ não ter encontrado em textos de cronistas viajantes dos séculos XVI e XVII nenhuma referência a este ente... “As primeiras menções do boto sedutor aparecem no século XIX.” Entretanto, mesmo admitindo esse surgimento no século XIX, estamos diante de um tempo

avoengo que se refaz a cada “causo” narrado pela população ribeirinha.

Segundo Lévy Strauss, encontramos o mito como um repositório de amor, ódio e vingança, ou seja, no mito estão os sentimentos comuns a toda a humanidade, independente da situação espaço-temporal. Na sua essência, o mito é, pois, atemporal e anespacial e em seu bojo traz a realização de sentimentos reais, mas recalcados. A aura sagrada que envolve o boto implica uma permissividade que se cristaliza na relação com humanos, interdita pelas normas, mas perdoada, graças à intervenção do sobrenatural. Fica assim suspensa a chamada dúvida crítica, citada por Edmond Leach em *A Gênese e o Mito*. Nesta mesma obra, Leach ratifica a idéia de mito expressa por Lévy Strauss, ao afirmar que “um aspecto marcante das histórias míticas é o caráter binário bem marcado.”⁵ Esse binarismo pode-se observar nas díades humano/sobre-humano, bem/mal, macho/fêmea, legítimo/ilegítimo etc. Entre os dois pólos de uma díade, introduz-se uma terceira categoria que é “‘anormal’ ou ‘anômala’ quando considerada em relação às categorias ‘racionais’ ordinárias”. É essa categoria, dita anômala, que denominamos de mediação. Nela reside o não-natural, o sagrado.

Necessário se faz aqui lembrar as inúmeras variações oferecidas ao tema do ente encantado em estudo. Citaremos a seguir versões da história do boto, extraídas dos dois volumes - *Belém conta... e Santarém conta...* *- que integram o projeto *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense*.

Os pesquisadores participantes do programa ouvem, de viva voz, dos informantes as histórias e os “causos”. O informante corporifica a figura do *narrador-artesão*, de Walter Benjamin; aquele que permaneceu sempre no seu chão, conhece sua história e sabe dar testemunho dela, através de um contar e uma linguagem peculiares.

Narrativa 1: Boto Bonito

“ (— E Curupira? A senhora nunca ouviu falar? [] Histórias que a senhora sabe sobre o curupira, boto?)

Ah! O boto também ouvi falar muito. Era uma festa no interior [] Isso era minha mãe que contava, né? Eu era muito pequenininha, não via. Mas a minha mãe contava que houve uma festa grande no interior.

Então, diz que era de madrugada, aparecia um rapaz bonito, bonito, bonito. Era um rapaz lindo, né? Branco, louro, olhos azuis? quer dizer que ali ninguém conhecia. Ela apareceu na festa... Ai, mais tarde, ele. A moça começou a namorar com ele, né, e ele com a moça. Ai, foi a maior alegria.

Quando [], quando deu quatro e meia para as cinco... Ai eles tinham se combinado. Os rapazes lá do interior, se combinaram pra pegar aquele rapaz que eles não sabiam de onde era. Iam pegar para dá-lhe uma surra nele. Quando foi umas quatro e meia pras cinco.. Ai, ele disse que ia embora e vinha noutra sábado quando tivesse uma festa. A moça ficou apaixonada por ele. Ai, ele saiu. Ela ficou olhando... Ele não foi pra outro canto. Seguiu, seguiu no rumo do trapiche. Então, ele tinha na mão uma bengala e o chapéu na cabeça.

Quando chegou bem na ponta da ponte... Ai, ele deixou na ponte a bengala e o chapéu. Ai, se jogou n'água e soprou lá na frente. Ai, sabiam que ele era boto. Ai, era. Ai, todo o pessoal corria atrás dele, pra linchar ele. Chegam lá, não encontram nada. Só viam o rebu [correr lá]. Ai, foram olhar. O chapéu era uma arraia. Aquelas arraias! A bengala era um peixe-agulha. Ai... Ai, era boto.

(— A bengala era?)

Um peixe-agulha.

(—Ah! Sim!)

A arraia era o chapéu; o chapéu era uma arraia. Isto, lá, todo mundo sabe. Ai, de vez em quando...

Uma festa que ele aparecia... Ai, todo mundo já ficava sabendo que ele era. Queriam pegar ele, mas nunca pegaram. Ele era mais esperto. Ai, quando ele estava sabendo disso... Parece que estava ali... Mas ele sabia, né? Ele só aparecia assim pra banda da madrugada []. Ele vinha....”

Pesquisadora: Iara Costa.
Informante: Rosalina Novaes.⁶

Narrativa 2: O boto Valente

“o boto era muito bom de porrada”

“Meu avô me contou que, antigamente, nessas festas, aqui no interior, por Alenquer, Monte Alegre, Óbidos, que os... é. Quando faziam festas por ali por perto daquelas cabocladadas, aí, né, eles se transformavam em pessoas, vinham dançar com as meninas.

Eu estava contando para ele, aqui, né. Um boto, ele sempre se transformava, assim, numa pessoa, né. Ia dançar com as meninas, namoradas dos rapazes, né, do, desses interiores.

Daí, quando eles começavam a dançar, né, então todas as meninas caíam para o lado deles, pô, entendeu? Nunca era para o lado mais dos outros. Então, ele começava a tomar as namoradas dos outros. Eles ficavam revoltados.

Quando foi um dia teve uma festa no interior, daí, esse boto foi na beirada da, desse negócio. Como é que se chama? Da várzea, né? Uma grande festa. Daí, um dos namorados disse assim:

“— Eu quero ver quem é que vai dançar com a minha namorada.”

Dizendo para os amigos lá, né. Daí chegou esse dito boto lá. Aí, as meninas começaram a se aproximar para cima dele. Ele dançava com todas, do começo ao fim da festa.

Daí, quando chegou na vez da menina, sabe, né. A namorada dele. Que assim que ele dançava com uma e ia pegando outra.

Daí, o cara não pensou duas vezes, foi logo na porrada com ele. Daí, da porrada. O cara não imaginava que o boto era muito bom de porrada.

Daí, deu porrada nele e nos outros. Sabe como é que é? Foi na porrada mesmo. Só que nessa, na hora que amontoou um monte, mesmo em cima, que era muito contra ele, sabe, um puxou uma faca e deu uma furada nele.

Daí, ele saiu correndo, gritando, sabe. Quando ele saiu correndo, ele saiu rumo d'água, e caiu dentro d'água. Quando o pessoal viu, só o rebojo lá fora, sabe: aquele negócio cheeaeae..., sabe? (...) E quando amanheceu o dia, aliás, foram vê na beira da praia, tinha um boto morto e com a dita faca. (...)”

Pesquisadora Clenilda do Nascimento.
Informante: Eberto⁷

III: O Boto, um herói trágico

*“O boto não dorme
No fundo do rio
Seu dom é enorme
Quem quer que o viu
Que diga, que informe
Se lhe resistiu
O boto não dorme
No fundo do rio...”*

(Waldemar Henrique e
Antônio Tavernard)

O professor Johnny Mafra em seu estudo, *Hýbris: a essência da tragédia*⁸, diz que na seqüência da criação está a essência do trágico. “Primeiro fez-se o mundo com todos os seus adornos e com o caudal de forças que a natureza ostenta. Por último fez-se o homem (...) como força viva capaz de confrontar-

se com o esplendor da natureza.”⁹ Ser o homem um ser inserido no mundo, fica “irremediavelmente preso à determinada ordem que essa força imprime em todas as coisas.”¹⁰ O trágico se configura no conflito advindo dessas duas forças. No mito do boto, fica muito claro esse conflito na tensão entre o binário *natureza x cultura*.

O herói trágico, em seu percurso, passa pelas três etapas que compõem os elementos da tragédia: *hamartia*, *hybris* e *moira*.

A *hamartia*, para Aristóteles, é a falha trágica que leva o homem ao infortúnio, que o faz passar da dita para a desdita. A *hybris* é a insolência, é a transgressão daquilo que é justo. É a supervalorização das forças do herói. A *moira* personifica o fado, o destino, aquilo que a cada um cabe em sorte na vida.

Na lenda do boto, a *hamartia* está no fato desse herói, um animal, elevar-se à condição humana através de um processo de transfiguração.

O herói é tocado pela *hybris*, quando, já elevado à forma humana, viola o interdito ao manter relações sexuais e fecundar a mulher (o humano) que amou. Essa ultrapassagem do *métron* só pode ser realizada pelo homem, enquanto ser inteligente. Como poderia então o boto passar por esse estágio do herói trágico enquanto animal? Essa possibilidade está na metamorfose ocorrida no primeiro percurso, a *hamartia*. A *hybris* se concretiza quando o delfim assume, sobrenaturalmente, a condição humana e vive a epifania do amor.

A transgressão ao *métron*, na tragédia, tem seu preço: a punição. Desta, advém a *moira*, o fado, a penalidade. A *moira* do boto está no irremediável, a volta à condição animal. Vale destacar aqui que a morte, para o herói trágico, seria um prêmio, uma forma de libertá-lo da irreversibilidade do destino. Em algumas narrativas de caboclos, ocorre o assassinato do transgressor, isso quando ele já retomou a forma animal. Nessa variante de penalidade, a lenda segue um caminho que se distancia daquele tomado pela tragédia.

Outro ponto de convergência entre a tragédia clássica e a lenda do boto está no reconhecimento, na passagem do ignorar para reconhecer. Na peça de Sófocles, Édipo é reconhecido como filho de Laio através de uma cicatriz que tem no tornozelo, conseqüência do suplício sofrido no monte Citerão, quando ele era ainda um recém-nascido.

Em *Édipo Rei*, portanto, o reconhecimento é feito através de uma marca, um sinal. Este tipo de reconhecimento também se opera na *Odisséia*, de Homero: Ulisses, ao regressar ao lar, é reconhecido por Euricléia, sua ama de leite, por meio de uma cicatriz na coxa. O boto é reconhecido pelo furo que tem no centro da cabeça, por isso ele anda sempre de chapéu, na tentativa de ocultar sua estirpe.

Enquanto Édipo e Ulisses são reconhecidos pelas marcas do real, o boto é denunciado pelo traço da surrealidade, pela reversão do real - realismo mágico - ficando no texto o matiz do maravilhoso.

IV: Os Amuletos

“Olho de boto no fundo
dos olhos de toda a paisagem...”
(Cristóvão Araújo)

Das partes corpóreas do boto são feitos amuletos, tidos como extremamente poderosos pelos moradores da região amazônica. Citaremos a seguir alguns desses talismãs e os efeitos benéficos que trazem a seus portadores.

1) Olho de boto: é através de seu olhar-ímã que o boto seduz e atrai as mulheres. É por esse motivo que o olho do animal, já seco e preparado, “isto é, após passar pelos processos da pajelança amazônica”, é usado pelos homens a fim de atrair as mulheres. “É só olhar a pequena por essa cajila, e ela fica logo entregue!”

2) Vagina da “bota”: o órgão sexual da fêmea do boto tem, para as mulheres, a mesma função que o olho do macho tem para os homens. A vagina da fêmea é preparada e comercializada

à larga no Ver-o-Peso pelas vendedoras de cheiro e patuás do Pará. Portando essa cajila, as mulheres se tornam irresistíveis, capazes de propiciar ao homem intenso prazer durante a cópula.

3) Nadadeira: esta peça escapa à necessidade de sedução, é usada no âmbito da medicina popular. A nadadeira é um soberano remédio para as mais diversas doenças.

4) Carne: pedaços da carne do boto funcionam como facilitador do trabalho dos pescadores. Esses acreditam ser a carne do animal uma isca segura para pescar outros peixes.

5) Vergalho (o sexo): embora citado por Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro* como um talismã, não fica explicada a sua eficácia. Acreditamos, no entanto, que o falo exerça as mesmas funções do olho do animal, a de propiciar a sedução das mulheres.

V: Origem híbrida do boto

Causa admiração aos pesquisadores da lenda o fato de o boto não ter sido mencionado pelos cronistas-viajantes que aportaram em terras brasileiras no século XVI. Os textos de Fernão Cardim ou de Gabriel Soares de Sousa, entre outros, não fazem referência a esse dândi que inquieta as mães de *filhas-moças*.

É no final do século XVIII, 1790, que o delfim é percebido por Alexandre Rodrigues Ferreira, que dá sobre ele uma informação de caráter científico.

Somente no século XIX, Henry Walter Beates, em *The Naturalist on the River Amazons* (Londres, 1864, 2 ed.) alude à superstição amatória do boto.

Nosso herói aquático demorou aparecer nas páginas do folclore amazônico. Tal fato leva a crer que a lenda não teve origem entre os aborígenes, mas teria sido trazida pelos colonos portugueses: “como nenhuma figura encantada, marítima ou fluvial, tivesse os atributos do boto nos séculos XVI, XVII, XVIII, as lendas e proezas que lhe são atestadas seriam de

origem branca e mestiça, com projeção nas malocas indígenas ribeirinhas e não nascidas destas.”¹¹

Para que o golfinho aparecesse, fundindo a natureza e a cultura, era necessário que a presença do colonizador português se consolidasse, pois os interditos fixados na relação animal X humano certamente não fazem parte do cotidiano indígena. Estes, como se sabe, são poligâmicos e, dificilmente, estariam ligados ao tabu do “enluamento” das mulheres. Estes tabus, com certeza, foram trazidos por aqueles que até se espantaram diante da nudez do índio, a ponto de se referirem ao sexo como *vergonha*: “andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto (...)”¹²

Conjugam-se no mito do boto as experiências dos colonos d'além mar com as “sabenças” do caboclo nortista. Dessa conjunção, nasce o mais famoso Don Juan da mitologia amazônica. Aquele que seduz, mas se imola pela mulher que amou.

N O T A S

- ¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- ² CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- ³ Ibidem
- ⁴ CASCUDO, Idem.
- ⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- ⁶ SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe. Belém conta. Belém: UFPA/Cejup, 1995.
- ⁷ SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe. Santarém conta: Belém: UFPA/ Cejup, 1995.
- ⁸ MAFRA, Jhonny. Hýbris: a essência da tragédia. Publicação Provisória. Belo Horizonte, 1990.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ CASCUDO, idem.
- ¹² VOGT, Carlos et alii. Cronistas e viajantes. São Paulo, Abril, 1982. (Col. Literatura Comentada)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- MAFRA, Jhonny. Hýbris: a essência da tragédia. Publicação Provisória. Belo Horizonte, 1990.
- SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe. Belém conta. Belém: UFPA/Cejup, 1995.
- Santarém Conta. Belém: UFPA/ Cejup, 1995.
- VOGT, Carlos et alii. Cronistas e viajantes. São Paulo, Abril, 1982. (Col. Literatura Comentada)

A princesa do barro vermelho: mil e tantas estórias amazônicas

Benedita Martins da Cruz
Universidade Federal do Pará

1. INTRODUÇÃO

*“O homens inventam maneiras de se ser humanos por meio da imaginação e de convenções. São os mundos da cultura... os caminhos pelos quais nos tornamos humanos”.*³

Desde os tempos mais remotos há relatos nas mais diversas formas: provérbios, fábulas, contos, anedotas... transmitindo-nos registros que tentam explicar a origem de um determinado acontecimento, seja este “real” ou considerado fantasioso. Esses relatos por estarem tão ligados à vida, ao imaginário, ao cotidiano e à linguagem das pessoas, fizeram com que o ato de narrar, de contar e recontar, aumentando um ponto em cada conto, em cada canção ou em outras formas de transmissão de estórias se confirmasse como um impulso natural do ser humano.

Um exemplo de crédito ou apelo ao imaginário:

“Fantasma que revela o espírito da vinha buscamos sua orientação agora para traduzir o passado no futuro para entendermos cada detalhe da natureza para melhorarmos nossa vida revela os segredos de que nós precisamos”.

(Manoel Córdova-Rion-Xamã Amanhuaca)⁴

O Xamã entoava uma canção narrativa para catalisar as energias do grupo. O contador de estórias seduz o ouvinte a conhecer espaços por ele jamais imaginados; o contador, com seu acento pessoal, que envolve toda uma arte de contar*, tenta convencer seus ouvintes via “causos” narrados por seus

ancestrais e por ele enriquecidos - e passados adiante - seja por suas fantasias, seja por suas experiências de vida. Este narrador recorre principalmente à palavra para transmitir toda uma tradição de ditos populares, sagas, adivinhas, boatos que são elementos dos quais pode se valer para compor suas narrativas. Ou, ainda, para provocar a crença em seres míticos, que surgem, para supostamente ordenar o caos provocado por algo novo e estranho ao entendimento deste homem racional, sempre em busca de explicações.

Vale lembrar aqui que:

"A palavra em si não tem um valor de peso por si mesma, ela tem valor enquanto ritmo, enquanto marcação, enquanto cadência. (enquanto sedução) Ela não se manifesta enquanto sabedoria, mas enquanto música, enquanto melodia. (enquanto representação no momento da performance) Por isso ela tem a força de convencer. Por isso ela tem a força de repor nos homens a energia que se vinha abatendo".⁵

A prática de contar histórias nos moldes antigos – várias pessoas sentadas em volta de uma fogueira, ou sentados sob o luar – está hoje em desuso.

"A experiência que passa de boca em boca, o mundo da técnica desorienta".⁶

Hoje não há mais conselhos nem para nós nem para os outros. Na época da informação, a busca da sabedoria perde as forças, foi substituída pela opinião".⁷

Esta prática de contar envolvendo narrador e ouvinte, face a face, parece não combinar com a pressa dos dias de hoje. Não há mais tempo para troca de experiências, não há mais tempo para assimilação de ensinamentos vividos pelos mais velhos.

Mas quem pode afirmar nunca ter precisado ouvir uma história, fosse para dormir, fosse para dar asas à imaginação, fosse para colorir seu insatisfatório dia-a-dia?

O que tem garantido, em parte, a sobrevivência dessas tão antigas narrativas, apesar das ameaças, ou melhor, da concorrência dos meios de comunicação eletrônicos?

A capacidade e a necessidade que o homem tem de ouvir, memorizar e repetir o que aprendeu, de acordo com sua forma de ver o mundo, utilizando-se da linguagem, dos gestos e de outros recursos de que disponha para preservar esses, nem sempre, reconhecidos ensinamentos ou memória cultural de um povo, seriam razões suficientes para a manutenção da arte de narrar.

De uma forma ou de outra, o ato de contar não caiu em total esquecimento. A escrita, os meios técnicos de comunicação podem e devem ser grandes aliados do narrador, este artista da fala que encanta, seduz e tenta persuadir seus ouvintes da veracidade dos fatos/causos por ele contados.

Para nós ouvintes e, mais ainda, para os estudiosos da literatura, a comprovação dos fatos não importa, importa sim o emaranhado, a teia de significados novos que cada contador – um dos vários autores – destas narrativas acrescenta. Roland Barthes deixa claro que os temas são poucos, os arranjos é que são infinitos. Não se pode negar, nestes relatos, que são autênticos retratos da cultura de um povo, a recorrência de certos mitos.

Entre nós, na Amazônia Paraense, fonte da narrativa em estudo, alguns dos mitos mais presentes no imaginário do homem amazônida são: o boto, a cobra grande, o curupira, o saci - pererê, a mula-sem-cabeça; as lendas: do açaí, do guaraná, da mandioca e outras. São inúmeras variações das mesmas histórias que, de região para região, mudam as roupagens coloridas, mas sempre revestem um mesmo esqueleto. Revitalizam desta forma, narrativas, às vezes, declaradas mortas por outros e, é ele, o contador de "causos" quem a recupera, a completa com seu poder de imaginação, e às vezes inclusive a enriquece. Ele se encarrega de não deixar essa tradição - de contar o que ouviu, viveu ou imaginou - se romper.

Este estudo se propõe a levantar alguns elementos que demonstrem o entrelaçamento da narrativa *A Princesa do Barro Vermelho* – coletada pelos pesquisadores do Programa IFNOPAP⁸, na região da Amazônia paraense, Município de Marapanim – com a já conhecida e muito estudada personagem Sheherazade, contadora de estórias que vence a morte pela palavra, pelo poder e arte de contar e despertar o interesse na continuação ou início de outras estórias. O rapaz da narrativa *A Princesa do Barro Vermelho* à semelhança de Sheherazade seria morto após o casamento e também vence a morte não pelo bem falar, mas pelo bem ouvir, entender e experimentar os ensinamentos do velho contador de provérbios. Estabelecer-se, neste caso, entre o narrador e o ouvinte, “uma relação no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido... de geração a geração e gerar muitas outras estórias, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos.”⁹

Nas duas narrativas citadas acima, os personagens causadores das mortes, pertencem à realeza e suas atitudes se repetem: mandar matar o cônjuge após o casamento. Se o sultão Xariar se expõe, justificando seus atos de execução em defesa de sua honra, A Princesa do Barro Vermelho mantém o mistério, não explica o porquê das matanças de seus maridos, cabendo ao leitor a busca de possíveis razões para suas maldades.

Há, nas mais diversas narrativas coletadas pelos pesquisadores do referido programa e nas milhares estórias já compiladas, seja de que origem for, - até porque dizer “de onde” é uma estória não tem muito sentido -, um certo fascínio que nos atrai, nos envolve e nos impulsiona a querer ouvir mais uma vez o mesmo caso. Este fascínio que nos encanta se explica, certamente, porque toda “estória que se conta é uma tentativa de registrar, metaforicamente, uma experiência do ser humano que começou sua aventura neste planeta contando estórias, a palavra sendo seu principal instrumento, funcionando como uma máscara: as metáforas usadas para dar um pouco mais de força corporal às palavras, que são por natureza um mediador, espécie de objeto que

*se coloca entre o homem e sua experiência. As narrativas sempre falam do homem espelhado nas mais diversas personagens”.*¹⁰

2. A PRINCESA DO BARRO VERMELHO

“Narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são anotadas”

(W. Benjamin)

Para este estudo, tomamos basicamente como referencial bibliográfico, além das leituras feitas durante o curso Conto e Memória, os artigos *Do Poder da Palavra*, de Adélia Bezerra de Menezes (UNICAMP), *Lembranças de Velhos*, de Eclea Bosi; *O Narrado e o Vivido*, de Beth Rondelli.

Em “As 1001 Noites”, Sheherazade vence a morte e o poder, propiciando a cura através de um discurso vivo, corpóreo.

*Sheherazade vence a morte através da Literatura. Trata-se da maior apologia da Palavra, de que se tem conhecimento.*¹¹

Em *A Princesa do Barro Vermelho*, o protagonista é um rapaz que se encontra distante de sua casa tentando ganhar a vida e também escapa da morte através da palavra, não proferida por ele, mas proferida por seu parceiro de viagem.

Este rapaz que economizara um pouco de dinheiro e partira rumo ao seu objetivo, o de visitar sua família, entedia-se nesta longa viagem, e seu companheiro, um velho, não demonstra disposição para conversas. O rapaz, então, trabalhador consciente do poder do dinheiro, aceita pagar pelas estórias ao seu colega de viagem. Esta era a condição imposta pelo velho:

Rapaz:

— *Meu velho, conta uma estória?*

— *Eu conto, mas você paga!*

— *Então eu pago.*

Velho:

“Nunca deixe o arrodeio por causa do atalho, nunca deixe o arrodeio por causa do atalho”

Essa é a estória, pagou.

— *Só?*

— *Só?*

— *Meu velho, me conte mais uma estória.*

— *Eu conto! Mas você me paga?*

— *Eu pago sim, então diga lá.*

— *“Um homem com uma coroa na cabeça é um rei”*

Outra estória, tá bem, tá certo.

— *Conte mais uma estória.*

— *Eu conto, mas o senhor paga?*

— *Pago!*

Ele tinha uns trocadinhos.

— *“Quem muito dorme pouco vê, no silêncio da noite alguma coisa há de aparecer”*

Outra estória.

— *Conte mais outra estória.*

— *Conto! “Olha! Quem canta no terreiro é o galo não é a galinha”*

Outra estória.

— *A última!*

— *“O saco do “p” nunca acaba de encher”*

Outra estória, pagou.

Tá certo. Ai acabou o capital.

O curioso rapaz, sem lamentações, reinicia a busca por outro emprego para visitar sua família, gastara todo o seu dinheiro pagando ao contador por suas estórias.

Nesta narrativa, o velho, aparentemente repetidor de provérbios, é, na verdade, “um repetidor da tradição na medida que domina e transmite esses componentes fixos”¹², passa adiante as “ruínas das narrativas” que foram se desmoronando

até quase desaparecer da memória do contador. Mas, no momento em que estes restos de memória são confiados a outrem, eles poderão ser recriados a partir dos elementos adaptáveis que ficam por conta dos modos de viver e da cultura de cada povo que ouve e repassa as estórias.

O contador retém, em sua memória, a espinha dorsal das narrativas e deixa todas as ramificações livres para expansão que o poder de inventar dos próximos autores lhe venha acrescentar.

Este velho contador de causos ou narrador de provérbios nos remete a Walter Benjamin, para quem

“O provérbio é concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa... os provérbios são ruínas de narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro... O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”.¹³

A Primeira coisa de que o rapaz lembra, ao partir, é do velho advertindo-lhe: *“Nunca deixe o arrodeio por causa do atalho, porque os assaltantes iam pelo atalho... O cara leva o dinheiro e lá ele (assaltante) tomava o dinheiro e ainda matava o cara, então ele foi fazer o arrodeio. E a primeira estória foi aproveitada.*

Neste momento, o rapaz inicia sua trajetória futura: a de um autêntico narrador, já que assimilara a experiência que lhe fora transmitida por ouvir dizer... E também porque, por natureza, a narrativa

“tem sempre em si, ou latente, uma dimensão utilitária: seja em ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – o narrador é um homem que sabe dar conselhos”.¹⁴

E foi o que ele se safou, foi embora. Até que varou na cidade: era numa cidade onde ele passou na frente do palácio, estava tudo aberto, a porta e a janela, estava tudo escrito na frente assim, “A princesa do barro vermelho casa todos os dias”.

O rapaz não esquecera dos adágios do velho que, em sua economia de palavras, lhe disse muito, em sínteses, que são, com certeza, resquícios de causos contados por seus avós, e sua memória foi esfacelando-os, restando apenas estes preciosos ditados conselheiros.

Ao ler a intrigante frase, – *Princesa do Barro Vermelho casa todos os dias* – quis saber:

– *Que negócio é esse?*

Necessário se faz traçar, com esta informação: “*A princesa do barro vermelho casa todos os dias*”, alguns pontos em comum com a estória do sultão:

“Xariar, sultão de todas as Índias, da Pérsia e do Turquistão, que descobre por intermédio de seu irmão, imperador da Grande Tártaria, que sua mulher o traía. E ele toma conhecimento disso no mesmo momento em que o irmão lhe revela que também fora traído pela mulher. A conclusão é inevitável. “Todas as mulheres são naturalmente levadas pela infâmia, e não podem resistir à sua inclinação”. Conclusão reconfirmada ao constatarem que mesmo a mulher do gênio, encerrada numa caixa de vidro a quatro chaves, e depositada no fundo do mar, audaciosamente o trai enquanto, cansado, o gênio adormece. A cada caso fortuito, um anel para sua coleção de 98 anéis, com mais os dois (sultão e seu irmão) completara uma centena.

*“Uma centena de amantes, malgrado a vigilância ciumenta e a precaução do gênio, que me quer só para si” ... “Vede que, quando uma mulher tem um desejo, não há marido que possa impedir a sua execução”.*¹⁵

Os dois irmãos, convencidos de que nada no mundo ultrapassa a malícia das mulheres, decidem retornar cada um para o seu reino. O sultão Xariar decide manter sua honra preservada, sem prescindir de mulher: dormiria a cada noite com uma virgem, e, no dia seguinte, ao acordar, mandaria matá-la, pelo seu grão-vizir – pai da corajosa Sheherazade, que a cada dia presenciava a execução de mais uma jovem casada e morta por ordens do sultão.

3. SULTÃO XARIAR CASA TODOS OS DIAS NA ÍNDIA! PRINCESA DO BARRO VERMELHO CASA TODOS OS DIAS NA AMAZÔNIA PARAENSE!

Esta desolação de, a cada noite, uma virgem casar e pela manhã morrer, será desafiada pela filha do grão-vizir do sultão, Sheherazade que:

“... tinha uma coragem maior do que se seria de esperar do seu sexo, e um espírito de uma admirável penetração. Tinha muita leitura e uma memória tão prodigiosa, que nada lhe escapava, de tudo que ela havia lido. Aplicara-se com todo sucesso ao estudo da filosofia e da medicina, e das belas-artes; e fazia versos melhores que os mais célebres poetas do seu tempo. Além disso, era provida de uma grande beleza, e uma muito sólida virtude coroava todas essas belas qualidades”. (G., vol.1, pág. 35)¹⁶

Sheherazade combina com sua irmã Dinerzade que, após sua noite de núpcias, uma hora antes de romper o dia, Dinerzade deveria acordá-la e solicitar que contasse uma de suas histórias... Obtida a permissão do sultão, Sheherazade começa a narrar.

No auge do suspense, quando a ação está para ser definida, com a curiosidade do seu real ouvinte aguçada, Sheherazade, vendo que a aurora se anunciava, suspendia sua narrativa e o sultão, seduzido pelo encanto das estórias, permite

que ela viva mais um dia para concluir a narrativa e, naturalmente, acabar com sua curiosidade. Na noite seguinte, o final da estória é contado e, em seguida, iniciada outra, que é interrompida no auge do suspense ao romper da aurora.

E, assim, noite após noite, o sultão declara desejar ouvir a história iniciada na véspera... Desta maneira, Sheherazade consegue, dia-a-dia, ganhar o direito de viver. Arrisca perder a vida, para recuperar ante ao sultão a imagem feminina, que fora perdida pela infidelidade. Esta mulher, através da palavra, consegue salvar a raça feminina.

Sheherazade continua contando, e, quando chega a milésima primeira noite, o sultão se rende: *“Bem vejo, amável Sheherazade, que sois inesgotável em vossas narrativas; há muito me divertis; pacificaste minha cólera, e eu renuncio de bom grado à lei cruel que eu me tinha imposto... Desejo que sejais considerada como a libertadora de todas as moças que deveriam ser imoladas ao meu justo ressentimento”*. (6 vol. 3, pág. 439).

Xariar é convencido ou seduzido pela incansável habilidade de narrar e despertar a pergunta, e depois? o que acontecerá? o que exige como resposta outra estória e, nesse jogo de interrupção no momento certo, *“a narração não se consoma, pois sua força está concentrada em limites como a da semente e se expandirá por tempo indefinido”*.¹⁷

O contador de estórias da narrativa A Princesa do Barro Vermelho, ao contrário de Sheherazade, mulher culta, é desprovido das normas do “falar bonito”, adquirido nas escolas e nos livros, mas ele possui a palavra que, segundo Paul Zumthor é

“a palavra mais fixada, enriquecedora por seu próprio fundo, arquivo sonoro de massas que, em sua maioria, ignoram a escrita e são ainda mentalmente inaptas – por isso mesmo – a racionalizar suas modalidades de ação. Esta é a palavra-força que tem seus portadores privilegiados: velhos, pregadores, chefes, santos e, de maneira pouco diferente, os poetas; ela tem seus lugares privilegiados: a corte, o quarto das damas, a praça da cidade, a borda dos poços, a encruzilhada da igreja”.¹⁸

Os contadores existentes ainda na grande massa de semi-analfabetos - o velho da narrativa *A Princesa do Barro Vermelho* - por exemplo, que obteve o seu saber trazido nas vozes das mães e avós anônimas, apreendem o que lhes é passado de forma solta, ao sabor das ondas tão obscuras quanto coloridas do livre imaginar e observar. Estes contadores é que conservam o hábito de contar *“outrora e hoje, pela noite de trabalho ou à espera da hora do sono, sendo o contar e o ouvir estórias a suprema ajuda para a compridão do tempo”*. A prática do contar e ouvir é um fator de integração social da comunidade. Beth Rondelli em seu livro *O Narrado e o Vivido*, enfatizando esta função das narrativas, registra pelo menos três razões para que o ouvinte goste de ouvir diversas vezes as variações de uma mesma estória:

“1º) uma estória pode ser interpretada ou reelaborada de modo diferente pelos seus ouvintes, nas várias vezes em que é narrada;

2º) contar estórias é um evento comunicativo que permite aos participantes interagirem socialmente, eles não estão ali reunidos somente para ouvir estórias, mas também para estar juntos, falar-se, enfim, conhecer-se;

3º) o que leva os participantes a ouvir várias vezes a mesma estória é o fato de que ela não é apenas um texto, mas é, principalmente, o modo de contá-lo.

Contar estórias requer o domínio de uma linguagem teatral que a audiência desfruta juntamente com o desenrolar do texto”.¹⁹

Elementos que tornam cada narração única e singular, mesmo que seu enredo básico seja repetido: os gestos e o tom da voz do narrador, a maneira como monta os episódios e constrói os diálogos entre os personagens, toda a expressividade e espontaneidade no momento da performance.

Mas os contadores de um modo geral não têm consciência de mais este atrativo das narrativas e do poder da palavra, só sabem que estas estórias são boas para pensar e passar o tempo. Quem as ouve é que poderá ou não desentranhar as mensagens contidas nas suas entrelinhas.

Voltando aos personagens das duas narrativas, Xariar e a Princesa do Barro Vermelho, destacando mais uma das intrigas das estórias: o sultão Xariar manda matar suas esposas, a Princesa não manda diretamente, não fica claro na narrativa o porquê da serpente ser a executora das vítimas da Princesa.

O rapaz é o primeiro a enfrentar estes mistérios. Chegando à cidade, pára então diante do palácio onde leu a frase:

“A princesa do barro vermelho casa todos os dias” viu também uma coroa, lembrou-se do velho dizendo: *“um velho com uma coroa é um rei”*.

O rei não estava presente. O rapaz pegou a coroa e colocou na sua cabeça. Imediatamente surge a princesa. (caíra na armadilha?)

— *Não! Agora vamos casar, já!*

— *E agora é tarde mesmo.*

... *saiu o casamento.*

... *depois do casamento... ela disse que ia dormir num quarto e ele ia pra outro.*

*Porque ali naquele quarto tinha uma marmota**, uma serpente.*

Que vinha comer o camarada, a cabeça do camarada que tinha casado com ela. Quando era de manhã a carruagem já vinha buscar o corpo do camarada, a cabeça a serpente comia.

... *Ela já podia casar com outro. Era por isso que casava todos os dias.*

Nas duas narrativas as atitudes dos nobres se repetem: matar o cônjuge após o casamento. Na estória do sultão, há a noite de núpcias, na estória da princesa a primeira noite não é consumada, a princesa ordena que o marido durma no outro

quarto – fatídico – onde outros rapazes já haviam sido sacrificados pela serpente.

Por que a serpente?

A princesa também poderia mandar matar seus maridos por um dos seus súditos, procedimento adotado por seu colega da nobreza que mandava o grão-vizir executar o castigo – o sultão queria manter sua honra, não sendo mais traído por nenhuma mulher.

Na estória da princesa não está explícito o motivo das execuções e o porquê de um ser não-humano responsabilizar-se pelas cabeças dos maridos. Seria a serpente a guardiã da sexualidade da princesa?

Para Jean Chevalier & Alain Cheerbrant, a serpente “é aquilo que anima e que mantém. No plano humano é o símbolo duplo da alma e da libido”.²⁰ O ato da entrega era impedido pela serpente que comia a cabeça de cada marido da princesa, até surgir este rapaz que vem quebrar a macabra prática da princesa/cobra, como veremos mais adiante.

Outro elemento de (des)cruzamento entre os personagens: ao contrário de Sheherazade que transmitia e criava estórias, prolongando-as a não se cansar, o velho contador transmitia apenas as ruínas das narrativas, para usar expressão de W. Benjamin, através de provérbios enigmáticos que, ao rapaz, caberia a tarefa de decifrá-los e incorporá-los à sua vivência.

4. ESPERTEZA E ASTÚCIA

Olha! Quem muito dorme pouco vê, no silêncio da noite alguma coisa há de aparecer.

Ele ficou contente daquela estória, né!

A princesa disse:

— *Olha! Você vai dormir naquele quarto.*

Tem a estória que o velho disse:

— *“Quem canta no terreiro é o galo, não a galinha”*

O atento ouvinte entendeu estes recados do velho como advertências, alerta para não obedecer às ordens da princesa. Mas lembrou-se também que a princesa mandou que escolhesse uma espada.

... Ai ele afiou bem a espada, era ferro bom, limpou bem e foi para o bendito quarto, que ela ordenou que era para ele ir.

Ele se lembrou da estória do velho - "Quem muito dorme pouco vê"

Aqui aparece qualquer coisa, ele não dormiu.

Ele ficou atento ali todo o tempo, que quando deu meia-noite ele viu um estrondo no alçapão do assoalho, ele passou mão na espada e ficou de prontidão, que quando viu a serpente, vinha botando a cabeça, aí ele passou-lhe a espada, a cabeça da serpente caiu, aí próximo dele, que quando foi de manhã, lá vem a carruagem, já vinha buscar o corpo do camarada, na certa, que era assim que acontecia. Na chegada lá, o homem estava vivo. Tinha morto a serpente e a cabeça estava lá. Aí, pronto, um festejo do maior. A moça não casou mais, porque todo dia o bicho comia.

Qual foi a esperteza e a astúcia do rapaz?

Primeiro, foi curioso: ficara pensando nas estórias que ouvira, matutando sobre o que havia de sabedoria naquelas tão poucas palavras e, no momento certo, à medida em que as dificuldades ou enigmas iam se impondo foi descobrindo suas mensagens e seguindo-as na íntegra. Segundo, porque enfrentara a serpente decepando a cabeça com a espada que a princesa lhe dera. Aqui temos um indício de que a princesa se cansara de casar todos os dias e/ou já ansiosa, queria finalmente tornar-se mulher! Então, ordenou que o rapaz levasse consigo uma espada, queria que ele se defendesse e acabasse enfim com a "maldição" ou a auto-repressão?

Vendo o rapaz vencedor, foi um festejo maior. E, à maneira do sultão Xariar, que fora curado pelo poder da palavra,

seduzido pelo encanto e suspense das tramas tecidas por Sheherazade, a princesa tornara-se livre para entregar-se ao marido que sobrevivera à gulosa serpente; não graças às longas estórias das 1001 noites, mas graças aos provérbios muito bem interpretados pelo ouvinte.

Tudo parecia resolvido quando seu espírito aventureiro, curioso e esperto, lembrou-lhe da última estória do velho.

— Mas aquele velho disse que "o saco do "p" nunca acaba de encher"

Eu não tenho nada, quem tem aqui é a princesa. Me casei com ela, mas o reinado, as terras, eu não tenho nada, tenho que dá um jeito para ter o que é meu.

Aí pergunto para princesa: - princesa, de quem é esse reinado que tem do outro lado?

Ela disse que era do tio dela.

Ah! Princesa eu vou lá procurar um serviço para mim trabalhar, quero ganhar um dinheiro, quero ter o que é meu.

- Isso aqui é teu!

- Eu quero o que é meu.

- Isso não! Você não tem precisão de ir trabalhar para lá.

Disse: deixa comigo.

O final da estória foi, ainda, bem aproveitado: "O saco do "p" nunca acaba de encher". Para este último provérbio/estória, há uma variação presente em outras narrativas; "do rico a medida do ter nunca enche". O rapaz, já confiante por ter vencido os obstáculos que encontrou no seu caminho de volta para casa, utilizando-se dos sábios conselhos do velho contador, decidiu seguir mais este último. Sua esperteza e ambição o levaram a olhar para outro reinado, o do tio da princesa e resolveu trabalhar lá. Seguiu ao pé da letra o ditado: "quem canta no terreiro é o galo não a galinha", não ouviu os argumentos contrários da esposa e foi. Antes, ordenou que, ao meio-dia, a princesa fosse no local do seu trabalho levar a comida, a bebida, a roupa e a água para banhar-se.

A princesa concordou.

Aí, ele foi, chegou lá, falou com o encarregado do tio da princesa, que era dono do reinado, não sei como era o nome dele.

Aí, deu o serviço, aí foi trabalhar lá junto com os peões lá com as enxadas no campo.

Que quando deu a hora de merendar, chamaram para ele merendar, ele disse que não, que ele agüentava mesmo, só trabalhou. Que quando chegou a hora do almoço, ele respondeu que não ia almoçar que a princesa do Barro Vermelho vinha trazer a bóia para ele.

Ah! Quando ele disse isso assim, foram contar para o rei, né!

— Esse camarada aí tá [apelando da princesa], ele é um trabalhador braçal, né? Que ele estava se apavulando que a princesa vinha trazer de comer para ele, não sei o que mais!

Aí o rei mandou chamá-lo.

— Como é que você está dizendo que a princesa do Barro Vermelho vem trazer combustível para você almoçar, e tomar banho e roupa para mudar, você é engraçado, um braçal vem e se aproveita da minha filha. Aí ele disse:

— Ela vem.

— Não vem.

— Que apostar?

— Vamos apostar!

— Eu aposto, eu dou a metade do meu reinado se ela vier trazer água e...

— Você qué apostar? Bora, bora, tá apostado. E testemunharam a aposta, tá certo. Pensando que ele é um trabalhador.

— Não era a princesa que vinha trazer o mantimento para ele?

Ele duvidou, testemunharam muito bem. Que quando deu meio-dia, lá vinha a princesa na carruagem: água para tomar banho, roupa para mudar e a refeição. Aí foi o jeito, ele dividiu o reino. Aí pronto, ganhou a metade do reinado.

- Aí então, concluo a estória, a última que o velho contou, - 'o saco do 'p' nunca acaba de encher', aí ele ganhou, a metade do outro foi dele também.

De homem marcado para morrer na goela da serpente, este rapaz, homem do povo, inverte toda a situação induzido que estava a agir pela força das palavras do seu velho contador de causos. Ele foi vencendo todas as situações difíceis que o levariam à morte.

Com este estudo da estória *A Princesa do Barro Vermelho*, uma das narrativas amazônicas recuperadas pelo programa IFNOPAP, ousou afirmar com W. Benjamin que

"A perda do caráter utilitário e a subtração do bom conselho e da sabedoria, características do estágio presente da narrativa, não são vistas por Benjamin como sinais de um processo de decadência por que passa a arte de narrar hoje como sugerimos atrás, o que o retira de imediato da categoria dos historiadores anacrônicos ou catastróficos. Na escrita de Benjamin, a perda e as subtrações acima referidas são apontadas para que se saliente, por contraste, a "beleza" da narrativa clássica - a sua perenidade. O jogo básico do raciocínio de Benjamin é a valorização do pleno a partir da constatação do que nele se esvai. E o incompleto - antes de ser inferior - é apenas menos belo e mais problemático. As transformações por que passa o narrador são concomitantes com "toda uma evolução secular das forças produtivas".²¹

"A valorização do pleno a partir da constatação do que se esvai" foi exatamente o que o rapaz fez, apostou no quanto de mais sábio as curtas estórias escondiam e, à sua maneira, desentranhou um fio condutor de tantas outras estórias que queira criar, contar e recontar ... mil e tantas estórias amazônicas.

5. (IN) CONCLUSÃO

A curiosidade – necessidade imperiosa de conhecer – movera as atitudes do rapaz. Num primeiro momento, ouvindo e intrigando-se com as curtas estórias do velho. - *É só. É. Tá certo, eu pago. Conte outra.*

Num segundo momento, memorizando-as e nas horas de dificuldade utilizando-as com sabedoria. O rapaz deixara-se manipular pelo velho que o seduzira com aquelas poucas palavras transformadas por ele em poderosas ações que vieram salvar-lhe a vida, não só a sua, mas também as dos próximos maridos que a princesa teria, caso ele falhasse.

Tal qual Sheherazade que salva a raça feminina do trágico destino imposto pelo sultão às moças casadoiras, o rapaz salva os homens da mesma fatalidade.

Sheherazade cura, salva o sultão; o rapaz cura, salva a sua princesa do encanto, feitiço, maldição que a impedia de amar, de formar família e de dar continuidade a uma relação.

Sheherazade e o rapaz lidam com o Desejo.

*“E todos sabemos que o Desejo não tem um objeto que o aplaque; uma vez cumulado, ele ressurgue, desperto do outro, e assim sucessivamente. Não há objeto que supra, que o satisfaça, que o cumule. O que é que o sultão queria? Uma nova história, e por isso Sheherazade viveria mais um dia, e depois outro, e outro. Ela não tenta obter dele, logo de início, que lhe poupe a vida para sempre; consegue dele, a cada dia, que lhe poupe a vida por aquele dia. Mas ele também, o sultão daria sentido a mais um dia de sua existência, na espera; expectativa de algo que o plenifique. A função de Sheherazade era alçar sua vontade, tendê-la para algo por vir. Ela age no sentido de acutilar o Desejo, de aticá-lo, de só ilusoriamente aplacá-lo... por uma noite. Uma vez supostamente aplacado, ele renascerá. O objeto do Desejo está sempre além, sempre adiante, visa sempre um além que escapa: é isso que nos conta a história de Sheherazade e do sultão de todas as índias”.*²²

E é a demonstração do insaciável desejo que a estória do rapaz nos conta. Não satisfeito com a primeira conquista obtida – aparentemente objeto do seu desejo – segue em busca de outros objetos, decifrando mais alguns enigmas dos

provérbios do velho contador. O rapaz soube utilizar as “palavras-força”. Deixara-se moldar pelas palavras que, assimiladas e transformadas em ação, salvaram muitas vidas.

Não resisto, aqui, a uma referência ao filme *Dom Juan de Marco*, de Jeremy Leven,²³ adaptação da estória do maior amante do mundo. O psiquiatra que fora encarregado para tratar o homem que pensava ser Don Juan, tem sua vida revigorada, ou seja, é curado pela fala do paciente, o processo invertido da cura. Ao contrário, na narrativa *A Princesa do Barro Vermelho* o rapaz é dado o poder de curar não pela fala, mas pelas ações impulsionadas pela palavra ouvida do velho contador de estórias. De qualquer forma é a uma voz que se deve todo o desenlace, a vitória do homem contra o “mal”, “o sobrenatural”?

Para o rapaz a escuta foi transformadora e para a princesa as ações do rapaz a libertaram.

O velho oferece ao rapaz uma linguagem, o rapaz oferece à princesa as ações e uma vida plena de aventuras. O velho sabe o que diz. O rapaz soube (e colocou em prática) o que ele quis dizer.

A N E X O S

ANEXO 1
NARRATIVA\

IT02AM280195-VI

* 447

A Princesa do Barro Vermelho é uma estória que é [] um rapaz que [] foi arrumar um emprego numa fazenda, né. Aí, trabalhou []. Aí, tirou um saldozinho pouco e que ele calculou que desse para chegar na casa dele, mas não deu.

Aí, ele viajou, prestou conta com o patrão, viajou e na viagem ia um velho. Aí, lembrou-se:

— Meu velho, conta uma estória.

Ele disse:

— Eu conto, mas, você me paga?!

— Então eu pago - ele levava um trocadinhos - Isso eu pago.

Aí, ele disse assim:

— Nunca deixe o arroteio por causa do atalho, nunca deixe o arroteio por causa do atalho. Essa é a história.

Pagou.

— Só?

— Só!

Aí, pagou por causa da história.

— Meu velho me conte mais uma história.

— Eu conto! mas você paga?

— Eu pago sim. Então, diga lá.

— Um homem com uma coroa na cabeça é um rei.

Outra história. Está bem, está certo.

Aí, andaram, andaram, andaram de novo. Lá adiante ele disse:

— Conte mais uma história.

— Eu conto, mas o senhor paga?

— Pago! - ele tinha uns trocadinhos.

— Quem muito dorme pouco vê e no silêncio da noite alguma coisa há de aparecer - outra história.

Aí, andaram, andaram de novo.

— Conte mais outra história.

— Conto!

Aí, contou de novo. Ele disse:

— Olha, quem canta no terreiro é o galo, não é galinha.

— Outra história. A última.

— O saco do “p” nunca acaba de encher - outra história, pagou.

Está certo. Aí, acabou o capital.

— Bem, meu velho, parece que eu vou ter que voltar, acabou o capital, não dá pra chegar em casa e eu vou voltar. Vou pegar serviço de novo pra poder ver se eu chego em casa.

Aí, voltou. Trabalhou um ano. Dali, um ano foi fazendo umas economias de forma que ele tinha um bom saldo que dava para chegar andando. E aí, ele prestou conta com o patrão, que queria ir dar um passeio na casa da família dele.

Está certo. E aí, prestaram conta. Ficou com um bom saldo.

Primeira coisa que ele se lembrou foi da primeira estória do velho, “*munca deixe o arrodeio por causa do atalho*”, porque os assaltante iam pelo atalho, já acostumados, que era por ali [] os assaltantes ficavam no atalho. O cara leva o dinheiro e lá ele tomava o dinheiro, ainda matavam o cara. Então, ele foi fazer o arrodeio. E a primeira estória foi aproveitada.

— Mas aquele velho me disse que a gente não deixa o arrodeio por causa do atalho. Então, eu não vou pelo atalho, eu vou pelo arrodeio.

E foi o que ele se safou, foi embora. Até que chegou na cidade.

Era uma cidade onde ele passou na frente do palácio, estava tudo aberto. Nas portas e nas janelas, estava tudo escrito, na frente, assim, “*A Princesa do Barro Vermelho casa todos os dias*”.

— Que negócio é esse?

Ele não viu ninguém. Viu a coroa ali.

— Mas aquele velho disse que um homem com uma coroa é um rei.

Aí, ele pegou a coroa. Nisso que pegou a coroa e sentou na cabeça, lá veio a princesa.

— Não, agora vamos casar. Já!

— É, agora é tarde mesmo.

Aí, prepararam lá o movimento, foram e saiu o casamento.

Então, lá no... depois do casamento, eles foram... ela disse que ia dormir num quarto ele ia pra outro, porque ali naquele quarto tinha uma marmota, uma serpente que vinha comer o camarada, a cabeça do camarada que tinha casado com ela. Quando era de manhã, a carruagem já vinha buscar o corpo do camarada. A cabeça, a serpente comia. Mais de manhã, o camarada dormia a serpente vinha e comia a cabeça, ficava o corpo. De manhã, a carruagem já vinha na certa buscar o corpo para levar. Ela já podia casar com outro. Era por isso que ela casava todos os dias.

Mas o velho já tinha dito assim para ele, “*olha, quem muito dorme, pouco vê, no silêncio da noite alguma coisa há de aparecer*”.

Ele ficou contente daquela estória, né. A princesa disse:

— Olha! você vai dormir naquele quarto.

Tem a estória que o velho disse: “*quem canta no terreiro é o galo, não a galinha*”.

Ele ficou assim..., ficou meio brabo. Está certo!

Aí, ele afiou bem a espada, era ferro bom, limpou bem e foi para o bendito quarto, que ela ordenou que era para ele ir.

Ele se lembrou da estória do velho, “*quem muito dorme pouco vê*”.

— Aqui aparece qualquer coisa.

Ele não dormiu. Ele ficou atento ali, todo tempo. Que quando deu meia noite ele viu um estrondo no alçapão do assoalho, ele passou mão na espada e ficou de prontidão. Que quando viu, a serpente vinha botando a cabeça, aí, ele passou-lhe a espada, a cabeça da serpente caiu aí próximo dele.

Que quando foi de manhã, lá vem a carruagem, já vinha buscar o corpo do camarada, na certa, que era assim que acontecia. Na chegada, lá o homem estava vivo. Tinha morto a serpente e a cabeça estava lá.

Aí, pronto, um festejo do maior. A moça não casou mais, porque todo dia o bicho comia.

Aí, ele se lembrou da última estória do velho. Mais aquele velho disse que o saco do “p” nunca acaba de encher.

Eu não tenho nada, quem tem aqui..., é da princesa. Me casei com ela, mas o reinado, as terras, eu não tenho nada, tenho que dar um jeito para ter o que é meu.

Aí, perguntou para princesa:
— Princesa, de quem é esse reinado que tem do outro lado?

Ela disse que era do tio dela.
— Ah! Princesa, eu vou lá procurar um serviço para mim trabalhar, quero ganhar um dinheiro, quero ter o que é meu.

— Isso aqui é teu!
— Eu quero o que é meu.
— Isso não! Você não tem precisão de ir trabalhar pra lá.

Disse:
— Deixa comigo.
— Eu vou arrumar lá um serviço, vou trabalhar, mas na hora:

— Você vai levar na carruagem a comida, a bebida e roupa para mudar, água para tomar banho, tudo isso você vai levar para mim lá.

— Está certo.
Eles acertaram muito bem.
— Meio-dia tu vais.
— Está certo, está tudo certo.
Aí, ele foi, chegou lá, falou com o encarregado do tio da princesa, que era dono do reinado, não sei como era o nome dele.

Aí, deu o serviço. Aí, foi trabalhar lá junto com os piões lá com as enxadas no campo. Que quando deu a hora de merendar, chamaram para ele merendar, ele disse que não, que ele agüentava mesmo. Só trabalhou.

Que quando chegou a hora do almoço, ele respondeu que não ia almoçar que a princesa do Barro Vermelho vinha trazer a bóia para ele.

Ah! Quando ele disse isso assim, foram contar para o rei, né!

— Esse camarada aí está [apelando da princesa], ele é um trabalhador braçal, né? Que ele estava se apavulando que a princesa vinha trazer de comer para ele, não sei o que mais.

Aí, o rei mandou chamá-lo.
— Como é que você está dizendo que a princesa do Barro Vermelho vem trazer combustível para você almoçar, e tomar

banho e roupa para mudar, você é engraçado, um braçal vem e se aproveita da minha filha.

Aí, ele disse:
— Ela vem.
— Não vem.
— Quer apostar?
— Vamos apostar!
— Eu aposto, eu dou a metade do meu reinado se ela vier trazer água e...
— Você quer apostar? Embora, embora, está apostado.

E testemunharam a aposta. Está certo. Pensando que ele é um trabalhador.
— Não era a princesa que vinha trazer o mantimento para ele?

Ele duvidou, testemunharam muito bem.
Que quando deu meio dia, lá vinha a princesa na carruagem: água para tomar banho, roupa para mudar e a refeição.
Aí, foi o jeito, ele dividiu o reino. Aí, pronto, ganhou a metade do reinado.

Aí, então, concluído a história, a última história que o velho contou, "o saco do 'p' nunca acaba de encher".

Aí, ele ganhou. A metade do outro foi dele também.

N O T A S

* Um estudo sobre a arte de contar será desenvolvido como parte integrante da dissertação de mestrado.

** no sentido dicionarizado, marmota: pequeno quadrúpede roedor; na narrativa, marmota tem o sentido de emboscada.

¹ ZUMTHOR, P. (1993), p. 144.

² _____ (1993), p. 154.

³ ALVES, R. (1993), p. 57.

- ⁴ SEVCENKO, N. (1988), p.127
- ⁵ _____ (1988), p. 127
- ⁶ BOSI, E. (1979), p. 42.
- ⁷ _____ (1979), p. 43.
- ⁸ IFNOPAP
- ⁹ BOSI, E. (1979), p. 48.
- ¹⁰ SEGOLIN, F. (1995)
- ¹¹ MENESES, A.B. (1987), p. 115
- ¹² RONDELLI, B. (1993), p. 32.
- ¹³ BENJAMIN, W. (1985), p. 221.
- ¹⁴ _____ (1985), p. 221
- ¹⁵ MENESES, A.B. (1987), p.p.115 (não reproduzido na íntegra)
- ¹⁶ _____ (1987), p. 116.
- ¹⁷ BOSI, E. (1979), p. 46.
- ¹⁸ ZUMTHOR, P. (1993), p. p.75.
- ¹⁹ RONDELLI, B. (1993), p. 31.
- ²⁰ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1993), p. 815.
- ²¹ SANTIAGO, S. (1989), p. 40.
- ²² MENESES, A.B. (1987), p. 121.
- ²³ LEVEN, J. (1995).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, R. Conversas com quem gosta de ensinar, S. Paulo, Cortes, 1993.
- BENJAMIN, W. "Magia e técnica, Arte e política". In: Obras escolhidas, S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- JÚNIOR, Bento Prado [et all.] Ficção e história. Organizado por Dirce Côrtes Radel. R. Janeiro. Imago, 1988.
- BOSI, Ecléa: Memória e sociedade: lembrança de velhos. S. Paulo, T. A. Queirós, 1979.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. R. Janeiro, José Olympio, 1993.
- IFNOPAP - Programa de Pesquisa: O Imaginário nas formas narrativas orais populares na Amazônia Paraense, coordenado pelos professores Ma. do Perpétuo Socorro G. Simões e Christophe Golder, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará.
- JÚNIOR, Bento Prado [et al.]. Ficção e história. Organizado por Dirce Côrtes Radel. R. Janeiro. Imago, 1988.
- LEVEN, Jeremy. Don Juan de Marco, 1995.
- MENESES, Adélia Bezerra de. O Poder da Palavra. In: Remate de Males, Campinas, (7): 115-124, 1987.
- RONDELLI, Beth. O Narrado e o vivido. R.J. - FUNARTE; IBAC, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1993.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: Nas malhas das letras, S. Paulo, Cia. das Letras, 1989.

SEGOLIN, Fernando. Anotações, Palestra proforma do I Encontro Nacional de Literatura Oral, realizado em Belém, out., 1995.

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

Patativa do Assaré: memória e poética

Gilmar de Carvalho
Universidade Federal do Ceará

Falar da capacidade de rememoração de Patativa associa-se ao prodigioso. Evoca o jovem espanhol, de 21 anos, que era capaz, em 1446, de recitar de cor a Bíblia inteira, Nicolas de Lyre, os escritos de Santo Tomás, Alexander of Hales, Boaventura, Duns Scot e muitos outros... mas é verdade, apenas uma parte de Aristóteles!

A dúvida que ficava era se a inspiração vinha de Deus ou do diabo.

O processamento das artes mnemotécnicas, sistematizadas por Simônides, encontra no teatro da memória de Camillo, nos esquemas de Raymond Lulle, nos "secrets" de Giordano Bruno e nas propostas de Fludd, exemplos apresentados por Frances A. Yates, uma tradição iniciática e também uma maneira de compreender o mundo e não apenas de enunciá-lo aos jorros de uma acumulação privilegiada.

Patativa sabe de cor seus poemas. E os recita com prazer, nos momentos em que é chamado a performatizar. É quando sua voz anasalada se emposta como a do contador que ele foi e o corpo franzino assume as proporções de mito. O poema é ele todo, perfazendo-se por meio de várias linguagens.

Mas Patativa é também a esfinge que ganha tempo, durante as entrevistas declamando poemas. Pode-se falar num estratagema para evitar questões polêmicas, fugir das tensões e tomar, ele próprio, o rumo da conversa que teria seguido por atalhos muitas vezes incômodos. E ele chega a se irritar se o gravador for desligado ou se o seu interlocutor insistir numa pergunta.

Por conta de uma pretensa objetividade jornalística, pretendemos arrancar de Patativa o máximo de informações. É a falsa idéia da produtividade. Mas o que ele tem a dizer está na verdade nos poemas. E cada vez que ele diz é diferente, é um

outro poema. Falta-nos sensibilidade para compreender que a voz do recitante atualiza o poema por um momento. Estamos longe de compreender que este é o livro de sua memória, como dizia Zunthor.

Patativa incorpora a afirmativa de Funes, o memorioso, de Borges, para quem o pensado uma só vez já não se lhe podia apagar.

Sua capacidade de retenção é fabulosa. E relaciona-se, intimamente, com sua maneira de criar. Daí a facilidade deste fluxo. Onde a escrita, como dizia outra vez Zunthor, relaciona-se ao poder e a voz à transmissão viva do saber.

Quem lê ou quem ouve Patativa compreende porque a voz poética é memória. Ou invertendo os termos da premissa, porque a memória se sustenta, aqui, na voz poética. É sua dicção que compõe a tessitura de suas lembranças pessoais que, por sua vez, atuam, como dizia Halbwachs, como um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Patativa é maior porque sua dimensão é épica. Não a poesia dos grandes feitos heróicos, dos mitos fundantes ou dos gestos memoráveis, mas de um cotidiano que assume essa conotação na aceitação e valoração de um povo, a sua gente.

De que outra maneira justificar a força de sua voz, a amplidão do que enuncia e o inaugural subjacente a verdades que parecem estabelecidas e arcaicas como todo o saber que se define como tradicional?

Este agricultor sertanejo tem a força de um oráculo. Ele não é só porta-voz, mas a própria voz da comunidade e elemento de sua coesão.

Patativa trabalha o verso com a paciência e determinação com que prepara o chão. Ele descreve seu processo: “toda vida eu criei assim na imaginação. Fazia na minha mente, pensava a história, aquele quadro, aí eu ia contar ele todo em verso, com toda a espontaneidade, com toda graça”.

Mas é sobre a estruturação do poema, de como ele se encaixa e ganha forma que vale a pena comentar, porque

relacionado outra vez com uma memória que é relembração: “pensava na mente. Aí eu ia reproduzir em versos e guardado na mente, ficando retido na memória. Depois de tudo, se tivesse onde publicar, eu mandava bater à máquina ou, no tempo que eu escrevia, eu mesmo escrevia com minha letra”.

Os impasses do poeta eram resolvidos nesta etapa. Tudo feito na cabeça sem a necessidade do retoque.

A espontaneidade a que ele se refere é aparente. Inegável que sua sensibilidade, a indignação diante das injustiças sociais, a fluência para encontrar uma tradução poética para o que de outro modo seria apenas mais um discurso panfletário, atingem em Patativa uma culminância que fazem dele uma espécie única.

Mas para chegar a este refinamento, ele foi um leitor “assíduo, cuidadoso e curioso para saber das coisas”. Suas leituras vão dos poemas românticos às composições em linguagem cabocla de um Zé da Luz ou Catulo da Paixão Cearense. Para não deixar de falar num tratado de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos. O que o leva a ter consciência de que seu antológico “Purgatório, Inferno e Paraíso” tem a mesma cadência de “as armas e os barões assinalados”.

Uma memória que não está centrada apenas em suas recordações pessoais, mas como que retoma e reatualiza uma tradição. É onde fica bem claro que se trata de algo mais que uma simples memorização.

Os poemas de Patativa se perdem nas vigílias sertanejas. Nas longas conversas nos terreiros, nas reminiscências de um pai que gostava de poesia e que teria escrito na dedicatória de um livro que deu ao amigo uma estrofe que oitenta anos depois Patativa ainda diz com emoção. Seus poemas se constroem a partir dos violeiros que passam pelos sítios da serra de Santana, como menestrelis medievais transplantados para outras andanças e outras performances.

A partir de todas estas informações ele sintetiza tudo com seu sentimento do mundo baseado na doutrina cristã e na

emoção derramada como sol e contida como água escassa mesmo na paradisíaca serra de Santana.

O que parece prevalecer é a autoria definida, o que contraria a norma do anonimato da produção popular.

Mas as raízes de Patativa são outras. Não vai ser no cancionero indo-europeu que ele vai buscar a inspiração para seus poemas. Passa ao longo dos ciclos arturiano e carolíngio, não tem maiores afinidades com o que se convencionou chamar de literatura de cordel, embora tenha escrito e publicado cerca de uma dúzia de folhetos. Muito mais por insistência do editor José Bernardo da Silva, a quem ele presenteou alguns originais, como “Abílio e o cachorro Jupi” e “Aladim e a lâmpada maravilhosa”.

A escrita não é fundamental para Patativa. Porque não cumpre seu papel de contraponto à fragilidade da memória humana, outra vez segundo Zumthor. Ele tem consciência de que é um privilegiado: *“eu tenho até um verso sobre o gravador... Não é porque eu tenho uma memória, modéstia a parte, é uma coisa quase como que rara. Porque eu nunca encontrei quem tivesse a memória o quanto eu tenho, tive. Hoje em dia, um homem com 87 anos...”*

O registro em livro veio muito depois. Foi posterior à fama que correu o sertão, valorizando a produção de Patativa, fazendo com que aparecessem outros patativas. Até que ele tivesse que assumir que era o de Assaré, como uma marca.

Interessante que ele tenha passado pelos meios massivos, antes de ter seu trabalho publicado. A idéia do livro parecia um sonho. As apresentações na rádio Araripe eram freqüentes, quando ia ao Crato. Foi assim que José Arraes de Alencar, que tomou a iniciativa da publicação de “Inspiração Nordestina”, teve contato com a obra de Patativa.

O livro lhe assegurou um poder. Servia para as pessoas que estavam privadas de sua performance. Vieram outros, como “Cante lá que eu conto cá”, “Ispinho e Fulô” e “Aqui tem coisa”, onde no prefácio eu chamo a atenção para as marcas do oral no impresso. A hipótese era de que o cantador que ele foi asseguraria a agilidade, a musicalidade e a contundência de um

repente ou de uma peleja travada consigo mesmo. Patativa como um violeiro a capela.

Ele contesta e coloca a experiência de contar ao som da viola como algo prazeroso, mas que alternava com sua criação principal. Os poemas que compõe desde jovem. E que podem ser caboclos ou, na observância dos cânones, eruditos, o que mais uma vez ressalta seu talento e versatilidade de poeta e não de “versejador”, como ele rotula aqueles que “não têm criatividade”. Como poeta ele cria tudo em sua imaginação e bate “sempre em cheio na vida real”.

Pode-se dizer que as marcas do impresso também impregnam uma oralidade fluente como um curso permanente de água que, paradoxalmente, não corre em sua serra de Santana, que forneceu o barro de onde foram modelados o agricultor e o poeta.

Patativa não tem a memória frágil, como a maioria dos homens. O livro veio para que sua obra pudesse ultrapassar os cem anos, que é o tempo, de acordo com Guénéé, das lembranças individuais. Então Patativa poderia ser uma matriz a direcionar criações futuras, a semente de novos poemas, um Patativa que superaria a litania de seu cantochão para se transformar numa polifonia de variantes, no emaranhado de um “corpus” do que seria uma “memória popular”. Muito mais que uma coleção de “lembranças folclóricas”, como assegurava o medievalista Paul Zumthor. Neste outro contexto, a reprodução substituiria a produção.

E uma das características da poética de Patativa é que ela não é glosada ou fragmentada. Os versos não são destacados de seu contexto para se transformarem em motes ou frases de efeito. É como se ele fosse citado e a referência implicasse numa necessidade de busca das fontes impressas dos registros fonográficos ou da própria presença, da força de sua performance. Instante em que ele reatualiza a voz, sob a inspiração da memória e reforça a autoridade desta voz.

A memória em Patativa se acentua no caráter lothmanino de preservação dos textos de cultura. É o que faz

Patativa. Muito antes do modismo em que se transformou o discurso ecológico, ele cantava sua terra. Sua poesia é visceralmente ligada ao que vivenciou. Está impregnada de natureza, com o compromisso de quem sempre esteve em profunda comunhão com a terra. O paraíso da serra de Santana, a visão que poderia ser idílica é contaminada pela questão da terra, pelas inclemências das secas, em suma, por tinturas realistas que evitam qualquer pieguice e dão a grandeza do que ele canta.

O pássaro que se transformou em seu epíteto é uma metáfora de como contar é natural.

Memória é cultura, disse Lotman. Cultura em Patativa não se opõe a natura. A oposição consciente se dá em relação ao que não é natural: desigualdades, injustiça, opressão. Esta é sua não-cultura. Com o que é natural, ele se integra e faz disso matéria-prima para seus poemas. Que soam verdadeiros porque coerentes com a vida que leva, com as opções que fez, com sua visão de um mundo solidário e justo.

A terra de Patativa é “naturá”. Ele também é natureza. E sua voz é ancestral na enunciação de um mundo que existe. Ele não nomeia, ele reforça e acentua o desequilíbrio que não deve existir no que é natural como a patativa que gorjeia.

Sua memória não é apenas sua. Ela se perde, se sobrepõe, se cola, se projeta para o futuro e mergulha em direção a um passado. É nesta síntese que sua dicção se atualiza.

Patativa é Antônio Gonçalves da Silva. Poesia em estado puro. O que ele diz não pode ser resumido, o que é uma das características do fazer poético segundo Eco. O que muitos rotulam como popular seria melhor definido como clássico. Patativa é nossa memória e nosso cantor maior, inaugural e definitivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- LE GOFF, Jaques. História e memória. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LOTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa: Estampa, 1978.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. “Cultura é Memória”, in: Revista USP n 24. São Paulo: USP, 1994/1995.
- YATES, Frances A. L’art de la mémoire. Paris: Gallimard, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. São Paulo: Editora Abril, 1972.

A alegoria da criação nos ofícios de Minelvino Silva

Edilene Matos
Universidade Católica de Salvador

Para a realização de um texto envolvendo em sua tessitura dominante a questão do imaginário, cujo campo de estudos tem se ampliado consideravelmente - da literatura à psicanálise, à filosofia, às ciências humanas e às chamadas exatas, enfim - numa encruzilhada antropológica, vislumbrar-se-á um “olhar semiótico” de ligações não tempestuosas entre as diversas modalidades de linguagem, partindo da incidência de mitos e lendas no imaginário dos poetas de folhetos, assentando Minelvino Francisco Silva, poeta popular baiano, como figura singular, a nível de narrativa e a nível icônico.

A literatura de folhetos traz em si referendados os traços que lhe conferem o caráter de oralidade, tendo como elemento de diferenciação a fixação sob impressão tipográfica, inserindo-se no que Paul Zumthor denominou “oralidade mista”¹. Foi, justamente, nessa forma de gênero oral que Minelvino Francisco Silva começou a exercer suas atividades de fazedor de versos, revelando-se um poeta de rico imaginar.

Minelvino Francisco Silva nasceu na Fazenda Olhos d'Água de Belém, município de Mundo Novo, Bahia, de propriedade de família judaica, em 29 de novembro de 1924. Filho ilegítimo de José Francisco da Silva e Hilária Maria de Jesus (conforme certidão de batismo), Minelvino foi criado em Jacobina, onde trabalhou como garimpeiro de ouro, diamantes e cristal, o que parece ter inspirado no menino sertanejo uma forma de recepção estética, mais tarde conduzida para a arte poética.

Em 1939, no intervalo de trabalho no garimpo de Cuia, viu o primeiro livro, exatamente um exemplar do folheto “()

pavão misterioso". Maravilhado com a estória ouvida da boca dos companheiros, Minelvino não mais se separou desse texto, através do qual se deu a sua iniciação ao "rito" da leitura. A partir daí, passou a se interessar pelos folhetos e confessa ter sido muito influenciado por João Martins de Athayde. Aponta o folheto *João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros, como o veículo detonador de sua religiosidade, que se acentuará mais e mais com as idas constantes à Romaria de Bom Jesus da Lapa e a dedicação à composição de benditos.

Atualmente, Minelvino é uma espécie de porta-voz dos romeiros, sempre atento ao menor sinal de abalo da escritura poética pelo elemento rítmico, o que vale dizer que não estabelece primazia do ritmo sobre o sentido. Nesta situação, a oralidade equivale a um ato litúrgico e os benditos são poemas feitos para rezar, e a boca que entoia o canto não é a boca ligada à ingestão de alimentos ou fator de erotização. É a boca como orifício para a passagem da esperança, utopia que se vislumbra no alvorecer do terceiro milênio. A romaria está assentada num suporte ideológico, através do qual se pode ler, escrever, cantar, enfim, se produzir culturalmente, apresentando a possibilidade da arte com um caráter lúdico, à medida em que se valoriza o significativo, que é a própria concreção da palavra.

Minelvino Francisco Silva ostenta, hoje, orgulhoso, o título de *Cantor do Bom Jesus*, concedido pela igreja daquela localidade do sertão baiano.

Em uma das muitas conversas que tive com Minelvino, ouvi dele a explicação para a sua alcunha de Trovador Apóstolo: "é que vi uma luz acesa diante de mim". Passei, então, a pensar nos mistérios que permeavam o imaginário desse homem simples, considerando-se um eleito, incumbido por Cristo da pregação do evangelho, conforme os doze discípulos e de maneira cantante ao modo do trovador.

Os múltiplos ofícios de Minelvino - fazedor de versos, tipógrafo, criador de benditos, xilógrafo - incluem-se no que Jerusa Pires Ferreira denomina a "grande força dos ofícios

tradicionais", acrescentando que "eles são os grandes vetores da tradição oral"². Num desses ofícios, o de poeta, Minelvino teve a sua aparição em 1949 quando teve publicado o seu folheto "A enchente de Miguel Calmon e o desastre do trem de água baixa".

A partir daí, produziu efusivamente e já consta como autor de aproximadamente 500 títulos, abordando vários temas, exemplificados aqui: folhetos de amor, folhetos de metamorfose, folhetos de encantamento, folhetos religiosos, folhetos de acontecido, folhetos de valentia, estórias de animais, folhetos moralistas, folhetos de louvação.

Escrevendo as suas histórias em sextilhas ou septilhas, Minelvino se considera um construtor de versos, um artesão que corrige constantemente os seus trabalhos, perseguindo as palavras e domando-as. A enunciação da palavra lírica como posse é assegurada por Julio Cortázar, quando afirma que o poeta toma a linguagem como algo que lhe é essencial, empregando-lhe um caráter de possessividade, o poeta recolhe em seu ser as essências que canta, conhecimento por agregação ontológica:

"... poesia é vontade de posse.
O poeta agrega ao seu ser as essências do
[que canta: canta por isso e para isso."³

Cortázar fala do conflito que se instala quando da posse da realidade pela poesia que engrandece o poeta como ser, contendo cada poema novas cintilações da realidade.

A possessividade, atingida pela verbalização, é bem demonstrada quando o poeta se apodera do real - espaço nordestino - e, ao possuir, transfigura-o pelo processo mimético. O momento da tomada do real pela poesia pode ser caracterizado como magia, e aí está o milagre da linguagem que surge como ponto de luz, irradiando a sua luminosidade. A linguagem de Minelvino flui rigorosa e naturalmente, permanecendo intocada pela sua própria força mágica. É como se fora tocada por uma varinha-de-condão, fica encantada:

*"O pássaro no mesmo vôo
fez uma volta no ar
aí cantou novamente
Não precisa se zangar
Moça do vestido azul
Comigo quer se casar?"⁴*

Entre os fazeres desse artista, está o de impressor, ele mesmo, de seus folhetos, trabalho que executa com muito cuidado. Minelvino conta:

*"Puxando a máquina de mão
Para o meu livro fazer,
Mas enchia a mão de calo
Se punha o braço a doer,
De noite estava cansado
Que só faltava morrer"⁵*

Da impressora manual, o poeta passa para a máquina de impressão elétrica. Passados alguns anos, um acidente com esta máquina danificou a sua mão. Era o ano de 1979. Três dedos ficaram inutilizados, mas Minelvino continuou a trabalhar com apenas dois dedos e aperfeiçoando, cada vez mais, a sua técnica.

*"No dia dez de outubro
Compus uma oração
Botei na máquina impressora
Para fazer a impressão,
Em vez de imprimir o papel
Errei e imprimi a mão."⁶*

Respalhada em Victor Hugo para quem a ciência é antes de tudo saber, e acentuando que *"a colossal máquina jamais está em repouso"*⁷, anoto que a máquina de Minelvino não é tão somente aplicação para confecção de livros e matrizes de xilo, mas ela é o próprio símbolo da Ciência que fascina o ex-garimpeiro de Cuia. E essa máquina ocupa um lugar sagrado na casa do poeta - um cômodo especial, reservado do miolo dos

afazeres domésticos, longe dos burburinhos, espaço sagrado onde se dá a simbiose do poeta com a máquina, fonte de energização, onde Minelvino efetua a sua alquimia.

É justamente nesse santuário que Minelvino, de simples artesão, se metamorfoseia em artista, aproximando a criatividade do engenho, elaborando as suas xilos, xilógrafo que é de exímio ofício, considerado como introdutor desse tipo de expressão como ilustração para os folhetos populares da Bahia. Com serenidade, cioso da sua função, esse artista sabe manejar a goiva, tendo sido considerado por Dila, de Caruaru, em 1984, como *Príncipe dos Xilógrafos do Estado da Bahia*, título que expõe com o maior orgulho. Seus tacos veiculam um *fluir* de criações variadas, deixando vaziar as intenções pela obra.

Todos os folhetos de autoria de Minelvino Francisco Silva trazem a sua assinatura na xilo que ilustra a capa, com exceção dos que foram publicados pela Lira Nordestina, como *O gigante da montanha mal assombrada*, que têm capas assinadas por Diniz, de Juazeiro do Norte, ou os da Luzeiro editora.

Isto ocorreu com grande parte dos folhetos publicados na Bahia, sobretudo nas décadas anteriores a 1980, quando eram mais freqüentes os seus contatos com a capital. Radicado em Itabuna, Minelvino batalhou pelos direitos dos poetas populares e, em 1956, apresentou um projeto à Câmara Municipal dessa cidade propondo a denominação de Rua dos Trovadores a uma das vias públicas de Itabuna. Foi lá que eu o visitei e é lá que reside, no número 591, ao lado de sua fiel Antonia e de sua cerejeira, que me mostrou com entusiasmo, ornamentando aquele pedaço de chão grapiúna, acostumado às plantações de cacau.

O saldo das suas criações é tão grande que existe a liderança continuada desse homem e que mantém certa desigualdade, na Bahia, pelo nível de excelência. Minelvino é uma espécie de catalisador, um demiurgo revelado pela força da criação.

N O T A S

- ¹ ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Amálio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.18
- ² FERREIRA, Jerusa Pires. Fausto no horizonte. São Paulo: HUCITEC/EDUC, 1996. p. 79
- ³ CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 101.
- ⁴ SILVA, Minelvino Francisco da. Estória do pavão encantado. Itabuna: edição do autor, 1975. p.4
- ⁵ IDEM. Os traços da minha vida. Itabuna: edição do autor, 1987. p.19.
- ⁶ IBID. p.21
- ⁷ VICTOR HUGO. In: CHAUVIN, Danielle. O Sábio, a máquina e o poeta romântico.(a ciência e o imaginário). Brasília, UnB, 1994. p.99.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 101.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Fausto no horizonte. São Paulo: HUCITEC/EDUC, 1996. p. 79
- SILVA, Minelvino Francisco da. Estória do pavão encantado. Itabuna: edição do autor, 1975. p.4
- _____. Os traços da minha vida. Itabuna: edição do autor, 1987. p.19.
- VICTOR HUGO. In: CHAUVIN, Danielle. O Sábio, a máquina e o poeta romântico.(a ciência e o imaginário). Brasília: UnB, 1994. p.99.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Amálio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.18

O estatuto da oralidade: da unicidade à multiplicidade

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Universidade Federal do Pará

1. INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a problemática da oralidade vêm crescendo no Brasil, exigindo dos pesquisadores o enfrentamento teórico necessário para dar conta, por um lado, do seu objeto de estudos e, por outro, para justificar-se no âmbito da academia, onde ainda se encontram resistências ao estudo da literatura oral, quer por desconhecimento, quer por preconceitos injustificáveis. No plano da Teoria Literária, mercê dos estudos de Lord (1960), Ong (1967), Havelock (1982), Perry (1971), e de outros pesquisadores, delinea-se a possibilidade de discutir a análise da oralidade na Literatura. A teoria narrativa moderna (Propp, Lotman, Greimas, etc.) tem contribuído também no sentido de dotar tal área de estudo de estatuto científico, embora se possa discutir as bases epistemológicas em que se assenta tal empreendimento.

O próprio conceito de oralidade sofreu modificações, como se verá a seguir com Zumthor, passando da unicidade à multiplicidade e estabelecendo várias mediações entre a oralidade e a escrita. Visamos, neste breve estudo, verificar a viabilidade teórica e analítica do estudo de textos literários orais a partir de um conceito mais amplo de literatura oral. Para tanto, consideraremos também a possibilidade de existirem textos literários escritos que, por meio de uma gama de recursos lingüísticos, apresentam uma forma mediata e ficcional de oralidade. Estudaremos uma narrativa oral pertencente ao acervo coletado pelo IFNOPAP (1993) e uma outra pertencente à obra *Tutaméia* (1967), de João Guimarães Rosa. Nosso objetivo

fundamental é provar que a Teoria Literária, sob pena de limitar seu horizonte epistemológico, deve considerar, na análise e interpretação de textos, aquilo que Zumthor chamou de 'concreção da voz'.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Aguiar e Silva, discutindo o conceito de literatura oral a partir da Semiótica, rejeita a idéia de que a utilização do "código grafemático" seja suficiente para diferenciá-la da literatura escrita, uma vez que

o sistema semiótico da literatura oral diferencia-se do sistema semiótico da literatura escrita [...] sobretudo porque comporta sinais e códigos diferentes e porque o seu funcionamento, no que diz respeito à produção, à estruturação e à recepção do texto, é diverso em comparação com o funcionamento do sistema semiótico da literatura escrita (1994: 138).

Entre os sinais diferentes, estão os paraverbais e extraverbais; entre os códigos, o musical, o cinésico, o proxêmico e o paralingüístico (entoação, qualidade de voz, riso, etc.). Sob o ponto de vista da recepção, ainda segundo Aguiar e Silva, o texto literário oral "existe potencialmente na memória do emissor – seja ele autor *strictu sensu*, rapsodo, jogral, recitador, etc. – e, em grau variável, na memória da sua audiência" (1994: 142).

Paul Zumthor (1987), ao defender a tese da oralidade da literatura medieval em *A Letra e a Voz*, viu-se obrigado a esclarecer alguns mal-entendidos que cercam o estatuto da oralidade, postulando que a voz – concreção que se opõe à abstração da oralidade – foi, no âmbito da literatura medieval, um fator constitutivo de toda a obra considerada literária. "Pretendo – afirma ele no prefácio – menos afirmar a importância da oralidade na transmissão, na produção mesma, dessas obras do que tentar julgar e medir o que essa oralidade implica"

(1987:9-10). Contrariando muitas idéias correntes sobre o conceito de oralidade, o autor propõe que se distingam três tipos de oralidade: *primária, segunda e mista*. O primeiro tipo é marcado pela ausência completa de contato com a escrita. Forma primária e imediata de oralidade, ela "se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos isolados e analfabetos" (1987: 18). O traço comum aos dois outros tipos de oralidade é a possibilidade de coexistirem com a escrita. A oralidade segunda – procedente da cultura "letrada" – recompõe-se "com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário" (Zumthor, 1987: 18). A modalidade mista – oriunda da cultura "escrita" – ocorre quando "a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada" (1987: 18). Comentando o texto de Zumthor, Jerusa Pires Ferreira observa a propósito da oralidade:

A oralidade se faz um princípio do texto poético, permitindo-lhe deslocar a dicotomia popular/erudito, evitando discriminações. O reconhecimento profundo da materialidade produtiva da voz, com seus atributos intercorrentes que abalroam o signo – nomadismo radical, intervocalidade, eroticidade, movência, dissipação da autoria – propõe de fato novos caminhos (1987: 287).

3 ANÁLISE DA NARRATIVA ORAL ESCOLHIDA

Para melhor compreensão deste estudo, transcrevamos a narrativa a ser estudada:

E também uma senhora do lado, a vizinha dela, né. Foi pescar com o marido dela uma vez. Ai, ela estava menstruada. Foram pescar, o marido dela saiu para jogar a rede e ela ficou no barco. De repente, aquele homem apareceu, o marido dela. Não sabe de onde. Lá eles manteram relações normalmente. Ela nunca sabia que ia acontecer alguma coisa. Depois daquela relação, engravidou, né.

Quando foi na época de descansar, né, foi para o hospital, aí a barriga dela estava crescendo inormal. Uma coisa inormal, sabe. Uns achavam que era gravidez, outros achavam que não era gravidez. Aí, foi para o hospital, chegou na hora do parto, nasceram três botos, três filhotes de botos, né. O médico falou assim mesmo:

— Olhe, os seus filhos são filhos de boto. Eles têm que serem mortos. Porque se você não matá-los, você vai morrer, entendeu?

Mas, antes dela ir para o hospital, ter os botos, o boto parece que sentiu que ela ia descansar naquele momento, foi atrás dos filhos.

Quando ele chegou lá, já estavam mortos, porque mataram no hospital. Porque ela ou os botos, né. Aí, foi uma coisa, assim, de louco. O marido dela não sabia o que fazer. Porque ela dizia que tinha transado com ele e ele dizia que não tinha transado com ela naquele momento. Que ela estava menstruada, foram pescar, né.

Já pensou você ir pescar, de repente um homem aparecer, assim, do seu lado, numa forma do seu namorado, seu marido, sei lá! Transar com você, você engravidar, chegar na hora do parto, você ter três filhos de boto. O marido dela ficou desesperado [...]. Até hoje. Essa lenda é bastante comentada em Soures. Anos mesmo... era garoto, ficamos muito assustados. Eu principalmente, que sou muito assustado. Aí, foi isso.

Esta narrativa foi coletada por Simone da Silva Brito, bolsista do Programa de Pesquisa IFNOPAP, em setembro de 1993. O texto em estudo pode ser abordado sob vários aspectos, sendo que a leitura temática poderia ressaltar-lhe o erotismo. A nossa leitura da narrativa procurará deslindar, principalmente, os índices de oralidade nela presentes. Tais índices – acompanhamento musical, uso de fórmulas do tipo eu quero

dizer, vazios documentais, etc. – podem ser entendidos, com Zumthor, como “*tudo aquilo o que, no interior de um texto, nos informa sobre a intervenção da voz em sua publicação*” (1987: 35).

Espécie de atualização amazônica do mito de Anfitrião, a narrativa, quanto à caracterização das personagens, mantém-se em resistente não-nomeação, sendo estas identificadas pelo uso recorrente de um elemento linguístico: a mulher menstruada é ela; o homem “traído” é o marido; o amante é o boto: “*Foi pescar com o marido dela.*” (linha 1). O boto metamorfoseia-se no marido para fazer sexo, legitimamente, com sua “esposa”, o que garante, no plano aparente, a manutenção do código ético vigente no espaço social referenciado pelo texto. Pode-se admitir que o texto, presente na memória do narrador, promana de uma cultura em que os valores se transmitem de maneira eminentemente oral. A língua falada assume uma variante popular, de que são exemplos os marcadores discursivos do tipo né, certas formas verbais (“manteram”) e certas construções sintáticas (“*Eles têm que serem mortos*”), tidas como desviantes em relação ao português padrão, porém assumidos pela voz narradora. Reafirma-se, assim, “*a onipotência da voz, participando, em sua plena materialidade, da significância do texto e a partir daí modificando, de alguma maneira, as regras de nossa leitura*” (Zumthor, 1987: 20).

A fórmula “é comentada” (linha 20) indicia a materialidade da voz que participa da produção do texto, orientando os leitores da narrativa no sentido de o relacionarem a outras formas assumidas pela oralidade (mito, adivinha, fábula, etc.). O texto é identificado pelo narrador como lenda, narrativa em que, segundo alguns teóricos, um fato histórico sofreria transformações sob o efeito da imaginação popular. Esta identificação é mais um índice de oralidade do texto considerado.

4 ANÁLISE DA NARRATIVA ROSIANA

Para par da narrativa oral que estudamos no parágrafo anterior, escolhemos o conto “Desenredo”, texto incluído no volume *Tutaméia* (1967). Nossa breve leitura não se dirigirá à defesa equivocada da presença de uma oralidade pura no referido texto, buscando antes demonstrar as diferentes mediações entre o escrito e o oral. Mais uma vez, baseamo-nos em Zumthor para justificar a postulação de oralidade em texto que aparentemente repele qualquer aproximação com a materialidade da voz:

A fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se referência à autoridade de uma voz (1987: 154).

Outra observação deve ser feita: a oralidade em Guimarães Rosa não está a serviço de qualquer documentalismo, isto é, as formas orais aproveitadas pelo autor se prestam a uma reelaboração estética de certas variantes lingüísticas populares e/ou regionais, associadas a outras formas de criação literária: recurso a línguas estrangeiras, uso de formas vernaculares arcaicas, etc. A proposta do autor, de certa forma, retoma o esforço de renovação da linguagem literária do nosso primeiro Modernismo, o impulso lançado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

O texto de Guimarães Rosa que escolhemos é ideal para certos formalismos estéticos, que saberiam, em nome da tão explorada intertextualidade (o famoso mosaico de citações de Kristeva), apontar as relações paródicas a partir das quais o texto se montaria. Nossa leitura procurará fugir ao textualismo que ainda marca algumas leituras do autor mineiro. Reduzindo-se o texto à sua superficialidade, seria difícil não tomá-lo como mera narrativa de um caso de adultério em espaço em que vigoram rígidos códigos morais: “[...] as aldeias são a alheia vigilância. Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo” (Guimarães

Rosa, 1993: 47). Jó Joaquim, o par masculino, é apresentado pelo narrador logo às primeiras linhas do texto, fazendo uso de uma remissão irônica ao livro do *Gênesis*, remissão essa que o leitor poderá compreender pelo conhecimento prévio do livro sagrado do Cristianismo:

— Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha-o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irvília, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu (Des, p.47).

Quanto à mulher, a descrição combina referências ao texto alencariano de *Iracema* com recriações de provérbios – depositários de uma certa forma de oralidade – : “[Livíria era] antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada.”(Des, p.47). O exemplo citado mostra, por um lado, que a voz que se materializa no texto de Guimarães Rosa não é tributária de nenhuma forma de mimetismo fotográfico e, por outro, que a oralidade não exclui contatos com a escrita literária e filosófica (Vejam-se as referências ao platonismo). Há no texto muitas outras formas de reelaboração de provérbios ou construção pelo narrador de frases à maneira de provérbio:

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”;

“Esperar é reconhecer-se incompleto”;

“O trágico não vem a conta-gotas”;

“A bonança nada tem a ver com a tempestade”, etc.

Com a habilidade narrativa que lhe é peculiar, o narrador consegue a expectativa temática criada no leitor logo no início da narrativa, o que exige uma sutil transição do trágico para o cômico:

Até que – deu-se o desmatreio. O trágico não vem a conta-gotas. Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro... Sem mais cá nem mais lá mediante revólver, assustou-a e a matou (Des, p. 47).

Os acontecimentos narrados a seguir, além do humor, representam um grande exemplo da poética não realista a que o

narrador adere parodiando modelo narrativo de um realismo: o tema do adultério, a crítica a certas instituições e, no plano ideológico, o materialismo dialético ou não. Antes de mais nada, rejeita-se a idéia de rígido determinismo a que obedeceria a conduta dos personagens: “*Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se*” (Des, p. 48). Dá-se, após a morte do primeiro marido de Lívria e o casamento desta com Jó Joaquim, novo caso de adultério: “*Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, como inédito poeta e homem*” (Des, p. 48). Em uma pequena aldeia, um personagem aparentemente pacato como Jó Joaquim passa, então, a assumir atitudes que o culto narrador descreve usando a linguagem de Platão:

“Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente se desafaz. Ele queria os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma” (Des, p.48)

O leitor, diante da personagem, acostumado a descrições positivistas de um Euclides da Cunha e regionalistas de um José Américo de Almeida, percebe que deve modificar, pela leitura de Guimarães Rosa, sua percepção da realidade. A ação narrativa, sob a perspectiva platônica assumida pelo narrador, também sofre modificações impensáveis para a chamada metafísica ocidental, passando o personagem a negar o passado como forma do “mundo sensível”: “*Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois [...] Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas [...] Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou*” (Des, p.49).

“Operado” o passado pelo narrador, refaz-se o destino de Jó Joaquim e Lívria – a tal ponto que a amada, diante do amor absoluto do amado, torna-se novamente pura e muda de nome –, que, reconciliados, voltaram a viver juntos:

*Três vezes passa perto da gente a felicidade.
Jó Joaquim e Lívria retomaram-se, e conviveram-se,
convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida.// E
pôs-se fábula em ata”* (Des, p.49).

As breves considerações feitas a propósito de “Desenredo”, em síntese, mostram que a oralidade não tem os limites espaciais dos cordéis dos cantores nordestinos, manifestando-se também em um dos mais “requintados” escritores brasileiros, escritor em cuja obra vibram ressonâncias dos maiores nomes da literatura ocidental: Platão, Homero, Joyce e muitos outros. A postulação de uma oralidade (evidentemente ficcional e mediata) em Guimarães Rosa não empobrece o valor estético de sua obra, como alguns preconceituosamente julgam; ao contrário, enriquece-a pela abertura não dogmática ao mito, à lenda, à fábula, a narrativas orais de toda ordem, que levam para a obra literária todo um universo de experiências humanas, muitas vez esquecidas pelos leitores dos grandes centros urbanos. A narrativa oral aqui sumariamente estudada, por sua vez, permitiu verificar a sua relevância para a discussão dos grandes temas da Teoria Literária, entre eles o problema da recepção literária, a questão da representação do real e outros aspectos da narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1994.
- HAVELOCK, Eric. The literate revolution in Graece and its cultural consequences. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- LORD, Albert. The singer of tales. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- ONG, Walter. The presence of the word. New Haven: Yale University Press, 1967.
- PARRY, Adam (ed). The macking of homeric verse. Oxford: Claredon Press, 1971.
- PUSCH, Thereza Christina. A (falsa) oralidade em Guimarães Rosa: Tutaméia. Uniletras. Ponta Grossa, n. 7, p.70-7, dez. 1985.
- ROSA, João Guimarães. Tutaméia. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A princesa que não ria

Jerusa Pires Ferreira
PUC/SP

“O riso se semantiza como um novo esplendor do sol, como o nascimento solar”¹

Festa de Laranjeiras, ciclo de Reis. No centro da cidade encontro o poeta e folheteiro João Firmino de Paula, e perguntado sobre a vida e a recente morte de seu pai adotivo, o poeta sergipano Manoel de Almeida Filho, um dos mais perfeitos poetas populares de todos os tempos de nossa literatura popular, ele nos responde: - Morreu, deixando um folheto que tinha acabado de escrever. - Que folheto? Indago. - A Princesa que não ria. Perdi o fôlego. Há mistérios que não se explicam.

Venho há anos pensando no desafio desta organização mito-poética que, espalhada pelo mundo em tantas possibilidades, é ela mesmo uma resposta universal a dar conta de ancestralidades que se fazem concretas e presentes. Constrói-se em seu conjunto um trançado de relações interpessoais, trançado que recupera razões cosmológicas e vitais ligadas à natureza, seus ritos e ritmos, suas condições e formas de expressar.

Há uma rede de histórias² em que a proposta central é fazer a princesa rir, a princesa de cara triste que é oferecida a um homem que a faça rir. O “herói” que, a princípio, parece impróprio para tal façanha, realiza-a, através de situações absurdas: com a ajuda de animais agradecidos; de objetos mágicos; de uma flauta ou pífano mágico. O desafio maior é o de buscar os aparelhos que revertam tal situação.

Começamos pelo que não. Ao trazer A Princesa que não ria, contamos com a alteração de um estado que foi transtornado por alguma espécie de desastre: que não ria reforça a noção do ter deixado de rir, estar privado de uma característica

que é condição do humano, em situação de expansão e extravasamento de energias, de consagração do corpo à vida. Sempre se relacionando ao pranto, por contigüidade, e muitas vezes resvalando sobre limites tênues, passagem contínua de um estado a outro (muito freqüente, por exemplo nos casos de enamoramento). O riso, grau mais aberto do sorriso, composto de outros componentes, inquieto em sua complexidade é a afirmação da existência em plenitude, pode envolver dimensões religiosas e cósmicas, encarnar a sexualidade em seus cometimentos. Portanto, e também, deverá apontar para a transgressão e subversão dos comportamentos sujeitos a controle.

Prevê-se pois uma contra-ação à de não rir. Sujeito alguém à cólera ou à repressão contínua, e no caso da princesa a sua condição de segregada e sujeita à autoridade paterna. O não rir se constitui nos limites da interdição e da recusa, entre o bloqueio e a capacidade de rompê-lo, oferecendo-se as possibilidades da sufocação ou do respiradouro. Do ponto de vista social, o riso é estratificado, hierarquizado, recebe estímulos ou sanções que o confinam ou gradatizam e, em dimensão cosmológica, se liga aos ritos e à celebração, à alegria orgiástica e incontida que pode explodir em gargalhada, à renovação do universo e da natureza. Enfim o riso, que em sua diversidade é muito mais complexo do que possa parecer, refugia-se nas classes populares, como queria Bahktin, apesar de situações que, mesmo aí, o fazem retroceder, como também nas situações de transgressão dos muitos grupos sociais, apesar de limitações constantes dos mais diversos aparelhos de censura, ideológica, religiosa, interpessoal etc.

Daí a importância a ser dada ao que não, no caso do riso da princesa, servindo para o caso os comentários de Freud.³ Ele nos diz que a afirmação - como substituto da união - pertence a Eros e a negativa, como sucessor de expulsão, pertence ao instinto da destruição. A negativa para ele teria dotado o pensar de uma primeira medida de liberdade das

conseqüências da repressão, e com isso de compulsão do princípio do prazer. A vida, portanto, nesse caso está no riso que irrompe, ordem do mundo será o riso da princesa, correspondendo ao estado de morte o deixar de rir. São numerosos os "mitos" de devorados e rejeitados pelo devorador, como é o caso de Jonas e a Baleia, permitindo-nos avançar na hipótese⁴ que, enquanto a permanência da morte era acompanhada da proibição de rir, o retorno à vida se fazia sempre acompanhar do riso.

Há significâncias rituais e religiosas apenas aos atos de rir ou à suspensão do riso, confirmam-se condições de propiciação ou de interdição ou proibição. Na Rússia antiga, não se poderia rir na casa da Baba Yaga, e, no conto de encantamento, proíbe-se o riso no percurso ao mundo da morte e quando de seu retorno: "*é proibido rir no reino da morte, pois rindo o indivíduo se revela vivo*".⁵ Contam-se ainda nesses casos com as proibições de falar, comer, olhar. Na medida em que são envolvidas forças vitais assentadas na corporeidade, seria o riso atribuído ao diabo, às forças demoníacas e, em certo sentido, entrópicas - pertencentes ao plano da desordem. Não consta que Jesus risse. Feliciano Gonzaga, uma mulher do sertão baiano, se dirigia à filha, mandando-a guardar os dentes e fechar a boca "que parece sonfonha de cego (sic-sonfonha: forma arcaica para sanfona), referência metonímica a um teclado sempre em movimento e, simbolicamente, ao pouco preço de um oferecimento, atitude que se configura num provérbio como "muito riso é sinal de pouco siso".

Encontramos, em Caio Plínio Segundo,⁶ que Crassus, o avô de Crassus nunca ria e, conseqüentemente foi chamado de Agelastus, pois Ghelos era o Deus do riso entre os romanos e Risus, venerado como um Deus, e que Sócrates sempre usou o mesmo olhar de contenção, não se mostrando nunca alegre ou perturbado. Esta colocação parece nos indicar que a filosofia e o pensar são sisudos, do mesmo modo que, em várias teorizações, remete-se o universo popular para o contrário disso, para o

domínio da comunicação emotiva, enquanto para o “civilizado” o controle social da emoção se torna o modelo.

Os poderes totalitários tentam, em seus princípios, expulsar o riso, sobretudo o descomedido e inoportuno, pois traz a troça e a subversão.

Daí ter tido tanta força, em imagem recente pela televisão, o comentário chistoso do presidente Boris Yeltsin sobre a imprensa norte-americana, e os frouxos de riso do presidente americano Bill Clinton. A situação é reveladora do absurdo de situações atuais e prévias, parodiando a “guerra fria” anterior, em seus registros solenes, e apontando para o *non-sense* e para esta nova cena, em que os mercados e a mídia realizam tantas guerras cotidianas.

Em seu conjunto de ensaios, o etnólogo Vladimir Propp⁷ insiste na riqueza do tema - A Princesa que não ria: Nesmejana, princesa que contém o desastre em seu próprio nome. Seu pai promete-a como esposa a quem a fizer rir. Confirmam-se aí as três possibilidades: o protagonista atua com ajudantes mágicos ou traz animais encobertos. Diante da janela da princesa, o ato de revolver um pedaço de lama ou outra porcaria provoca o riso. Possui uma tabiquinha, oca de ouro à qual todos vão ficando presos. Este espetáculo também faz rir. Possui um pífano mágico e ao som deste faz dançar diante das janelas da princesa três porquinhos (note-se sempre a relação com porco, porcaria etc.). Há um elenco de situações que compõem a grande malha de histórias da Princesa que não ria ou que não fala (chegando a esta pelo riso) e um elenco de estratégias possíveis para fazê-la rir. Aurelio Espinosa⁸ nos apresenta, no caso da tradição hispânica, a presença deste conto especial e nos oferece versões em que o peido grande e forte é a mola da reversão: “*Sos tu la que no ris? Y tiró un pedo muy grande y mui fuerte y después tiró otros seguidos. Y le dió a la princesa tanta risa que ya no podia hablar*”. Fala-nos o autor na importância do “crepitus ventris” como provocação do riso. Constata-se um forte componente escatológico e mesmo

coprológico, em muitas dessas histórias, espécie de marcação permanente. Em versões baianas a princesa se diz “com o cu pegando fogo”, ou suspira, ai que fogo! ai que fogo! Nesse universo aparecem esterco, pauzinhos revirando excrementos, vômitos e até vermes.

Sabemos que entre a malha da história como um grande texto virtual e a realização concreta de cada performance interferem muitas possibilidades expressivas, e segmentos vários se agregam, componentes de um repertório pessoal e da dicção que reconstrói uma memória em situação. Algo assim como ocorre com o estranho e misterioso repertório dos palhaços e sua atuação performática e inauguradora do riso. Há de fato, situações de contar sujeitas a vários códigos, inclusive aos da improvisação, àquilo que a situação, em presença, propicia e que a circunstância faculta. Lembra-nos Bogatyrev⁹ que os rituais são uma encruzilhada de dinamismos, em que as muitas possibilidades se vão realizando. Estamos também atentos para a existência de uma espécie de reserva universal do riso”, composta de ritos, crenças, fábulas e jogos, que a ele se ligam. O que não se descarta é a força erótica e vivificadora.

Segundo a mitologia grega, Psiquê teria nascido de um riso de alegria. Durante o nascimento, ri-se a deusa do parto, a mãe ou a gestante, a jovem que renasce simbolicamente e ainda ri a divindade que cria o mundo. Os antigos iacutos veneravam a deusa dos nascimentos Ieksit. Esta deusa visita as mulheres que estão para dar à luz e as ajuda, no momento do parto, rindo alto. Assim é que o riso era obrigatório nas cerimônias de iniciação, quando sobrevinha a maturidade sexual, acompanhando o novo nascimento simbólico do iniciado. Isto nos leva a compreender a presença de elementos de parto e nascimento, em versões recolhidas hoje na Bahia. Ri a princesa por ver “*João preguiçoso*”, o herói, montado num feixe de lenha; ele se dirige a ela dizendo: - “*Fica aí, putinha descarada, tomara que amanhã tu amanheça parida.*”

Durante algum tempo foi atribuída ao riso a capacidade de não apenas elevar as “forças vitais”, mas a de despertá-las.

Atribui-se a ele a capacidade de suscitar a vida, tanto no que se refere aos seres humanos como à natureza vegetal.

Ligada ao mito grego de Demeter e Persephone aprisionada por Hades, de fato a princesa Nesmejana ou aquela que não ria se prende a segmentos de situações do riso ritual posto em prática e se relaciona à magia do riso. Demeter é a deusa da fertilidade (sem esposo!) e Hades, rei do Inferno, rapta Persephone, sua filha, como se expressa na maravilhosa cantata de Stravinsky. A deusa sai em busca da filha, e não conseguindo encontrá-la, fecha-se em sua própria dor, e pára de rir. Devido à dor, a deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. Mas, em tempo propício, a serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com este riso, a natureza volta a viver sobre a terra e retorna a primavera. Sabemos, portanto, que temos de levar em conta o substrato agrário, que persiste na propiciação ou na interdição do riso e que perpassa a organização dos princípios imaginários.¹⁰ Na integração dos opostos, aparentemente mais incompatíveis, está a faculdade de suscitar a vida vegetal. Note-se, porém, a transposição de características humanas e da estrutura social para a natureza. A terra é pensada aí como um organismo feminino, basta ver o desnudamento das espigas de milho e a denominação de “boneca” para a espiga ainda fechada, e com longos cabelos. Ligadas sim ao mito de Demeter e também a ritos agrários, cuja ancestralidade recua aos começos do mundo e da cultura, as histórias da Princesa que não ri continuam a nos chegar. Não esqueçamos que riso é também transmissão e fertilização, e aí não estranharemos que os “contra-sinais” revertam a desordem, desalojando o que não e conduzindo a integração do cosmos à sua plenitude, o social à sua correção, a princesa a seu destino mais pleno.

N O T A S

- ¹ Olga Freidenberg, citada por Vladimir Propp.
- ² Cf. *Motiv Index of Folk Tale*, de Aarne & Thompson. Indiana, Indiana University Press, 6 V. Tipos n.º. 571-574, 621.
- ³ Cf. *Obra Completa de Freud, Ensaio sobre a negação*, 1925 e também o famoso ensaio sobre o chiste.
- ⁴ Cf. *Les fêtes agraires russes* de Vladimir Propp. Paris, Maisonneuve & Larose, 1987. Cf. ainda *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992.
- ⁵ Cf. também de Vladimir Propp “Il riso rituale nel folclore, a proposito della fiaba di Nesmejana”. *Edipo alla Luce del folclore*. Torino, Einaudi, 1975.
- ⁶ Plínio [Caio Plínio Segundo](29-79), in *Natural History*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, vol.II.
- ⁷ Cf. os vários ensaios citados em que o etnólogo persegue o tema da Princesa que não ria.
- ⁸ Cf. *Cuentos Populares Españoles*, de Aurelio Espinosa. Madrid, CSIC, 1946.
- ⁹ Bogatyrev. *Actes, rites et croyances dans la Russie subcarpathique*. Paris, Champion, 1929.
- ¹⁰ Cf. *Armadilhas da Memória*, de Jerusa Pires Ferreira. Salvador, Casa de Jorge Amado, 1992.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE & THOMPSON. Motiv index of folk tale. Indiana: Indiana University Press, s/d, 6 vol. p. 571-574, 621.

BOGATYREV. Actes, rites et croyances dans da russie subcarphatique. Paris: Champion, 1929.

ESPINOSA, Aurelio. Cuentos populares españoles. Madrid: CSIC, 1946.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilha da memória. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1992.

PLÍNIO. [Caio Plínio Segundo] (29-79), in: Natural History. Cambridg: Harvard University Press, 1989, vol.II.

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

_____. "Il riso rituale nel folclore, a proposito della fiaba di Nesmejana", in: Edipo alla luce del folclore. Torino: Einaudi, 1975.

_____. Les fêtes agraires russes. Paris: Maisonneuve & Larose, 1987.

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.¹

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.²

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”.³ 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 quantidade⁴, quanto do ponto de vista da qualidade e diversidade⁵, são um depoimento vivo da presença vária de colonizadores que, aqui tendo estado, deixaram marcas indeléveis 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.⁶

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.”⁷

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”⁸, 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 autor⁹ 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.”*¹⁰

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.”*¹¹

Quando se lê a narrativa codificada no Programa de Pesquisa IFNOPAP como: A01Czben080593-V¹², 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.”¹³*

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”¹⁴

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.”¹⁵*

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”*¹⁶

Essa não é a primeira, nem única, vez que Gil Vicente traz à tona o envolvimento de Cônegos com regateiras e virgens “fabricadas”¹⁷. 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*”¹⁸

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.¹⁹

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”²⁰, 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

¹ - SCHOLLES (1977) p.13,15

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

³ - WELLEK (1962), p. 58,59

⁴ - 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.

⁵ - 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.

⁶ - 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...*)

⁷ - CASCUDO (1972), p. 303

⁸ - FERREIRA (1995) - p. 46

⁹ - 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.

¹⁰ - FALCÃO (1977), p.142.

¹¹ - idem.

- ¹² - 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.
- ¹³ - COCTEAU (s.d), p. 70
- ¹⁴ - MICHAELLIS, apud VICENTE (1965), p. 225
- ¹⁵ - VICENTE (1965), p. 236.
- ¹⁶ - Idem, p. 237,238.
- ¹⁷ - 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”.
- ¹⁸ - 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).
- ¹⁹ - SIMÕES (1995), p. 19.
- ²⁰ - 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 & GOLDER, 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.

O "verídico" nas narrativas orais

Christophe Golder
Universidade Federal do Pará

Em princípio, o discurso mentiroso constrói-se nos mesmos moldes do veraz. Nada distingue intrinsecamente uma história verdadeira de uma história inventada, desde que esta não contenha impossibilidades manifestadas por incompatibilidades semânticas. É que a veracidade, por ser uma questão de conformidade parcial com o universo referencial, é extralingüística, extratextual. Ela não pode, de acordo com o princípio de imanência reivindicado pela semiótica padrão (escola "de Paris" ou "greimasiana")¹ ser objeto dum estudo semiótico. Dentro do vasto Programa IFNOPAP², o problema da veracidade poderá interessar, quem sabe? psicólogos, historiadores ou sociólogos mas, de modo nenhum, os estudiosos dos textos e de sua significação primária³. Entretanto, há em certas narrativas elementos que tendem a dar o relato por verdadeiro. Essa veracidade pretensa⁴, sim, deve ser levada em conta por nós.

Através das instruções dadas aos pesquisadores de campo do Programa IFNOPAP, pedimos aos informantes simplesmente narrativas, quaisquer coisas que se contem, sem nenhuma restrição quanto ao conteúdo, à expressão ou à adequação à realidade. Portanto, cada contador, para cada narrativa, deve escolher relatar acontecimentos autênticos ou fictícios. Mas, sobretudo, pode escolher relatá-los **como** autênticos ou **como** fictícios, ou ainda não dar-lhes nenhum estatuto vereditório ("Isso aí, eu não cheguei a conhecer a tal mãe d'água, nem vi a figura para poder comprovar"⁵). O primeiro caso é o que nos interessa mais aqui.

Muitas histórias são contadas na primeira pessoa: o narrado recebe assim a garantia do narrador, às vezes explicitamente:

“Essa, eu posso dizer que é verídica, porque eu estava presente”

E o narrador, no tipo de performance oral que caracteriza nossa recolha, assimila-se ao enunciador: como não referir o **eu** enunciado à pessoa de carne e osso que o pronuncia? Será por causa desse peso da presença física que os tribunais de justiça requerem geralmente depoimentos orais? Ainda recentemente em Bragança (dia 12 de setembro de 1996) assistimos à cena seguinte: durante a *Quinta de narrativas orais* organizada por estudantes-pesquisadores do nosso programa, um informante foi contar uma história ao público. Todo o dispositivo delimitava um espaço próprio da performance: contador apresentado à platéia pelo mestre de cerimônia, falando em frente ao público, usando microfone, etc. Terminada a performance, o homem é aplaudido e a programação continua (comunicações, representação teatral, etc.). Nos intervalos, o contador, já reintegrado ao público, não perde uma oportunidade, em conversas particulares, de afirmar o caráter verídico de sua narração: já tendo saído do espaço da performance narrativa, ele insistia em dar sua garantia pessoal de veracidade à história. Não é um caso raro: nossos pesquisadores de campo têm se referido muitas vezes a experiências similares.

Esta anedota ilustra a dificuldade de delimitar as próprias narrativas, pois nem sempre, nas entrevistas que alimentam o corpus de nossa pesquisa, a distinção entre o contar e o comentário “off” é tão nítida, e isto não só em razão de um suposto -e provável- caráter total, orgânico, etc. do ato de comunicação, mas também porque se pode incluir a ambigüidade da primeira pessoa nos recursos próprios da manipulação enunciativa⁶. Nessas condições, o respeito do

princípio de imanência é extremamente delicado: se é possível restringir a análise ao texto verbal, como considerar exclusivamente determinada narrativa dentro de um fluxo discursivo em que há trechos que escapam à dicotomia narrativa/não narrativa? A coleta foi organizada de maneira a limitar as interferências: entrevistas dadas por entrevistas mesmo, narrativas contadas a pedido do pesquisador, uso explícito senão ostensivo do gravador, recomendações feitas aos pesquisadores para que se abstenham de intervir -salvo casos excepcionais- na performance do informante, etc.⁷ Assim, em princípio, o espaço próprio da narração -portanto o do narrador- está claramente circunscrito; no entanto, não se pode descartar, por parte do informante, a utilização, intencional ou não, de zonas marginais, indetermináveis, do discurso que contém narrativas.

Em alguns casos o contador só assume a narração, mas em muitos outros ele também é actante, e aí ele garante a verdade da narrativa tanto enquanto enunciador-narrador sujeito da enunciação como enquanto actante sujeito do enunciado. O enunciador-narrador-actante (cujo “ato” consistiu, no mínimo, em assistir aos acontecimentos) pertence a (e define) um tipo particular de narrativa: o **testemunho**, que se caracteriza justamente, não por ser verídico, mas por pretender sê-lo.

Dá-se também um efeito de realidade dos fatos situando o narrado em tempos e lugares definidos em relação com as circunstâncias da narração, ou seja, ancorando-os, senão na situação de enunciação, pelo menos relativamente a ela:

“Aqui no bairro do Padre Luís, toda noite aparecia um cachorro”;

“Ali existe até hoje um cajueiro”;

“Aqui em Bragança pro lado do Campinho”, etc.

Os próprios actantes podem, com o mesmo efeito, ser definidos relativamente ao enunciador-narrador:

“Inclusive esse rapaz que sofreu essa febre e que deu no caranguejo é meu irmão”;

“Meu pai me levou a uma cacimba”.

Reforçando a garantia implícita do enunciador-narrador, encontram-se muitas vezes afirmações explícitas de veracidade:

“E esse é o fato que realmente aconteceu. Uma comprovação, é só procurar ele lá, em Santa Isabel, que ele confirma”;

“outro fato que ocorreu”;

“Isto foi passado sério mesmo”;

“Vou contar uma coisa pra vocês, que aconteceu lá em casa”;

“O fato ocorreu comigo”;

“O fato que eu tenho para contar aconteceu no meu lugar, no Urubuquara, no ano de 1984, por aí”

“Essa que eu vou contar agora aconteceu aqui em Bragança” etc.

Essas reivindicações de veracidade só têm força porque recebem, como a narrativa toda, a garantia do enunciador-narrador. Protestos iguais vindos de qualquer actante distinto do narrador não teriam o mesmo valor pragmático (persuasivo):

“A vovó conta que é verdade”.

Enfim, a dimensão configuracional, isto é, a moral, a interpretação global final que faz com que a narração não seja uma simples seqüência de acontecimentos relatados, mas um todo coerente⁸, a dimensão configuracional também contribui, em numerosas histórias, para confirmar a verdade do narrado. Isto verifica-se particularmente com narrativas muito tênues que relatam um só acontecimento simples mas estranho (sobrenatural o mais das vezes): só apresentam o mínimo de interesse necessário para serem contadas porque são (dadas por) verídicas. Por exemplo, há uma narrativa que se resume dizendo

que o narrador um dia ouviu o grito da matintaperera, e que o cavalo dele, assombrado, o levou correndo para casa. A dimensão configuracional pode ser formulada assim: *a matintaperera existe, pois ouvi-a*, o que seria absurdo com uma história explicitamente fictícia. Contando essa história como fictícia, o narrador expor-se-ia a ouvir do narratário uma resposta do tipo “e daí?”, porque no universo ficcional (imaginário) popular paraense a existência da matintaperera é simplesmente pressuposta, e um discurso narrativo que só pretenderia comprová-la seria perfeitamente vão. Pelo contrário, no universo não-ficcional, uma anedota, por mais simples que seja, se ela estabelece ou ilustra a autenticidade de seres ou coisas sobrenaturais, é digna de ser contada.

A veracidade (suposta) de fatos sobrenaturais é até considerada um atrativo suficiente para dispensar a estrutura narrativa básica estabelecida por Propp para os contos fantásticos russos. Esta supõe um mínimo de *suspense*, pois a falta-prejuízo inicial, seguida pela tentativa do herói para supri-la, cria uma tensão que só se desfaz no final. Acostumados a encontrar sempre, nos mais variados contos e histórias do mundo, esse tipo de estrutura, estávamos quase certos de encontrá-lo em todas as narrativas do nosso corpus. Ora essa expectativa foi frustrada pois há exceções -e, o que é mais, muitas dessas exceções são narrativas fantásticas, que contêm um elemento sobrenatural, como as que Propp analisou.

Em uma delas, por exemplo, conta-se que um rapaz que trabalhava com o narrador foi surrado por um ente invisível. É claro que a surra, ao contrário do rapto da princesa (exemplo canônico da falta-prejuízo proppiana) não pode ser consertada. A única “reparação” seria a vingança, figura nem sequer evocada na narrativa. Assim, esta, longe da estrutura proppiana, tende a restringir-se à simples apresentação de um fato sobrenatural, com afirmações insistentes de veracidade no final. Mesma coisa em uma narrativa que se pode resumir assim: *o pai*

do narrador trabalhava com um velho que “virava” lobisomem, e esse velho enjoava a comida dos companheiros, até que “provocou” (vomitou) -era só pedaços de gato, cachorro, etc., comida de lobisomem. Não há a mínima diferença entre a situação inicial e a situação final nem, é claro, transformação entre as duas. E se o fato de um homem “virar lobisomem” pode corresponder a uma falta-prejuízo, nenhum herói empreende seu suprimento. A história nem representa a passagem de um estado para outro, exigência básica para ser considerada uma narrativa de acordo com a teoria de Greimas⁹, menos restritiva que a de Propp.

Na ausência da mínima tensão narrativa, a anedota só pode valer pelo caráter memorável do acontecimento relatado, pelo valor da **informação**. Vemos assim que o estatuto vereditório, pura articulação da enunciação com o enunciado, ou seja, questão em princípio alheia à estrutura, tem a ver com esta: se conto algo extraordinário como verídico, não preciso utilizar a estrutura narrativa comum. Isto, claro, é reversível e pode, na perspectiva da manipulação enunciativa, ser formulado assim: para sugerir a veracidade de um acontecimento relatado, um dos recursos possíveis é apresentá-lo sem integrá-lo num dispositivo narrativo criador de suspense.

Diante de histórias que não correspondem à definição greimasiana ou às demais definições comuns da narrativas, temos que optar entre duas atitudes:

-ou ignorar, rejeitar do corpus os elementos não conformes com as concepções canônicas;

-ou considerar que, de acordo com o postulado de uma competência narrativa¹⁰, devemos levar em conta tudo o que os informantes produzem ao pretender contar.

Esta última é nossa opção. Somos portanto levados a procurar elaborar uma definição indutiva da narrativa (mais exatamente da narrativa oral popular) a partir de um corpus

representativo: numa primeira fase pelo menos, será o corpus do Programa IFNOPAP. Esse projeto de formulação dum novo conceito será precisado em GOLDER 1996.

Mas, para concluir provisoriamente sobre o estatuto vereditório das narrativas quero propor aqui a seguinte hipótese: mesmo as histórias que não apresentam uma estrutura narrativa greimasiana a nível de enunciado apresentam-na pelo menos a nível de enunciação. O destinatário da história passa do estado de não-saber (ou não acreditar) ao estado de saber (ou acreditar). Ou seja, na forma de um programa narrativo da escola de Paris: $PN = F\{S1 \rightarrow (S2 \cap O)\}$, em que S1 é o narrador, S2 o narratário, e O o saber (ou ainda, em termos proppianos, a ignorância -ou ceticismo- é a falta-prejuízo inicial que o herói contador vai consertar por meio de sua narração).

Essa representação da situação enunciativa não é nova¹¹. Mas precisamos identificar, classificar, quantificar, etc. as marcas textuais desse *programa narrativo enunciativo* que daria uma tensão narrativa a elementos do nosso corpus que aparentemente não a têm quanto ao enunciado, textos portanto não narrativos a nível de *enunciado enunciado* e sim a nível de *enunciação enunciada*¹².

N O T A S

¹ Sobre o princípio de imanência, v. *La cloture de l'ensemble linguistique* in GREIMAS 1986, pp.13-14, e COURTÉS 1991, pp.52-53.

² Sobre o Programa IFNOPAP (*O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís populares da Amazônia Paraense*), V. supra Josebel Akel Fares José Guilherme dos Santos Fernandes *Nos guardados da memória...* I-VI.

³ V. Courtés 1991, pp.60-62.

⁴ Daí a palavra *verídico* aparecer entre aspas no título do presente artigo.

⁵ Cada narrativa do Programa IFNOPAP é identificada por um código que contém informações relativas à circunstâncias da gravação e às identidades do entrevistador e do informante. Em razão de um problema técnico, não foi possível utilizar esse código no presente artigo. As citações serão feitas sem referência, mas todas são tiradas de um conjunto de 52 narrativas recolhidas em Bragança (Pa.) em 1993 e 1994.

⁶ Às vezes, certos risinhos, piscar de olhos ou outros signos de cumplicidade confessam essa duplicidade mais ou menos lúdica. Sobre o conceito de manipulação enunciativa, v. **Formes énonciatives et formes énoncives**, in COURTÉS 1991 pp. 245 e seguintes.

⁷ Isto faz com que os procedimentos da análise conversacional sejam pouco adequados (senão como exemplos extremos de dissimetria dos “interlocutores”) a esse corpus, em que não deve haver conversações.

⁸ V. ADAM J.M. *Le texte narratif*, PUF, Paris, 1985, pp.167-169 e passim. V. também HENAUULT 1983, p.13: “Pour être saisissable, tout message doit pouvoir se schématiser globalement comme une unité de signification structurellement simple”.

⁹ “Dès ses premiers travaux, Greimas a proposé de considérer qu'il y a une narrativité lorsqu'un texte décrit le passage d'un sujet d'un état de possession ou de manque d'un objet valorisé à un état inverse” ADAM 1985 p.141.

Só com muita contorsão retórica é que se poderia considerar o vomitar do personagem como a passagem de um estado ao outro justificando a inclusão do referido texto na classe das narrativas

¹⁰ ADAM 1985, p.6: “(...) l'existence d'une véritable **compétence narrative** qui permet de comprendre, de résumer, de mémoriser, de reconnaître tout récit appartenant à notre aire culturelle”

Essa competência deve ser universal, como frisa Barthes nos primeiros dois parágrafos de “Introduction à l'analyse structurale des récits” in BARTHES 1985, pp. 167-168. V. também “L'Effet récit” in HENAUULT 1983, particularmente pp.15-16.

¹¹ Cf. COURTÉS 1991 pp.248 e seguintes.

¹¹ Baseando-nos nessa distinção, não concordamos com GREIMAS e COURTÉS 1979 quando dizem: “a criação de ilusões referenciais serve sempre para a produção de efeito de sentido verdade”, pois a ilusão referencial, pertencente ao nível do enunciado enunciado, produz efeito de sentido *realidade*, enquanto o efeito *verdade*, pertence a enunciação. Dentro de um universo *explicitamente dado por fictício*, portanto sem efeito *verdade*, pode se multiplicar os elementos que favorecem a ilusão referencial (através de figurativização, iconização, etc.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Nathan, Paris 1985.

_____, REVAZ Françoise, *L'Analyse des récits*, Seuil, Paris, 1996.

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985.

COURTÉS Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris, 1976.

_____, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.

GREIMAS Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, PUF, Paris, 1986.

_____, COURTÉS Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979

